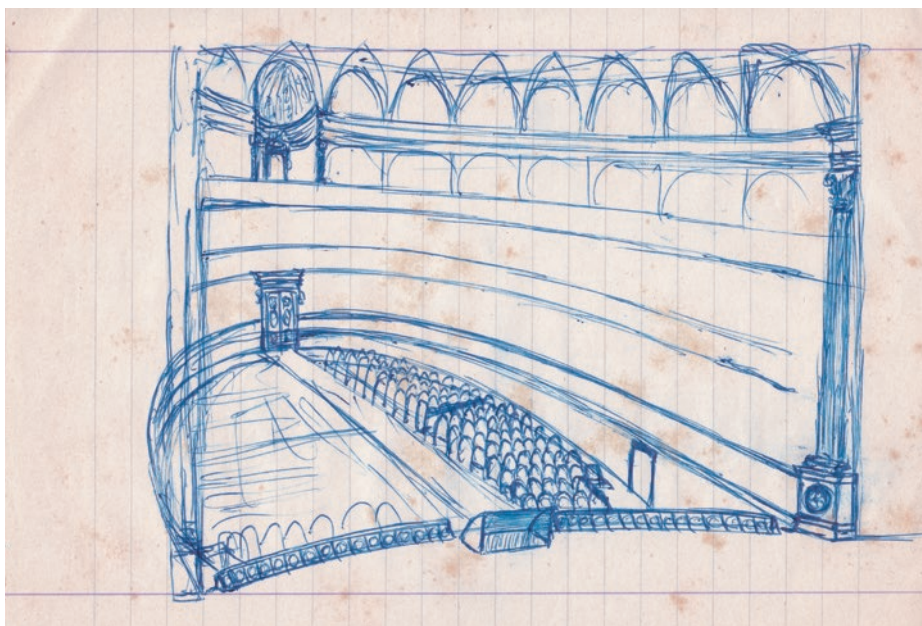


QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI



18-19

IL TEATRO MUSICALE E LE MARCHE

Dedicato alla memoria di Franco Battistelli
(Fano 14 novembre 1934 – 24 maggio 2020)
socio fondatore e segretario A.Ri.M.

a cura di
Graziano Ballerini e Paola Ciarlantini

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

Ideostampa

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

volume 18-19/2023-2024

A.Ri.M.

IL TEATRO MUSICALE E LE MARCHE

Dedicato alla memoria di Franco Battistelli
(Fano 14 novembre 1934 – 24 maggio 2020)
socio fondatore e segretario A.Ri.M.

a cura di

Graziano Ballerini e Paola Ciarlantini

Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo della
BANCA DI CREDITO COOPERATIVO DI FANO



GRUPPO BCC ICCREA

Con il patrocinio del Comune di Fano
Assessorato alla Cultura, Beni Culturali e Biblioteche



COMUNE DI FANO
Assessorato alla Cultura
e Beni Culturali - Biblioteche

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



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

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

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

Volume 18-19/2023-2024

a cura di
Graziano Ballerini e Paola Ciarlantini



Comitato di redazione

Concetta Assenza, Graziano Ballerini, Paola Ciarlantini,
Lucia Fava, Mauro Ferrante, Gabriele Moroni

Realizzazione grafica

Francesca Di Giorgio

In copertina:

Disegno originale di Franco Battistelli da una foto della Biblioteca Federiciana di Fano,
per gentile concessione della famiglia Battistelli, Roma

Quota associativa annuale / 1 numero: Euro 40
da versare sul c/c IT 85 E 01030 02600 000001292029

ISSN 2421-5732

Copyright © 2025 by A.Ri.M.- ETS

Si ringraziano tutti coloro che hanno concesso il nulla osta alla riproduzione
delle immagini pubblicate

La redazione del volume è stata chiusa il 31 gennaio 2025
(ed entro tale data si intendono consultati i siti citati, quando non indicato specificamente)

Questo volume è pubblicato anche online nel sito www.arimonlus.it,
dove si possono ricercare i nomi e i luoghi citati

Ideostampa
www.ideostampa.com

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

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

volume 18-19/2023-2024

A.Ri.M.

IL TEATRO MUSICALE E LE MARCHE

Dedicato alla memoria di Franco Battistelli
(Fano 14 novembre 1934 – 24 maggio 2020)
socio fondatore e segretario A.Ri.M.

a cura di
Graziano Ballerini e Paola Ciarlantini

SOMMARIO

<i>Introduzione della Presidente A.Ri.M. Paola Ciarlantini</i>	p. VIII
Ugo Gironacci <i>Arte, musica, civismo: il lascito culturale di Franco Battistelli (1934-2020)</i>	p. 1
Marco Salvarani <i>Il leone sul torrente. Ossia l'aria di Pampani nella Rosmira di Vivaldi per "il Fanesino"</i>	p. 15
Davide Bartolucci <i>«Fiori, corone ed effigie»: Virginia di Nicola Vaccai al Teatro Comunale di Pesaro (1846)</i>	p. 35
Jesse Rosenberg <i>Echi melodrammatici marchigiani della figura dell'ebreo nel teatro di Alfred de Vigny</i>	p. 57
Luca Pernici <i>«...quale troppo necessario alla Città». Il teatro a Cingoli</i>	p. 75
Gabriele Moroni <i>Il carteggio Lanari nell'Archivio storico comunale Renzo Paci di Senigallia</i>	p. 91
Romano Vettori <i>I "musicisti" marchigiani Filarmonici di Bologna nel Settecento</i>	p. 163
Elvidio Surian (†) <i>Angelica Catalani e i cantanti marchigiani</i>	p. 219
Paola Ciarlantini <i>Il soprano Clara Novello: un ritratto dalle fonti</i>	p. 227
Giorgio Appolonia <i>«Una rosa senza spine», la primadonna Rosa Morandi fra famiglia, Rossini e l'Europa</i>	p. 283
Stefano Baldelli <i>Dalla cappella al teatro: Giuseppe Ripini compositore a Fano tra XVIII e XIX secolo</i>	p. 309
Federico Agostinelli <i>Le opere italiane di Spontini: nuove prospettive interpretative</i>	p. 317
Lamberto Lugli <i>Le due carriere di Filippo Marchetti: da uomo di teatro a uomo delle istituzioni</i>	p. 337
Reto Müller <i>Le Marche, culla del Belcanto ritrovato</i>	p. 367
<i>Bibliografia teatrale delle Marche dal 1998 al 2025</i> a cura di Graziano Ballerini, Paola Ciarlantini, Gabriele Moroni	p. 377
Recensioni	p. 381
Segnalazioni	p. 401
Inserto fotografico su Franco Battistelli	p. 405

RECENSIONI

Antonio Gaetano Pampani (1706-1775), *Magnificat* a quattro voci e orchestra, a cura di Alberto Zanotelli, 2021, 32 pp. [2 pp. n.n. *Premessa*]. (Ugo Gironacci), p. 381. Sofia Fattorillo, *La musica a Treia tra Otto e Novecento: studio del fondo Montebello, delle fonti musicali e dei documenti d'archivio. Con la storia della banda cittadina dalle origini ai giorni nostri*, Treia, Accademia Georgica, 2022, 398 pp. p. 382. Roberta Patrignani, *Ritratto di Nicola Vaccaj. Compositore e didatta tra Pesaro e l'Europa*, Pesaro, Melchiorri, 2024, 192 pp. p. 383. Giuseppe Ripini, *Edizione critica delle opere di Giuseppe Ripini*, a cura di Stefano Baldelli e Gabriele Gravagna, Fano, Diocesi di Fano, Fossombrone, Cagli, Pergola, 2013, 154 pp. p. 384. Norma Raccichini, *Maria Montessori e la sua Chiaravalle. La manifattura, le sigaraie e la musica*, Ancona, Le affinità elettive, 2023, 89 pp. (Paola Ciarlantini), p. 386. Lucia Benedos, Patrizia Rizzi, *Sulle tracce di Gaspare Spontini. Profilo di un compositore europeo dalla scrittura. 1774-1851*, Ancona, Le affinità elettive, 2023, 256 pp. p. 387. Gaspare Spontini. *The Berlin Years*, a cura di Fabian Kolb e Alessandro Lattanzi, Lucca, LIM, 2023, X-296 pp. ("Studi e saggi", 54). (Davide Pulvirenti, Palermo), p. 390. *Libretti musicali della Biblioteca Mozzi Borgetti di Macerata. Invito all'opera*, a cura di Marilena Sparapani, Fermo, Andrea Livi Editore, 2024, 353 pp. p. 393. Luigi Solidoro, Laura De Vita, *Raffaele De Somma. Musicista a cavallo di due secoli*, Lecce, Youcanprint, 2023, 144 pp. (Gabriele Moroni), p. 396. Lucia Tancredi, *Lo Sferisterio a Macerata e l'avventura dei Cento Consorti*, Ev, 2019, 230 pp. p. 398. *Ad ornamento della città, a diletto pubblico. Sessanta edizioni del Macerata Opera Festival*, a cura di Paolo Gavazzeni e Floriana Tessitore, Macerata, Quodlibet, 2024, 144 pp. (Gabriele Cesaretti, Macerata), p. 399.

SEGNALAZIONI

Recenti saggi e CD pervenuti ai curatori, che concernono fondi musicali marchigiani, a riprova dell'interesse scientifico verso questo campo di ricerca (cfr. *infra* Il Progetto «Aggiornamento censimento Fondi musicali e inserimento online dei dati») p. 401

«Il sistema dei teatri condominiali all'italiana del XVIII e XIX secolo nell'Italia centrale», candidatura italiana lista Patrimonio Mondiale UNESCO 2026 p. 401

IL PROGETTO «Aggiornamento censimento Fondi musicali e inserimento online dei dati» p. 403

Introduzione

Scrivo questa breve premessa consapevole che essa giunge dopo quella da me dedicata, in «Quaderni musicali marchigiani» n. 16, agli ottanta anni del grande musicologo Elvidio Surian (1940-2023), cui tanto deve la nostra associazione A.Ri.M. E, analogamente a quanto fatto per Surian, non potevamo mancare di dedicare un intero numero della rivista a un'altra fondamentale figura che ha profuso verso l'A.Ri.M., sin dagli inizi della sua attività, generosa passione ed energie: l'importante storico fanese Franco Battistelli (1934-2020), che dell'A.Ri.M. è stato, nel 1984, socio fondatore, poi segretario e infine socio onorario. Tale dedica giunge a cinque anni dalla sua scomparsa, poiché desideravamo poterlo onorare con un numero monografico interamente costruito sull'argomento cui lui ha dedicato l'intera esistenza, cioè la storia del teatro musicale nelle Marche nei suoi aspetti produttivi, architettonici e socioculturali. Se oggi conosciamo nei suoi lineamenti basilari questa storia illustre, vasta e complessa lo dobbiamo a quei pochi studiosi che dagli anni Settanta del secolo scorso l'hanno coltivata con amore e rigore, e in questo ristretto novero rientra il nome di Battistelli.

A livello personale, mi piace ricordare la sua figura un po' imponente, rassicurante e gentile, che accoglieva nelle sale della Biblioteca Federiciana di Fano, da lui diretta per decenni, le nostre lunghe e vivaci riunioni. Da quei tempi sono passati tanti anni ma ho il suo sorriso buono ben stagliato nella mente e, tra gli ultimi ricordi, annovero il suo entusiasmo per essere diventato - lui celibe e senza figli - un 'nonno' d'elezione per i bambini dei suoi collaboratori domestici, che considerava di famiglia.

Come avvenuto per il numero dedicato a Surian, un folto gruppo di studiosi di varia formazione ed esperienza, con generosa dedizione, si è subito aggregato nel nome di Battistelli, regalando a questo numero della rivista contributi originali che la rendono - lo affermo con orgoglio - un aggiornato e, d'ora in poi, imprescindibile riferimento, sia per il mondo musicologico sia per la platea degli appassionati, sulla storia del teatro musicale nelle Marche. A ognuno di essi si esprime profonda riconoscenza. Oltre a me essi sono, secondo l'ordine dell'indice: Ugo Gironacci (il cui saggio affettuoso e approfondito su Battistelli apre il volume), Marco Salvarani, Davide Bartolucci, Jesse Rosenberg, Luca Pernici, Gabriele Moroni, Romano Vettori, Elvidio Surian (saggio inedito su Angelica Catalani, a cura di Laura Surian), Giorgio Appolonia, Stefano Baldelli, Federico Agostinelli, Lamberto Lugli e Reto Müller. I curatori e G. Moroni hanno inoltre inserito una *Bibliografia teatrale delle Marche dal 1998 al 2025*. Analoga riconoscenza va ai recensori che, oltre a me stessa, sono Gabriele Cesaretti, Davide Pulvirenti, U. Gironacci e G. Moroni.

L'ambiziosità del progetto, la vastità e novità degli argomenti, la continua necessità di riscontri e verifiche su fonti di prima mano, il non sempre facile accesso a biblioteche e archivi nazionali e difficoltà di vario tipo hanno reso la redazione di questo volume talvolta difficoltosa, rallentandola rispetto ai tempi che inizialmente ci si era prefissi: da cui la decisione del Comitato di redazione di renderlo un numero biennale, espressione delle annate 2023 e 2024 della rivista.

Esso non sarebbe nato in forma cartacea senza la generosa disponibilità della Banca di Credito Cooperativo di Fano, per la quale Battistelli ricoprì incarichi e collaborò in fondamentali pubblicazioni: ringrazio pertanto sentitamente per la sensibilità dimostrata l'ex-presidente Romualdo Rondina, l'attuale presidente Claudio Benvenuti e la responsabile delle pubblicazioni della Banca Monica Pucillo. Si ringraziano inoltre: l'Assessorato alla Cultura, Beni Culturali e Biblioteche del Comune di Fano, la famiglia

Battistelli, in particolare Raffaella Bano, e la Biblioteca Federiciana di Fano, nelle persone di Ignazio Pucci, Valeria Patregnani e Michele Tagliabracci, per la disponibilità e le preziose immagini fornite, nonché Marta Paraventi, Assessora alla Cultura del Comune di Ancona, per la vicinanza all'A.Ri.M.; per la parte grafico-editoriale, Francesca Di Giorgio e Alfio Magnesi di Ideostampa. Sullo sfondo, amico da sempre dell'A.Ri.M. e mentore di preziose iniziative culturali - tra cui mi piace annoverare anche la nostra - il presidente emerito del Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro Giorgio Girelli, cui esprimo gratitudine. Infine desidero ringraziare il cocuratore, con me, di «Quaderni Musicali Marchigiani» n. 18-19 Graziano Ballerini, amico complice e riservato, sempre prodigo di consigli e sollecitazioni, dalla cui paziente professionalità ho molto appreso. Ulteriore riconoscenza va al Comitato di redazione della rivista.

Come A.Ri.M. ci auguriamo di aver fornito, con questo volume, un aggiornato e valido strumento di conoscenza sulla storia del teatro musicale marchigiano e dei suoi protagonisti noti e meno noti che possa essere utile a studiosi, musicisti, appassionati e lettori di ogni età. Nel nome dell'indimenticato amico Franco Battistelli.

Paola Ciarlantini,
presidente A.Ri.M.

ARTE, MUSICA, CIVISMO: IL LASCITO CULTURALE DI FRANCO BATTISTELLI (1934-2020)

Ugo Gironacci

(Monte Urano, FM)

Il 24 maggio 2020 è venuto a mancare nella 'sua' Fano, Franco Battistelli, storico appassionato della propria città natale nonché, ed è fatto che ci riguarda direttamente, cofondatore e membro del Consiglio Direttivo dell'A.Ri.M., una presenza la sua, discreta e propositiva, solido pilastro per l'avvio delle molteplici e variegate attività associative. È stato tra i primi, se non il primo, a essere contattato dal compianto Elvidio Surian, nell'ambito dell'attuazione dei progetti RISM - *Répertoire International des Sources Musicales* nella nostra regione, già prima del 1984, anno della costituzione dell'associazione stessa.¹

Non è difficile immaginare che Elvidio, persona schiva ma appassionata, avvolgente negli affetti quando si entrava in abituale relazione con la sua persona sia sul piano umano che professionale, si sia trovato subito in sintonia con Franco, il cui garbo e la cui umanità avevano il senso del rispetto verso l'altro, indipendentemente dal ruolo ricoperto. Battistelli ha frequentemente ospitato le nostre riunioni di fine settimana nella Biblioteca Federiciana, da lui diretta. Dell'A.Ri.M. infatti, oltre che socio fondatore nel 1984, è stato per anni segretario, custodendo pure, nella stessa biblioteca, la raccolta dei materiali di ricerca, e mettendo al servizio dell'associazione anche la sua professionalità ed esperienza, tanto che nel luglio 2006 (settantaduenne), ne è stato nominato socio onorario.²

Significativa testimonianza dell'affetto e stima dei cittadini fanesi, è stata, fatto raro, la tempestiva uscita, entro l'anno stesso della sua scomparsa, del volume monografico dedicato alla sua persona e proprio nella rivista da lui fondata, manifesto riconoscimento e tributo verso colui che più di tutti e per più di mezzo secolo, con sforzo tenace e prolungato nell'arco della sua esistenza, ha contribuito a restituire alla città la sua identità storica: questo testimonia il titolo eloquente del saluto di commiato del Comitato scientifico dei «Nuovi studi Fanesi» (*Lo storico che conosceva tutto di Fano*). Propulsori di questo traguardo sono stati l'amore per la ricerca e lo studio da cui era animato, i cui portati riversava non solo in molteplici pubblicazioni (utili a studiosi e cittadini), ma anche nell'insegnamento (come docente presso una scuola secondaria, inculcava negli studenti la passione per lo studio e la tradizione della memoria), e nella particolare cura e autorevolezza che dimostrava nella veste ufficiale di Direttore della prestigiosa Biblioteca Federiciana e del Museo del Palazzo Malatestiano.³ In questi ruoli ha sempre messo a disposizione delle amministrazioni locali

¹ Sulla costituzione dell'associazione (avvenuta il 29 maggio 1984 presso il notaio Leandro Benini di Fano), principi statutari e avvio attività associative, avevamo accennato nel nostro articolo *L'innovativa strategia di E. Surian per la ricerca musicale sul territorio: l'A.Ri.M.* in *Scritti e ricerche per gli ottant'anni di Elvidio Surian*, QMM 16, a cura di Graziano Ballerini, Milano, Rugginenti, 2020, pp. 7-14, ma dalla p. 12 in particolare.

² Archivio storico A.Ri.M.: cfr. Verbale del 20 luglio 2006 (8/2006) in cui tale nomina è stata formalizzata. Inoltre, Battistelli, nel suo ruolo di direttore di biblioteca, è stato di grande aiuto all'associazione nella definizione e nell'avvio del progetto di censimento dei fondi musicali delle biblioteche e degli archivi delle Marche (cfr. *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche*, a cura di Gabriele Moroni, Fiesole, Nardini Editore, 1997, nota 10, pp. 15-16), come testimoniato anche dal carteggio con Moroni e dai bollettini 1987, 1988 e 1989 (*nota dei Curatori*).

³ «Nuovi Studi Fanesi» (NSF), 32, 2020 (dic., Teraprint.it), Biblioteca Comunale Federiciana Fano. Il volume

la propria rigorosa competenza per la tutela e il recupero dei beni culturali del patrimonio cittadino, in ciò meritandosi l'epiteto di 'cittadino esemplare'.⁴

Nato a Fano il 14 novembre 1934, acquisita l'Abilitazione magistrale il 12 ottobre 1956 presso il locale istituto «G. Carducci», il 24 giugno 1965 aveva conseguito (110 e lode) all'Università di Urbino⁵ la laurea in Materie Letterarie con una tesi, relatore Claudio Varese, sulla *Merope* di Scipione Maffei,⁶ erudito, letterato e drammaturgo veronese (1675-1755), già collaboratore di Apostolo Zeno: la sua vocazione futura era già così delineata. Insegnante di ruolo a Pesaro presso la scuola media statale "G. Leopardi" fino al 1994, nel 1972 è stato nominato Direttore della Biblioteca Federiciana di Fano. Diviene nel 1961 socio della Deputazione di Storia Patria per le Marche e nel 1976 del Rotary Club di Fano, di cui è stato Presidente nei bienni 1982 e 1984, che lo ha insignito del "Paul Harris Fellow" per l'impegno culturale nel campo della ricerca letteraria, storica e artistica. Nel 2007 il Comune di Fano gli assegna il premio "La Fortuna d'Oro" conferito a quanti con la loro opera abbiano dato lustro alla città.⁷ Nel 2008 ha ricoperto la carica di Presidente del Circolo Amici della lirica "G. Rossini" di Pesaro. Questi dati essenziali sono tratti da un suo succinto *curriculum* (aggiornato al 2008, quando aveva 74 anni) sul quale penso sia illuminante soffermarsi per cogliere anche la intima gerarchia delle sue predilezioni di studioso. Si definisce infatti con sobria semplicità, elencando le varie tipologie dei contributi offerti, il raggio d'azione della sua attività di ricerca e di divulgazione, quale «autore e curatore di saggi, studi, volumi, guide e articoli su argomenti relativi alla storia artistica e culturale marchigiana e dell'area pesarese e fanese in particolare».⁸ Sebbene in questa affermazione abbia indicato un percorso che muove da un ambito più esteso come quello dell'intera regione per restringerlo progressivamente a quello della sua città, in verità il processo è stato storicamente inverso. Hanno molto condizionato le sue prime esperienze sin da bambino, vissute nella 'sua' Fano. E occorre dire che l'anagrafe non l'abbia particolarmente favorito, per essersi trovato a vivere il delicato passaggio dalla fanciullezza alla pubertà nel periodo peggiore possibile, ovvero in mezzo a una guerra devastante come il secondo conflitto mondiale. E proprio nel bel mezzo del passaggio del 'Fronte' come si usava dire, allorché i nazifascisti pressati dagli alleati si ritiravano sulla

monografico è suddiviso in tre parti: Introduzioni; Scritti di Franco Battistelli; Immagini. Per il comitato della rivista scrive Daniele Ditallevi, ricordando che «Per scelta direzionale (e per modestia da parte di Battistelli) non figura alcun direttore per 'Nuovi Studi Fanesi' fino al 1996, dal 1997 è appunto Lui, che, come dicevamo però, anche quando non vi scrive, è la Rivista».

⁴ Ivi, così il sintetico ma efficace profilo del sindaco MASSIMO SERI, *Franco Battistelli, un cittadino esemplare*, pp. 15-16.

⁵ Si ringrazia il socio Carlo Inzerillo che presso l'Università di Urbino ha rintracciato e gentilmente fornito alcuni documenti inerenti il percorso di studi di Battistelli.

⁶ Così il titolo: *Aspetti e limiti della riforma teatrale di Scipione Maffei*. Oltre al relatore Claudio Varese (1909-2002) ebbe a frequentare nell'ateneo urbinato i seguenti docenti non meno determinanti per la sua formazione: per Storia Gino Franceschini (1890-1974) cui è riconosciuto il merito di aver 'sdoganato' la storia feltresca e malatestiana dagli angusti limiti locali, portandola all'attenzione nazionale; per Lingua e letteratura latina il pesarese Scevola Mariotti (1920-2000), tuttora noto per il Vocabolario latino italiano redatto con Luigi Castiglioni; per Lingua e letteratura francese il rettore Carlo Bo; per Storia romana Antonio Brancati (1919-2017); Filosofia con Arturo Massolo (1909-1966); Filologia romanza con Pino Paioni (1920-2013); Storia dell'arte con Pietro Zampetti (1913-2011) noto alle Marche per i suoi studi sui Crivelli e Lorenzo Lotto, e già nel 1949 sovrintendente alla Galleria nazionale delle Marche che aveva sede a Urbino, e insegnandovi all'università prima di essere chiamato nel 1959 a Venezia (Cà Foscari), per ritornarvi nel 1970 richiamato da Bo.

⁷ SILVANO BRACCI, *Ricordo di Franco Battistelli, storico della cultura*, in *fanocittà.it*, del 30 maggio 2020; l'autore, suo amico, ne ricorda la scomparsa, avvenuta appena sei giorni prima, tracciando un profilo sì essenziale ma partecipe sulla persona e sul suo importante contributo come studioso e uomo di cultura.

⁸ FRANCO BATTISTELLI, *Un profilo biografico*, NSF, n. 32, 2020, pp. 23-25.

linea gotica, ben conosciuta dai nostri genitori per la precarietà e i lutti procurati come greve e amaro strascico di tale fase della guerra.⁹ La sua famiglia purtroppo non ne fu immune con la tragica e dolorosa scomparsa del padre.¹⁰ Si può dire che la sua autentica passione per l'arte sia stata il suo scudo e il suo alimento.

In questo profilo autobiografico sorprende che all'elenco dei suoi contributi su archeologia, architettura, cartografia, pittura, letteratura, teatro drammatico ecc. irradiatisi dalla sua città e territorio, anteponga la musica, esordendo con «Si ricordano soprattutto gli scritti sui teatri marchigiani», per poi citare alla fine il suo *Tra cento teatri* nella monografia sul Teatro delle Muse di Ancona. La musica, se non praticata, sicuramente ascoltata, perché amata, specie quella teatrale, che sembrava dare voce, un'anima a tutti quei manufatti cittadini che egli descriveva come storico.¹¹

Sappiamo che nella residenza di Fano, entro un armadietto a muro vi erano musiche varie e uno spartito del *Rigoletto*, c'era il pianoforte, poi 'sfollato', anche lui, a Orciano di Pesaro dove era riparato con la famiglia; c'erano due chitarre (sottratte poi da un soldato tedesco). Dopo i bombardamenti a Fano, negli occhi «Lo squallore totale in piazza XX Settembre invasa dalle pietre e calcinacci della torre campanaria del Buonamici e con il tetto del Teatro della Fortuna gravemente lesionato da spezzoni incendiari e le macerie delle abitazioni private minate ai lati del Corso dai tedeschi in fuga». A Orciano una domenica aveva raggiunto Mondavio assistendo nel Teatro Apollo a uno spettacolo filodrammatico.¹² Il contesto, come si può vedere da questi scampoli di racconto, non aveva certo favorito studi musicali che eventualmente avessero potuto interessarlo.

Il suo grande attaccamento alla musica è tuttavia certificato anche dalla partecipazione, nel dicembre del 1952, all'audizione per fare parte del coro lirico del Teatro, diretto da Eugenio Lazzeri. Inoltre nel Fondo del musicista Gino Carboni presso la Biblioteca Federiciana, sono presenti i libretti manoscritti per l'opera buffa *Sganarello* (libera riduzione da Molière), che Franco ha redatto, appunto, per la musica di Carboni.¹³

Quella di Battistelli è stata una vita operosa, schiva della ribalta, animata da autentica passione per la cultura. Ecco quindi prodigo di suoi molti contributi minuti o più articolati

⁹ Id., pp. 27-32, si vedano i suoi *Ricordi di ragazzo (1943-1945)* riferiti ai suoi 9-11 anni. Battistelli alla data di «Giugno 1943», aveva terminato la classe terza delle elementari e ricorda che l'ultimo incontro con il papà, Gabriele, impiegato nella locale Cassa di Risparmio era avvenuto sei mesi prima, quando suo padre era tornato in licenza per un mese dal fronte albanese.

¹⁰ Il prof. Bracci in *Ricordo di F.B.* cit., riporta le testimonianze da lui dettate sullo sfollamento a Orciano di Pesaro nel 1944, quando ancora scolaro delle elementari «andavo a prendere qualche lezione dalla Maestra Putto, fanese sfollata sul Castello e ogni volta passavo accanto alle macerie del teatro che osservavo con curiosità» distrutto dalle bombe dell'incursione aerea. Dopo il racconto dello sfollamento, l'altro ben più nefasto: «Lo invitai poi a presentare il volume *I Paesi dell'Unione Roveresca nella bufera della guerra 1939-1945* e necessariamente il suo ricordo andò a suo padre fatto prigioniero dai nazisti e che durante una marcia di trasferimento con altri militari italiani, ritardando il passo perché ferito, fu ucciso da un soldato tedesco con un colpo di grazia: a queste parole egli non trattenne le lacrime provocando commozione nell'assemblea. Da allora compresi che la tragica perdita del padre aveva segnato l'intera esistenza del prof. Battistelli, favorendo la formazione di un animo sensibile, gentile, generoso piuttosto che arrabbiato». Io stesso, come d'altronde i miei colleghi, che pure abbiamo frequentato Franco Battistelli per diversi anni, non abbiamo avuto il benché minimo sentore di quale vissuto doloroso lo avesse investito in così giovane età, tale era la sua discrezione e compostezza.

¹¹ La sua 'iniziazione' al mondo fascinoso dell'opera lirica avvenuta a otto anni nel 1942 con l'ascolto de *L'Elisir d'amore* di Donizetti, è raccontata da lui stesso nell'introduzione a una iniziativa editoriale per la mostra del 1979, che abbiamo riportato in Appendice II.

¹² *Ricordi di ragazzo (1943-1945)* cit., pp. 30-31.

¹³ Purtroppo la chiusura della Biblioteca Federiciana, causa restauri, non ci ha permesso di verificare e precisare il contenuto di questi manoscritti.

che hanno trovato posto con continuità nei periodici civico-istituzionali della sua città. A partire da «Fano. Notiziario di informazione sui problemi cittadini», che nasce con periodicità mensile nel 1965 per poi avere dall'anno seguente generalmente 4 fascicoli (negli anni 1972-1974 ne avrà 5) fino al 1981; ma nel 1982 ne esce uno annuale e numero doppio nel 1983-1984. Così già nel 1965 esordisce con *Gli spettacoli alla Corte Malatestiana* nel quale plaude all'impegno organizzativo profuso in quella stagione, garanzia di una duratura e più felice programmazione. Seguono, tra gli altri, diversi altri brevi interventi di interesse musicale che non rientrano però nella *Cronologia dei miei scritti* da lui stesso approntata.¹⁴ Contributi, questa volta meno occasionali e dunque più strutturati, figurano poi nel «Supplemento al Notiziario di informazione sui problemi cittadini» che registra ben 18 volumi (1966-1984) di approfondimento culturale, nei quali compare quasi regolarmente anche con contributi di interesse musicale. Poi dal 1986 al 2007 è direttore dei «Nuovi Studi Fanesi» che con cadenza annuale (4 sono biennali) arrivano sino ad oggi (l'ultimo è il n. 35 del 2024).

Il suo primo contributo è del 1960, l'ultimo del 2018, entrambi su chiese e arte sacra, quasi 60 anni di felice attività. Il suo primo lavoro di storia musicale è del 1961 e documenta l'autentica vocazione a delineare la storia teatrale regionale in primis attraverso le vicende architettoniche di queste originali e fascinose costruzioni che sono i luoghi, i contenitori artistici che permettono poi i vari allestimenti, che ovviamente, vedono quelli melodrammatici in primo piano. La storia del 'suo' Teatro della Fortuna diventa paradigmatica della storia teatrale regionale. E dobbiamo riconoscere che l'opera creativa e geniale dello scenografo e architetto teatrale Giacomo Torelli, fanese, già attivo a Parigi sotto Luigi XIV e in collaborazione con personaggi come Molière e G. B. Lulli, lascia alla città, alle Marche e all'Italia un manufatto che diventa un punto di riferimento obbligato nella storia del melodramma italiano ed europeo. Parliamo del saggio *Dal Torelli al Poletti. Uomini e vicende dell'architettura teatrale nelle Marche*. Questo contributo ci catapulta dentro le vicende di teatri piccoli e grandi disseminati nelle varie comunità regionali che vedevano nel teatro il luogo principe di incontro e di identità delle stesse, come lo era il Foro per i Romani. Quindi il suo racconto ci familiarizza con i numerosi architetti fino al neoclassicismo di Poletti e del prolifico Cosimo Morelli, attori di questa storia originalissima e avvincente per il lettore. Certo una storia che si lega molto all'Emilia Romagna e alla vicina Umbria. Battistelli tornerà molte volte sugli stessi argomenti per arricchire modificare ampliare contenuti che si erano già affacciati in quel primo lavoro, la cornice nella quale era già indicato il percorso degli approfondimenti futuri.

L'incontro e l'invito di Surian a una collaborazione nei primi anni Ottanta cadeva pertanto in un terreno pronto, fecondo che aveva già alcuni traguardi raggiunti. Elvidio aggiungerà strumenti che faranno guadagnare alle indagini condotte dalla passione e lungimiranza di singoli a un lavoro più collettivo, di squadra, grazie a metodologie di indagine, raccolta ed elaborazione dei dati, ormai standardizzate a livello internazionale. Ecco quindi che il lavoro *Luoghi e percorsi del teatro musicale nelle Marche*, apparso nel 2000, vede il suo essenziale contributo in *Luoghi storici del teatro d'opera nelle Marche*. Pensiamo alla monografia del 1972 sul Teatro della Fortuna (*L'antico e il nuovo teatro della Fortuna di Fano (1677-1944): storia dell'edificio e delle sue vicende artistiche*), che

¹⁴ F. BATTISTELLI, *Cronologia dei miei scritti*, NSF, n. 32, 2020, pp. 189-196. Vi sono elencati ben 94 titoli di cui quelli di interesse musicale sono circa un terzo del totale. Chiaramente alcuni contributi sebbene non direttamente centrati sulla musica, hanno una ricaduta in tal senso quando coinvolgono strutture, come il teatro, dove si svolgono eventi filodrammatici e di vario intrattenimento e spettacolo.

culminerà nei due volumi del 1998 con la collaborazione di altri due studiosi (cfr. App. I), lasciando chiaramente agli addetti ai lavori i cataloghi dei libretti, dei fondi musicali e così via. In più dunque l'A.Ri.M. e le collaborazioni che l'associazione attuerà con le istituzioni regionali per tramite del Centro per i Beni culturali all'epoca diretto con passione dal prof. Mario Canti e da preziosi collaboratori, come Flavia Emanuelli e Loretta Mozzoni, Costanza Costanzi ecc. porteranno a traguardi importanti per la conoscenza e tutela del patrimonio musicale regionale. Nel volume 32° dei «Nuovi Studi Fanesi», un articolo dei suoi collaboratori parla anche (tra le molte cose citate), da parte di Franco Battistelli, di «impegno profuso nella creazione della rivista dei Quaderni di Musica Marchigiana», una espressione generica che, anche se non corretta tecnicamente, è vera intenzionalmente, perché poi l'A.Ri.M. ideerà i «Quaderni Musicali Marchigiani», una *Collana di edizioni musicali* di autori marchigiani, nonché diverse monografie sui teatri marchigiani, in sintesi «la musica marchigiana».¹⁵

Appendice I

BATTISTELLI FRANCO – BIBLIOGRAFIA DI INTERESSE MUSICALE

Il presente regesto, disposto cronologicamente e sotto ogni anno ogni singolo trattino a indicare col titolo in corsivo ciascun contributo, è stato opportunamente corredato di *abstracts* redatti, in altra occasione e contesto, da Battistelli stesso; ne abbiamo aggiunti di nostri senza sigla, nei casi in cui il titolo di per sé stesso non fosse sufficientemente utile a chiarirne il contenuto. Tale elenco non pretende di essere esaustivo ma vuole offrire un essenziale profilo bibliografico della produzione dell'autore utile a delinearne portata e taglio, e costituire nel contempo un materiale strutturato di sicuro interesse da cui muovere per ulteriori approfondimenti futuri. Gli *abstracts* contrassegnati alla fine dalla sigla tra parentesi quadre [FB] e relativo numero d'ordine (che se preceduto dalla lettera 'g' indica la sezione generale; diversamente sono tutti da ritenersi tratti dalla successiva sezione toponomastica), sono di Franco Battistelli e tratti dal volume *Luoghi e repertorio del teatro musicale nelle Marche*, 2000 (cfr. nell'elenco). Quando il riferimento si limita alla sola citazione bibliografica senza *abstract* già da parte di Battistelli, esso figura in coda della sezione descrittiva del volume. Per quanto riguarda le citazioni del Supplemento ci si è limitati al solo anno di riferimento in quanto è sempre uscito un solo volume per ogni annata a partire dal 1966 (salvo l'unico numero doppio riferito alle annate 1983-84), secondo anno del Notiziario nato nel 1965.

Legenda

- AMDM = Atti e Memorie della Deputazione di storia patria delle Marche
- FB = Franco Battistelli
- FNot = Fano – Notiziario di informazione sui problemi cittadini (1965-84)
- FSNot = Fano – Supplemento al Notiziario di informazione sui problemi cittadini (1966-84)
- NSF = Nuovi Studi Fanesi (1986 a tutt'oggi)
- QNSF = Quaderno di Nuovi Studi Fanesi

1961

- *Dal Torelli al Poletti. Uomini e vicende dell'architettura teatrale nelle Marche*, AMDM, Ancona, serie VIII, vol. II, 1961, pp. 37-55, (stampato il 10 ott. 1962 presso Tipografia S.I.T.A. srl di Ancona).
Primo intervento dell'autore su un argomento più volte ripreso dallo stesso negli anni successivi: si tratta di un sintesi storica sulla nascita, lo sviluppo e le caratteristiche architettoniche dei principali teatri marchigiani, dal secolo XVI fino ai nostri giorni.
[FBg09]

1965

- *Gli spettacoli alla Corte Malatestiana*, FNot, n. 1, 1965, pp. 17-18.
Plaude finalmente a una nuova organizzazione che valorizzi la stupenda cornice quattrocentesca della Corte Malatestiana, come sede di spettacoli altamente qualificati.

¹⁵ Per un approfondimento delle diverse attività dell'A.Ri.M. rimandiamo al sito <http://www.arimonlus.it>.

1966

- *Arte e storia del Teatro della Fortuna*, FNot, 1966, n. 3, pp. 21-23.
Sono esposte le vicende che portarono a partire dal 1839 alla demolizione del teatro torelliano (1841) e a incaricare l'architetto modenese Luigi Poletti per il nuovo manufatto inaugurato solo nel 1863 e purtroppo centrato da due spezzoni incendiari nel 1944 prodotti da un bombardamento aereo alleato, sino a una ricostruzione subito iniziata ma mai ultimata.

1967

- *Arte e storia del Palazzo Malatestiano*, FNot, 1967, n. 1, pp. 17-19.
Storia delineata dal 1357, anno in cui Galeotto I Malatesta ottiene la Signoria di Fano col titolo di Vicario Pontificio e progetta una dimora degna del suo status, sino al 1841 quando fu eretto un Teatrino provvisorio nella sala del Regno per spettacoli musicali e teatrali.
- *Gli spettacoli alla Corte Malatestiana*, FNot, 1967, n. 2, pp. 8-9.

1968

- *Un interprete "rossiniano": il basso Cesare Tonini Bossi*, FNot, 1968, n. 4, pp. 30-31.
Nato a Fano nel 1829, vi morì nel 1880. Ricordato proprio nel I centenario della morte di Rossini, del cui *Barbiere di Siviglia*, fu un applauditissimo Don Bartolo; ebbe una discreta carriera (talora in tournée con il concittadino tenore Antonio Giuglini), ma toccando poi diverse capitali europee come Berlino e Mosca.
- *Il Teatro della Fortuna: appunti per una monografia*, in FSNot, 1968, pp. 169-214.
Il relativo indice, che riportiamo, documenta sostanzialmente i punti cardine della monografia apparsa poi nel 1972: 1 – Palazzo della Ragione; 2 – Le tre torri civiche; 3 – Il primo Teatro Pubblico o Sala della Commedia; 4 – Il grande stregone Giacomo Torelli; 5 – Costruzione del Teatro della Fortuna; 6 – Struttura architettonica del teatro torelliano; 7 – Restauri e nuove scene di Ferdinando Bibiena; 8 – Musica e spettacoli nell'età del melodramma; 9 – Il teatrino provvisorio nel Palazzo Malatestiano; 10 – Il nuovo teatro di Luigi Poletti; 11 – Struttura architettonica del teatro polettiano; 12 – Vicende e restauri del Teatro polettiano; 13 – Spettacoli lirici nel periodo tardoromantico; 14 – Spettacoli lirici nel secolo ventesimo; 15 – La prosa, le compagnie e i grandi interpreti; 16 – Concerti, operette e spettacoli d'arte varia.

1969

- *Un musicista fanese da non dimenticare: Mezio Agostini*, FSNot, 1969, pp. 7-25.
Introduzione di due pagine (7-8) che traccia un sintetico quadro, con ombre e luci, della situazione musicale fanese suggerendo una nuova prospettiva di ricerca che valorizzi le eccellenze musicali passate di Fano, iniziando qui dal maestro Agostini (1875-1944). A p. 9 "Cronologia della carriera artistica" e a p. 18 "Catalogo delle composizioni manoscritte [...] conservate presso la Biblioteca Comunale Federiciana di Fano (sezione X)".

1970

- *Quando Tamagno venne a Fano*, 'Fano', FSNot, 1970, pp. 81-98.
Il tenore Francesco Tamagno giunge a Fano nell'estate 1892 ospite dell'impresario Ettore Storti. Il 28 Luglio si esibisce in un recital assieme a Maria Pizzagalli soprano fanese allieva della Boccabadati, nello Stabilimento Balneare, 'ritrovo della buona società fanese e straniera fin de siècle'. Entrambi cantano due arie ciascuno e chiudono con un duetto tratto dal *Guarany*. Il 10 agosto 1893 nel teatro della Fortuna restaurato, cantano nelle opere *Swarten* di Andrea Gnaga e *La Forza del destino* di Verdi. Sospese le ultime recite del 29 e 31 agosto. A corredo 4 immagini: ciascuno dei due cantanti in abiti di scena in precedenti occasioni, 2 manifesti dello spettacolo; trascrizione della lapide commemorativa in teatro in onore di Tamagno. Tredici Resoconti da «L'annunciatore» anni 1889, 1890, 1892 e 1893.

1971

- *Torelli o Bibiena?* in FSNot, 1971, pp. 51-67.

Percorso al contempo intricato e avvincente che cerca di porre ordine tra le scene prospettiche superstiti (disegno su carta, incisione calcografica o tempera su tela) conservate a Fano (Museo civico, 5 tele a tempera dall'ex Villa Marcolini di Saltara, Palazzo Borgogelli Avveduti e quelle conservate a Roma (4), Monaco (1), tentandone la argomentata possibile attribuzione all'uno o all'altro architetto sulla base delle scene del Torelli riportate in un opuscolo del 1677 che elencava ben 12 scene. Si sa che il bolognese Mauro Aldovrandini e un giovane Ferdinando Bibiena eseguirono le scene torelliane. Ma nel periodo 1718-19 Bibiena fu chiamato a Fano assieme al figlio Antonio per il restauro e ridipintura di tutte le scene torelliane (cinque sono le scene torelliane note per il teatro di Fano).

1972

- *L'antico e il nuovo teatro della Fortuna di Fano (1677-1944): storia dell'edificio e delle sue vicende artistiche*, Fano, Tip. Sangallo, dic. 1972, 168 pp.

Dopo quella ottocentesca di Stefano Tomani Amiani, è la prima monografia moderna sulla storia del teatro fanese. Oltre alle vicende strutturali dell'edificio (dal medievale Palazzo della Ragione alla cinquecentesca Sala della Commedia. Dal teatro seicentesco del Torelli a quello ottocentesco del Poletti), il volume fornisce anche notizie utili sui principali spettacoli allestiti dal 1677 alla drammatica estate del 1944, che ha visto il teatro gravemente lesionato dalle operazioni belliche della seconda guerra mondiale. Indici dei nomi e dei titoli delle rappresentazioni. [FB68]

1973

- *Fano. Storia monumenti escursioni*, Senigallia, Edizioni 2Gm, 1973, pp. 161-72-74. [FB69]

Diviso in tre parti (Profilo storico – Visita ai monumenti – Escursioni nell'entroterra) di interesse musicale sono le schede sintetiche della parte II: *Teatro della Fortuna e Sala Verdi*; utile anche la successiva *Corte Malatestiana e Arco Borgia-Cybo*, limitatamente al primo luogo monumentale.

1975

- *Piani e progetti ottocenteschi per Piazza XX Settembre*, FSNot, 1975, pp. 127-152. [FB70]

Il rinvenimento di un nutrito gruppo di disegni sette-ottocenteschi concernenti progetti di opere pubbliche fanesi, permette il soffermarsi su alcuni progetti riguardanti la grande Piazza di Fano con la sua torre civica, palazzo della Ragione e soprattutto delineare le vicende del vetusto teatro torelliano tra il 1839, anno della sua interdizione al pubblico, e il 1845 quando fu approvato il progetto del nuovo teatro Poletti con abbattimento (ahimé) di quello seicentesco.

1976

- *Luoghi e spettacoli teatrali a Fano dalla fine del secolo XV alla metà del secolo XVII*, FSNot, 1976, pp. 71-94.

Lo scritto, basato su ricerche d'archivio e su un raro volumetto conservato presso la Biblioteca Federiciana di Fano (*Academie musicali composte dal Sig. Pierfrancesco Lanci per l'Accademia de' Musici Fanesi*, Pesaro, Flaminio Concordia, 1627), fornisce ragguagli sull'attività teatrale cittadina dalle prime notizie che si hanno in proposito (1491) alle feste, commedie e intemezzi allestiti a cura dell'Accademia dei Musici Fanesi prima dell'apertura del Teatro della Fortuna (1677). Si ricorda inoltre il debutto fanese (data imprecisata) del celebre Tiberio Fiorilli, detto Scaramuccia. [FB71]

1978

- *Giacomo Torelli: note biografiche e bibliografiche*, FSNot, 1978, pp. 131-151. [FB72]

Nel terzo centenario della morte vengono sottolineati i determinanti contributi di Anton Giulio Bragaglia, Fausto Torrefranca e soprattutto Per Bjurström e Cesare Molinari su Torelli come scenografo e scenotecnico a livello europeo e indagati gli influssi dell'ambiente fiorentino e ferrarese nella sua formazione.

- *Fano*, Fano, Offset Stampa, 1978, pp. 42-46. [FB73]

Presenti due schede sintetiche su: *Teatro della Fortuna* (pp. 42-45) e *Corte Malatestiana* (pp. 45-46).

1979

- *Appunti e considerazioni su alcuni architetti marchigiani e romagnoli del secolo XVIII*, pp. 172-189 in *Luigi Vanvitelli e il '700 Europeo*, Atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), vol. 1, Napoli, Facoltà di Storia dell'architettura dell'Università di Napoli, 1979, 347 pp.

Contiene brevi cenni sull'attività come architetti teatrali di Cosimo Morelli, Giuseppe Lucatelli e Francesco Maria Ciaraffoni. [Fbg15]

- *Musica e teatro a Jesi e Senigallia*, in *Nelle Marche Centrali*, a cura di Sergio Anselmi, I, Jesi, Cassa di Risparmio di Jesi, 1979, pp. 875-923.

- *Proibito entrare: immagini e versi per il teatro della Fortuna di Fano*, a cura di Marco Ferri e Paolo Talevi, Senigallia, Serigrafia Atomo, 1979, [10 carte], 31 cm, 12 fotografie in b/n; edizione numerata di 50 esemplari.

Contiene *Introduzione* di FB riportata anche in NSF n. 32, pp. 59-61, e qui riprodotta in Appendice II.

1981

- *Carnevale 1718. Giacomo III Stuart ospite a Fano*, FSNot, 1981, p. 79-95.

- Stefano Tomani Amiani, *Guida Storico-Artistica di Fano*, a cura di FB, Pesaro, Banca Popolare Pesarese, 1981, 293 pp.; oltre la curatela: *Presentazione* (pp. 9-15) e *annotazioni* di FB:

Quasi pronta per la stampa nel 1853, ma rimasta poi inedita e incompiuta per oltre un secolo, contiene preziosi ragguagli e iscrizioni anche del «Palazzo del Podestà ora Teatro pubblico» (pp. 28-33) e «Del teatro antico» (p. 34 e sgg.) in cui si parla dei primi allestimenti nella Sala della Ragione.

1982

- *Melodrammi stranieri a Fano nei programmi del Teatro della Fortuna*, FNot, 1982 (stampa 1983), pp. 209-240.

1983

- *L'architettura teatrale nelle Marche. Dieci teatri nel comprensorio Jesi-Senigallia*, Jesi, Cassa di Risparmio di Jesi, 1983, xii-420 p., Parte I e II. Due contributi:

- 2. *Appunti per una storia delle strutture teatrali marchigiane*, pp. 55-67 (Parte I)

- 6. *Il teatro di Jesi* firmato con Paolo Taus e Marcello Agostinelli, pp. 153-211 (Parte II)
Monumentale volume, riccamente illustrato, che presenta una prima parte di carattere generale con contributi di Carlo Mezzetti, FB, Ercole Sori, Marcello Agostinelli e Roberto Gagliati. La seconda parte è dedicata ai dieci teatri del comprensorio in questione (Senigallia, Jesi, Corinaldo, Montemarciano, Ostra, Chiaravalle, Montecarotto, S. Marcello, Monteroberto, Monte S.Vito), e comprende dati storici e archivistici, disegni, foto e tavole di rilievi architettonici, nonché note e notizie varie sull'attività teatrale e musicale dei centri presi in esame. Altri autori: Marcello Agostinelli, Dario Cingolani, Paola D'Incecco, Paola Diotallevi, Eros Grigorini, Fabio Mariano, Maddalena Scoccianti, Paolo Taus e Arnaldo Veneri. [FBg19]

1984

- *Documenti inediti sull'architetto fanese Domenico Egidio Rossi (1659-1715)*, Fano, Società Tipografica, 1984, 27 pp.

Fascicolo bilingue (italiano e tedesco) in cui viene ricordato come il Rossi, reduce dalla Germania dove operò a lungo a Rastatt, Durlach, Karlsruhe e Baden-Baden, fu il progettista (1710-11) dell'antico Teatro La Fenice di Ancona, ricostruito dopo l'incendio (20 novembre 1709) del precedente teatro seicentesco situato all'interno dell'Arsenale. [FB75]

- *Franco Capuana. Un musicista napoletano nato a Fano*, in FSNot, 1983-1984, pp. 17-28.
Duplice intento di FB di presentare il volume di Bruno Cagnoli, *L'arte musicale di Franco*

Capuana, Milano, Electa Ed., 1983 (cui precede un contributo dello stesso Cagnoli alle pp. 9-16 e segue un altro di Elvidio Surian pp. 29-35) e celebrare l'illustre concittadino (Fano 1894 - Napoli 1969). Sono relazioni lette in occasione della commemorazione del maestro (5.11.1983) alla presenza della vedova Emy Gallo.

1986

Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini ad oggi, a cura di FB, Venezia, Marsilio Editori, 1986, 701 pp.; due contributi:

- *Scenografia, scenotecnica e teatri: Sabbatini e Torelli*, pp. 377-386
Esamina la figura e l'attività dei due celebri scenotecnici seicenteschi, in relazione alle vicende e tipologie dei teatri del tempo. [FBg21]
- *Musica e teatri: l'apoteosi del melodramma*, pp. 493-506
Illustra le successive fortune dell'opera in musica, testimoniate dall'erezione delle maggiori sale teatrali di cui la provincia in questione è ancor oggi particolarmente ricca. [FBg21]
- *Piante delle scene di Ferdinando Bibiena per l'antico Teatro della Fortuna e "annotazioni per chi opera" in un manoscritto inedito del secolo XVII*, NSF, 1, 1986, pp. 131-151.
A una prima parte introduttiva, che illustra il ruolo avuto da Ferdinando Bibiena con il figlio Antonio nel rinnovo (1718-19) del corredo scenico dell'antico Teatro della Fortuna (1677), segue il testo delle inedite *Annotazioni per chi opera nel teatro* (ms. della Biblioteca Federiciana di Fano), preceduto dalle relative piante («Reggia, Riva marittima, Galleria lunga e Galleria curta. Cortile, Camere, Carcere Giardino con li perterra, Giardino in altro modo, Boscolungo e curto, Bosco con mcampo attendato»). Il tutto di estrema importanza per la storia della scenografia e scenotecnica nel periodo barocco. [FB77]

1987

- *Scritti e carteggio sul sipario di Francesco Grandi per il Teatro della Fortuna*, NSF, 2, 1987, pp. 165-219.
Attraverso il carteggio inedito intercorso tra l'architetto Poletti e il pittore Grandi con Annibale di Montevecchio, sindaco di Fano, il lungo articolo illustra l'*iter* relativo alla scelta del soggetto (un immaginario «ingresso trionfale dell'imperatore Cesare Ottaviano Augusto nell'antica Fanum Fortunae» proposto dal conte Stefano Tomani Amiani) e alla realizzazione e spedizione da Roma a Fano del grande sipario storico per il Teatro della Fortuna. Segue la ristampa di un opuscolo di Federico Piattelletti (1963) e quella della dettagliata descrizione dell'opera da parte di Stefano Tomani Amiani (1867). [FB79]

La provincia di Ancona. Storia di un territorio, a cura di Sergio Anselmi, fotografie di Luigi Alberto Pucci Bari, Laterza, 1987, 491 pp.

- *Musica, musicisti, teatri: I teatri*, pp. 316-324.
È questa la seconda sezione laddove la prima, *Musica e musicisti* (pp. 311-316), è curata da Marco Salvarani.

1989

- *L'operetta a Fano. Fortune della piccola lirica in una città di provincia*, NSF, 4, 1989, pp. 143-78.
Saggio che ricostruisce cronologicamente, sulla base di documenti d'archivio e cronache di periodici e quotidiani, le fortune degli spettacoli operettistici a Fano, a partire dal 1875 (recite della compagnia diretta da Achille Lupi, con Maria Frigerio). L'indagine prosegue nel tempo, evidenziando i mutamenti gradualmente subiti dal repertorio: da quello francese e austro ungarico (Offenbach, Lecocq, Planquette, Suppé, Johann Strauss, Oscar Straus, Lehár, Stolz, ecc.) a quello italiano (Valente, Leoncavallo, Lombardo, Ranzato, Pietri, Cuscinà, Ettore Bellini, ecc.). Contemporaneamente vengono forniti i nominativi dei maggiori direttori di compagnia, cantanti e attori che si sono esibiti in questo repertorio al Teatro della Fortuna e, dopo il 1924, anche al Politeama 'Rossi'. [FB81]

- *Musica teatro feste. Il 'Grande Stregone'* Giacomo Torelli, pp. 179-85, in *Fano nel Seicento*, a cura di Aldo Deli, Urbino, Arti Grafiche Editoriali per la Cassa di Risparmio di Fano, 1989, 346 pp.
Capitolo relativo all'attività musicale e teatrale a Fano durante il XVII secolo, con riferimento alle feste e spettacoli organizzati dall'Accademia dei Musicisti fanesi e alla personalità e ruolo di Giacomo Torelli, costruttore del primo Teatro della Fortuna. Brevi cenni sulle iniziative musicali dei PP. Filippini e sugli organi della chiesa di San Pietro in Valle. [FB82]

1990

- *Note su Maria Domenica Taus cantante fanese del sec. XVIII*, NSF, n. 5 (1990), pp. 39-46.
In due lettere da Bologna del dicembre 1748, rinvenute nel fondo Ferri della sezione dell'Archivio di Stato di Fano e indirizzate da Luigi Taus al nobile Cristoforo Ferri, si fa anche il nome della sorella cantante Maria Domenica Taus detta la 'Fanesina', impegnata a Bologna per la stagione di carnevale 1748-49. Nella precedente stagione 1746-47 aveva cantato al Teatro del Sole di Pesaro tra l'altro con la bolognese Marianna Marini, collega e rivale, che nel carn. 1730-31 si era esibita a Fano. Le poche notizie emerse e ricostruite spingono per una ulteriore approfondita ricerca sulla cantante.

1991

- *Vicende del Teatro Provvisorio Comunale all'interno del Palazzo Malatestiano (1841-59)*, NSF, n. 6, 1991, pp. 79-130.

Lo scritto ricostruisce l'attività del teatro provvisoriamente eretto all'interno della sala maggiore dell'antico Palazzo Malatestiano per sostituire il Teatro della Fortuna durante il lungo periodo (un ventennio circa) della sua ricostruzione, portata a termine nel 1963. Vengono pertanto registrate, in ordine cronologico e con ricco apparato di note e indici, tutte le rappresentazioni (liriche e di prosa) allestite in Fano a partire dal 1841: rappresentazioni che registrarono più di un debutto di cantanti rinomati, come i baritoni Enrico Storti e Davide Squarcia e il basso Cesare Tonini Bossi. [FB85]

1992

- *Notizie sulla Società Filodrammatica Fanese e sul Teatro 'Cesare Rossi' (1866-1920)*, NSF, n. 7, 1992, pp. 151-201.

Lungo articolo che ricostruisce l'attività artistica del piccolo teatro che la Società Filodrammatica Fanese volle dedicato, nel 1870, al celebre attore concittadino Cesare Rossi. Oltre alle rappresentazioni filodrammatiche, comprese quelle allestite presso il maggiore Teatro della Fortuna, sono registrati anche tutti gli altri spettacoli (musicali e di prosa) di cui resta documentazione. Cronologia, indici e illustrazioni. [FB88]

- Franco Battistelli, *Alla 'recherche' di Zanchetti*, in *Silvio Zanchetti*, a cura di Luca Ferretti, 1992, pp. 11-13, ("I Quaderni dell'Istituto Vivaldi di Fano", 4). [stampa Urbania, Stibu].
[non inserito nella *Cronologia dei miei scritti*, NSF n. 32, pp. 189-196]

Ricordo personale dell'incontro e l'amicizia con Silvio Zanchetti, dal quale apprendiamo che F.B. cantava nel locale coro lirico (audizione dicembre 1952), diretto da Eugenio Lazzeri; con programmi musicali e composizioni di Zanchetti.

1995

- *Macchine da teatro e teatri di macchine. Branca, Sabbatini, Torelli scenotecnici e meccanici del Seicento*, a cura di Enrico Gamba e Vico Montebelli, Urbino, QuattroVenti, 1995.

Catalogo della mostra tenutasi al Palazzo Ducale di Pesaro (29 luglio-29 agosto), 55 p.; si ringrazia FB «che ha curato alcune didascalie su Giacomo Torelli contrassegnate F.B.» [FBg41]

- *Il Teatro della Fortuna di Fano: storia e vicende artistiche*, Fano, Editrice Fortuna, 1995, 107 pp.
[non inserito nella *Cronologia dei miei scritti*, NSF n. 32, pp. 189-196]

Breve monografia che riassume le vicende quattro volte secolari del cosiddetto palazzo del Teatro, dalla costruzione della prima 'Sala della Comedia' (1556) all'antico Teatro della Fortuna del Torelli (1677-1839), al nuovo Teatro della Fortuna del Poletti (1863-1944). Ai capitoli che trattano degli aspetti strutturali e architettonici dell'edificio fanno seguito altrettanti capitoli sull'attività musicale e teatrale dello stesso, dai quali emerge l'importante ruolo svolto dal teatro fanese nel panorama delle parallele attività regionali, sia durante il periodo carnevalesco che nel corso dei mesi estivi. [FB89]

1996

- *I Filippini a Fano: politica culturale ed artistica*, in *La congregazione dell'oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, Firenze, Nardini, 1996, (stampa 1997), pp. 305-329/469, 16 ill.

Nonostante siano pochi i riferimenti alla musica, non sono per niente marginali in quanto riguardano la prassi degli «oratori di sera privati».

1997-1998

Teatri delle terre di Pesaro e Urbino, fotografie di Maurizio Buscarino, a cura di Fermo Giovanni Motta, Milano, Electa, 1997, 190 pp.

Prestigioso volume di immagini, che funge da catalogo dell'omonima mostra, è corredato dei saggi di Pier Luigi Cervellati e di FB.

- *Teatri storici nella provincia di Pesaro e Urbino*, pp. 23-36 (traduzione inglese 37-50); *Schede storico-artistiche* (n. 18 + 19 riguardanti 'altri teatri storici') pp. 158-171 (in inglese 172-184);

Bibliografia pp. 185-187.

Come usuale il taglio è di tipo storico architettonico, ma anche con dati di interesse storico musicale. Le schede dei 37 teatri, inclusi quelli non più esistenti, recano alla fine una bibliografia in ordine cronologico e tutti i testi sono offerti anche in traduzione inglese, didascalie delle foto incluse.

- *Il teatro nelle Marche: architettura, scenografia e spettacolo*, a cura di Fabio Mariano; scritti di FB, Fabio Mariano, Alberto Pellegrino; prefazione di Anna Maria Matteucci Armandi, Jesi, Banca delle Marche/Fiesole, Nardini, 1997 (stampa dic. 1997-gen.1998), 356 pp.; Indice p. 355.

Alle pp. 13-15 'Introduzione' di Fabio Mariano, dove sottolinea che il volume offre una sintesi sul tema del teatro nella regione, base per ulteriori approfondimenti dato che «le Marche possiedono un patrimonio significativo non solo vasto ed articolato ma soprattutto omogeneamente distribuito, sia nei secoli quanto sul loro territorio». E qualifica il contributo di Battistelli caratterizzato da una «costante ed appassionata attenzione sia per la vicenda fanese che marchigiana».

Parte I: lo spazio del teatro.

- *Scene, macchine, sipari, decorazioni*, pp. 99-136.

Parte II: i teatri storici.

- *I teatri storici della Provincia di Pesaro e Urbino*, pp. 171-218.

1998

- FB, Giuseppina Boiani Tombari, Luca Ferretti, *Il Teatro della Fortuna in Fano: storia dell'edificio e cronologia degli spettacoli*, Fano, Fondazione Cassa di risparmio di Fano, 1998, 2 voll. (I: 413 pp.; II: 221 pp.).

Monografia interamente dedicata alla storia del Massimo teatro fanese per la sua riapertura dopo la ricostruzione. I contributi non sono specificamente attribuiti ma ciascuno ha ovviamente cooperato dal proprio specifico settore di competenza.

- *Cronaca degli spettacoli estivi alla corte malatestiana. Il primo decennio (1954-1964)*, NSF, n. 12 1992, pp. 93-142. Con relativi indici di titoli e nomi, e tre programmi a stampa.

1999

- *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano, Cassa di Risparmio di Fano, (Tip. Grapho5), 429 pp.

Tre contributi.

- *Dipinti delle scene de 'La Venere gelosa' e 'Deidamia' conservati alla Pinacoteca di Fano*, pp. 122-133, scheda

- *Le origini del teatro 'all'italiana' e il Teatro della Fortuna di Giacomo Torelli*, pp. 311-318; 23 schede pp. 319-46

- *Gli interventi di Ferdinando Galli Bibiena nel teatro torelliano*, pp. 383-386; 3 schede pp. 387-406.

Un lavoro corale di studiosi (molti noti), punto fermo sul celebre architetto, così articolato:

Primo periodo fanese, Torelli a Venezia, Torelli a Parigi, Teatro della Fortuna, Fano 1677- Il teatro della Fortuna, I restauri dei Bibiena (1718-19), chiudono due appendici Modelli di 'macchine' della scenotecnica barocca e Appendice documentaria.

- *Le Marche dei teatri*, scritti a cura di Pier Luigi Cervellati e Franco Battistelli, fotografie di Maurizio Buscarino, 2 voll., 1999 e 2000, Milano, Skira/Ancona, Regione Marche, 1999-2000.

I vol.: Ascoli Piceno e Macerata, 1999, 287 pp.:

- *Teatri storici della Provincia di Ascoli Piceno*, pp. 21-28 (29-36: tra parentesi qui e a seguire le pagine tradotte in inglese)
- *I Teatri della provincia di Ascoli Piceno*, pp. 108-116 (117-125): schede 16 + 1 (teatri storici scomparsi)
- *Teatri storici della Provincia di Macerata*, pp. 137-145 (29-36)
- *I Teatri della provincia di Macerata*, pp. 273-285 (pp. 117-125: 24 schede + 1
- Bibliografia, pp. 286-287

II vol.: Pesaro e Urbino, Ancona, 2000, 287 pp.:

- *Teatri storici della Provincia di Pesaro Urbino*, pp. 27-42 (pp. 43-57)
- *I Teatri della provincia di Pesaro Urbino*, pp. 145-155 (156-165): 16 schede + 1
- *Teatri storici della Provincia di Ancona*, pp. 117-186 (29-36)
- *I Teatri della provincia di Ancona*, pp. 276-287 (117-125): 16 schede + 1

Come si può vedere ciascuna delle quattro sezioni corrispondenti alla 4 province di allora (quella di Fermo, istituita nel 2004, era inglobata in quella di Ascoli) ha una parte generale seguita, dopo un ricco apparato fotografico, dalle schede, una per teatro, cui se ne aggiunge sempre una finale dedicata ai *Teatri storici scomparsi*. Nella provincia di Macerata sono registrati anche i teatri romani di Urbisaglia e Villa Potenza, ancor oggi usati per spettacoli.

- *Cronaca degli spettacoli estivi alla corte malatestiana. Il secondo decennio (1965-1975)*, NSF, n. 13, 1999, pp. 137-190. Incluso il relativo indice dei titoli e foto di scena.

2000

Luoghi e repertorio del teatro musicale nelle Marche, a cura di Marco Salvarani e Flavia Emanuelli, Roma, Fratelli Palombi Editori, 2000, pp. 17-86. Interventi di FB, Marcello Conati (*L'opera in musica nei teatri marchigiani*) e Paolo Peretti. Quest'ultima cura una *Bibliografia teatrale marchigiana. Prima ricognizione ragionata*, con due sezioni Generale e Toponomastica dove FB ha redatto diversi *abstracts* (redazione chiusa a gennaio 1998), che, come detto sopra, abbiamo riportato in questo elenco.

- *Luoghi storici del teatro d'opera nelle Marche*, pp. 17-86.

Il lavoro è un articolato *excursus* che introduce a una comprensione della storia teatrale della regione attraverso soprattutto gli architetti i cui canoni estetici ne hanno contrassegnato lo stile attraverso i secoli dal XV al XX secolo.

- *Cronaca degli spettacoli estivi alla corte malatestiana. Il terzo decennio (1976-1986)*, NSF, n. 14, 2000, pp. 113-162. Incluso relativo indice dei Titoli e foto di scena.

2001

- *Cronaca degli spettacoli estivi alla corte malatestiana. Il quarto decennio (1987-2001)*, NSF, n. 15 2001, pp. 69-129, incluso relativo indice dei Titoli e foto di scena.

2002

Le Muse – Storia del Teatro di Ancona, a cura di Marco Salvarani, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2002, 302 pp.

- *Tra cento teatri*, pp. 185-196.

Una sintesi essenziale delle vicende architettoniche e decorative dei numerosi teatri regionali culminante nella ricostruzione moderna del nuovo teatro delle Muse (2002).

2003

- *Cronache musicali fanesi: la stagione lirica dell'estate 1900*, NSF, n. 17, 2003, pp. 149-170.
La presenza della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (la prima nel 1846) e per la prima volta di *La Bohème* di Puccini offrono il destro per un elenco delle loro riproposizioni a Fano fino al 1993 e delle opere pucciniane nelle Marche fino al 2001.

- *Piccola Ribalta Pesarese*, a cura di Franco Battistelli. Monografie di Davide Eusebi. Scritti di Mario Cipollini ... [et al.] ...; prefazione di Franco Battistelli, Pesaro, Piccola Ribalta Pesarese, 2003, 295 pp.

2006

- *Cantanti fanesi nel secolo XVIII*, NSF, n. 20, 2006, pp. 61-72.
Cantanti: Domenica Maria Taus, Domenico Manzi, Domenico Gaggi, Stefano Leonardi, Domenico Ricci, Antonio Amati, Giacomo Zaghini, Andrea Rastelli/Rastrelli, Antonio Vannuccini, Pasquale Vichi, Francesco Terenzi, Stefano Valesi (Valessi), Giambattista Cangi, Luigi Ceccarini, Sebastiano Diambrini, Pietro Ferranti, Camillo Mancinelli, Giovanni Pizzagalli.

2008

- *Un decennio di musica, danza e prosa al Teatro della Fortuna (1998-2008)*, NSF, n. 22, 2008, pp. 147-182.

Dopo 54 anni di chiusura forzata per le devastazioni belliche nell'estate 1944, il Teatro della Fortuna restaurato e ristrutturato ha la sua festa inaugurale il 18 aprile 1998. Termina il 'forzato esilio' pluriennale degli spettacoli tra il Politeama 'C.Rossi' e la Corte Malatestiana. Anno per anno vengono puntualmente elencati gli allestimenti di ogni tipo e genere che vi hanno avuto luogo. Ma c'è una particolare attenzione al barocco che porta nel 2005 ad avviare la Rassegna Lirica Torelliana. Nel 2006 nasce la Fondazione del Teatro.

Appendice II

*Proibito entrare. Immagini e versi per il teatro della Fortuna di Fano*¹⁶

Introduzione di Franco Battistelli

Estate del 1942.

A sette anni e mezzo compiuti, libero dagli impegni scolastici di una seconda elementare trascorsa sui duri banchi delle “Corridoni”, ero ancora un ragazzetto magro e spilungone, desideroso solo di giochi e di mare.

Della guerra, quella aspra e feroce scatenata su più fronti dalla follia di un dittatore paranoico, avevo appena una vaga consapevolezza.

Soprattutto per la tristezza domestica di un padre assente e per l’arrivo di tante lettere e cartoline da un fronte lontano.

Il pianoforte, nel piccolo salotto, era allora severamente vietato a mani profane; le mie in particolare, per via della temutissima accordatura dello strumento e per il candore dei tasti d’avorio.

In compenso le audizioni musicali e canore erano ragione quotidiana, generosamente elargite da mia nonna, padrona incontrastata di quel pianoforte e dotata in gioventù (così almeno sosteneva lei) di una promettente voce di soprano.

Per dirla in breve, all’annuncio della stagione lirica estiva ci fu un gran consiglio di famiglia e si discusse a lungo sulle mie ipotetiche capacità di resistenza a un intero *Elisir d’amore*.

C’era infatti da risolvere il problema se le canore effusioni del giovane Ferruccio Tagliavini collimassero appieno con gli ideali belcantistici della mia ava melomane e la conseguente impossibilità di rinuncia alle gioie dell’ascolto di un’ennesima “Furtiva lagrime”.

Fu quella l’occasione del mio primo impatto con il mondo dell’opera nella fastosa cornice di ori e velluti del polettiano Teatro della Fortuna; con il rischio, per chi mi aveva voluto al suo fianco, di dover combattere con gli umori imprevedibili di un giovane nipote assonnato.

Fortuna volle che tutto andasse per il meglio, e anche se è risaputo che quanto si è visto con gli occhi di fanciullo tende ad acquistare con il tempo dimensioni mitiche, resta il fatto che di quello spettacolo, goduto come un bel sogno in un mondo di fiaba, resti ancora nella mia memoria un’immagine vivissima di scene, costumi, musiche e colori come di nessun altro spettacolo visto poi, anche in teatri più grandi e famosi.

È forse per questo che la sgangherata carrozza di un Melchiorre Luise in veste di Dulcamara, trainata da un pacifico equino infiocchettato, resta per me l’immagine più autentica di uno spettacolo d’opera di altri tempi, molto più di tutte le sfilate di elefanti, cavalli e cammelli di cui parlano le cronache scaligere o sancarlane.

E certo sempre per questo la stoppacciosa parrucca a trecce bionde di Lina Aymaro nei panni di Adina, o il suo variopinto abito villereccio, continueranno a non avere per me l’eguale a confronto con i broccati, acconciature e collane delle varie Scotto e Freni di oggi; e pure la sgargiante uniforme di Saturno Meletti nei panni di un panciuto sergente Belcore supererà sempre nella mia fantasia il fasto di tutti i giustacuori e manti ricamati dei Cappuccilli e Brusoni di turno.

E non è tutto, ché solo l’immagine del Teatro della Fortuna (non quelle della Scala o della Fenice o della Pergola o del San Carlo o del Massimo o di quanti altri teatri famosi potrei ancora citare) continuerà a vivere nella mia memoria quale versione terrena dell’antro delle fate: luogo del mio primo incontro con i famosi burattini Yambo o con il drago di cartapesta, pronto a divorare i piccoli dell’asilo “Gallizi” nel corso di uno di quei saggi coreografico-canori fatti per la delizia di mamme e zie.

In altri termini: il tempio delle memorie infantili che un invisibile cordone ombelicale tiene unito all’adulto di oggi per avervi esso trascorso alcuni tra i momenti più belli della sua fanciullezza.

Tutto si conclude con l’immagine di un’afosa serata di agosto in cui l’intera Fano, riunita nel bel mezzo della piazza, ascoltò nel più religioso silenzio la voce, diffusa dagli altoparlanti, di Beniamino Gigli, interprete stupendo dell’*Andrea Chénier* all’interno di un esauritissimo Teatro della Fortuna.

Era sempre l’estate del 1942.

Sono trascorsi - da allora - trentasette anni.

¹⁶ Da un opuscolo a cura di Marco Ferri e Paolo Talevi, 1979 (cfr. sopra Appendice I).

IL LEONE SUL TORRENTE. OSSIA L'ARIA DI PAMPANI NELLA *ROSIRA* DI VIVALDI PER "IL FANESINO"

Marco Salvarani

(Ancona)

Il compositore Antonio Gaetano Pampani (Modena 1706 – Fermo 1775)¹ è figura di particolare interesse per la storia musicale delle Marche sebbene, come per altri dei migliori maestri di cappella attivi nel territorio, la sua carriera non si sia svolta interamente nella regione. La mobilità di tale tipologia professionale è descritta ormai da numerosi studi,² che evidenziano come pratica frequente il loro girovagare – con conseguenti reiterate richieste di dispense e permessi dagli obblighi dell'incarico – specie quando l'attività di quei compositori ebbe a riguardare, più o meno regolarmente, il teatro d'opera. È questo il caso anche di A. G. Pampani, il quale si dedicò al dramma in musica per buona parte della carriera.

La sua produzione è ancora poco studiata, sebbene niente affatto trascurabile: 19 opere, 14 oratori, 9 antifone, 82 mottetti, 3 cantate, 1 messa, 4 inni, 8 salmi, 2 sinfonie e 3 concerti. Pure la conoscenza della biografia è lacunosa. Il cognome è citato nelle fonti con numerose varianti – Pampini, Pampino, Pampano, Pampana – che tuttavia non sembrano dover avallare dubbi, talvolta emersi in passato,³ che della stessa persona si tratti.

Appena ventenne, Pampani era maestro del Duomo di Fano, incarico che tenne fino al 1734. Ma presto lo si trova impegnato anche nei teatri di Urbino e Pesaro (1730-1733) sia come direttore che come compositore (un intermezzo, il *Delbo mal maritato*, e arie sostitutive per il *Crispo* di Giovanni Bononcini).⁴ L'avventura veneziana inizierà l'anno successivo: plausibilmente il compositore lasciò le Marche nell'autunno del 1734 per esordire in laguna con la sua prima opera, *L'Anagilda*, nel carnevale 1735 (da gennaio) al Teatro San Cassiano, unico titolo andato in scena in quel teatro in quell'anno.⁵ L'opera si basa sul testo di «un pastore d'arcadia» – così nel libretto – che rivisitava la vicenda della sorella del re di Navarra promessa in sposa al re di Castiglia, messa in versi da vari autori e già musicata da Antonio Caldara e da Luca Antonio Predieri (tutti rifacimenti de *La fede ne' tradimenti*, libretto di Girolamo Gigli, 1689). L'autore del libretto dell'*Anagilda* è stato identificato nel conte Antonio Zaniboni, fondatore dell'Accademia dei "Signori Nascosti" di Bologna, del quale si conoscono prose, rime, e una dozzina circa di altri drammi per

¹ Cfr. MARCO SALVARANI, Pampani Antonio Gaetano, in *Dizionario biobibliografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Treccani, 80, 2015, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-gaetano-pampani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-gaetano-pampani_(Dizionario-Biografico)/).

² Per i maestri di cappella attivi nelle Marche rinvio a M. SALVARANI, *Le ariose vaghezze. Note su fonti e autori della musica vocale profana*, in *Il Seicento nelle Marche. Profilo di una civiltà*, a cura di Costanza Costanzi e Marina Massa, Ancona, Regione Marche, 1994, pp. 279-297.

³ Cfr. ad es. ROBERT EITNER, *Quellen-Lexikon der Musiker*, VII, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, p. 307.

⁴ *Crispo. Drama da rappresentarsi in musica nel Pubblico Teatro del Sole in Pesaro il carnevale dell'anno 1730*. Pesaro, Stamperia Gavelli 1730. *Delbo mal maritato. Da rappresentarsi in Pesaro il carnevale dell'anno 1730 dalla signora Rosa Venturini virtuosa di camera di s.a.s. di Parma e dal signor Francesco Baglioni. La musica è del sig. Antonio Gaetano Pampino maestro di cappella di Fano*, Fano, Stamperia Gavelli, [1730]. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1993: 06929.

⁵ Cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto - Venezia, Venezia, Regione del Veneto/Corbo e Fiore*, 1995. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

musica e oratori rappresentati a Bologna e Venezia, oltre a traduzioni di testi teatrali di Pierre Corneille ed Edme Boursault.

L'esordio a Venezia di Pampani non avrebbe potuto aver luogo senza la protezione di un importante aristocratico, che il compositore trovò nel conte Leopoldo Ottavio della Torre di Valvassina e Taxis, debitamente omaggiato nel frontespizio e nella dedica del libretto, citato con i molti incarichi onorifici e quale ereditario delle Poste Imperiali a Venezia. Leopoldo Ottavio – sul quale si leggono maggiori informazioni nella lunga dedica-biografia che Carlo Goldoni pubblica nell'edizione delle sue commedie del 1761 – ⁶ apparteneva a una antica nobile casata borgognona trasferitasi in Italia e in particolare al ramo che, con alterne fortune, finì per stabilirsi nel bergamasco, e che aggiunse l'appellativo De Taxis al cognome (alla stessa discendenza appartenne Bernardo Tasso, padre di Torquato).

Come si stabilì il contatto di Pampani con l'illustre e potente mecenate, e in quale misura questi intervenne nel finanziamento dell'opera, è una questione che attende una risposta. Tuttavia, il fatto che la dedica è firmata "Francesco Pampini" quale impresario – la cui omonimia con Antonio Gaetano suggerisce facilmente un legame di parentela – propone l'ipotesi di un possibile coinvolgimento nella produzione dell'opera dello stesso compositore e/o di suoi familiari. Va sottolineata inoltre la presenza tra gli interpreti di Teresa Fortunato Pampino (nel ruolo di Florindo), cantante di cui non si hanno notizie, salvo il fatto che la ritroviamo in due occasioni: in una *Anagilda* data a Brno (1737, senza indicazione degli autori)⁷ e, in precedenza, nel *Gerone tiranno di Siracusa* (1733, Teatro di Corfù), opera attribuita a Johann A. Hasse, nel cui *cast* figura anche Gabriello Del Giovane, altro cantante dell'*Anagilda* veneziana.

La carriera di operista in Venezia di Pampani proseguirà con *Artaserse Longimano*, su libretto del *Temistocle* di Metastasio rivisto da Giovanni Boldini, al Teatro Sant'Angelo nel carnevale 1737 (dal 19 gennaio).

Successivamente il compositore si stabilì a Fermo, dal 26 agosto 1737, come maestro della chiesa metropolitana.⁸

Pampani conobbe ed ebbe rapporti personali con Vivaldi? Non mi risulta ci siano testimonianze al proposito. Sembrerebbe ovvio che nell'ambiente musicale veneziano i contatti tra coloro che lo frequentavano, anzi lo costituivano, avvenissero quasi di necessità. Può darsi che l'incontro possa essere avvenuto già nel 1735, sebbene Vivaldi fosse in quel carnevale a Verona, ma di nuovo a Venezia almeno da maggio a novembre. Quando fu rappresentato l'*Artaserse Longimano* nel febbraio 1737 al Teatro Sant'Angelo – dove, a periodi alterni, Vivaldi aveva maggiormente lavorato come compositore, impresario e adattatore di opere altrui – il 'Prete rosso' doveva essere a Venezia (come suggerisce l'esistenza di una lettera del 2 gennaio 1737 da lì indirizzata al marchese Bentivoglio); non risulta tuttavia sia stato coinvolto nella produzione dell'*Artaserse*, il cui impresario fu

⁶ CARLO GOLDONI, *Delle commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto. Tomo XVI*, Venezia, G. Pasquali, 1761, pp.13-18.

⁷ Si tratta di un pasticcio prodotto da Filippo Neri del Fantasia, impresario della compagnia d'opera italiana in quel teatro, in cui 15 numeri musicali su 23 sono di Pampani. Cfr. JANA SPÁČILOVÁ, *Local Conditions of Pasticcio Production and Reception, between Prague, Wrocław and Moravia*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, a cura di Berthold Over e Gesa zur Nieden, Bielefeld, transcript Verlag, 2021, p. 497.

⁸ Nei dieci anni successivi Pampani è assente da Venezia, dove tornerà nell'ottobre del 1746 come organista nella chiesa di San Bartolomeo e successivamente maestro di canto e direttore di coro delle 'figlie' del Pio Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo (detto dei Poveri Derelitti, ossia l'Ospedaletto); tra il 1747 e il 1768 produrrà otto opere teatrali.

Cesare Garganti.⁹

D'altro canto, l'utilizzo di musica di altri compositori nelle opere-pasticcio non necessariamente implicava una conoscenza personale tra autori: la musica poteva certo essere commissionata, o ceduta, ma anche reperita nel mercato dei copisti (spesso senza autorizzazione). Si possono perciò fare solo ipotesi sui possibili contatti tra i due compositori, seguendo il reticolo delle relazioni tra alcuni protagonisti della vicenda operistica veneziana di Pampani.

A questo proposito qualche parola va spesa anzitutto su due cantanti interpreti dell'*Anagilda*.

Il contralto Angiola Zanucchi, bresciana – nelle fonti anche Zanuchi, Zannucchi – “virtuosa del principe d'Armestadt” (i.e. Filippo D'Assia-Darmstadt), aveva cantato per Vivaldi già a Mantova in *Artabano* (1725) e a Venezia in *Motezuma* (1733), in *Olimpiade* e in *Dorilla in Tempe* (1734).



Alexander Roslin (1718-1793), *Zaghiny Jacomo chanteur* Pastello, 59x50 (1751?). Bayreuth New Palace. Foto: Bavarian Palace Administration, Maria Custodis, Munich (g.c.)

Il castrato Giacomo Zaghini – nelle fonti anche Zagini, Zachini o Zaghiny – era originario di Fano, dove nacque nel 1715 e morì nel 1770, e perciò detto ‘il Fanesino’. Quanto è noto della sua biografia non consente di sapere se avesse conosciuto Pampani nel periodo fanese del compositore. Ebbe una carriera di una dozzina d'anni, dopo aver esordito nell'*Anagilda*.¹⁰ Cantò poi in opere di Baldassarre Galuppi, ancora per Pampani in *Artaserse Longimano*, e dal maggio 1737 al novembre 1739 in cinque opere di Vivaldi,¹¹ tra cui *Rosmira* (Venezia, Teatro Sant'Angelo, dal 27 gennaio 1738), opera nella quale è Armindo, personaggio interprete dell'aria “Leone sdegnoso”, oggetto di questo studio. A partire dal libretto di *Rosmira*, Zaghini è definito «virtuoso di S.A.R. la Margravia di Parait Brandemburgh, nata Real di Prussia», ovvero Guglielmina di Prussia (1709-1758), e con tale attribuzione è citato nei libretti di altre opere, vivaldiane e non, fino al 1743.¹²

⁹ Vivaldi riprese il controllo del Teatro Sant'Angelo dopo la stagione d'autunno 1737: cfr. REIHARD STROHM, *Vivaldi's career as an opera producer*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, p. 161. Garganti fu impresario nei teatri di Treviso, Pavia e Venezia.

¹⁰ Cfr. FRANCO BATTISTELLI, *Cantanti fanesi nel secolo XVIII*, «Nuovi studi fanesi», 20, 2006, p. 66 e sgg.; *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, online: http://corago.unibo.it/risultatoeventiinterpreti/cod_000005886800 (consultato il 22.12.2024).

¹¹ In *Catone in Utica* e *L'oracolo in Messenia* nel 1737 (maggio e dicembre), in *Rosmira* e *Armida al campo d'Egitto* nel gennaio-febbraio 1738, in *Feraspe* nel novembre 1739.

¹² Per inciso, Zaghini appare nell'elenco degli “associati” nella pubblicazione delle *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno*, Venezia, G. Pasquali, 1744.

Dai *Mémoires de ma vie* di Guglielmina, mecenate e musicista essa stessa, si ricava un interessante dato biografico. Ella scrive che all'inizio del 1737 aveva migliorato l'orchestra di corte ingaggiando alcuni musicisti, con i quali suonava quotidianamente, e cantanti italiani di prim'ordine, e che aveva sentito cantare per la prima volta Zaghini a Erlangen, dove si era recata per cure. Non dà particolari informazioni in proposito, ma dovette trattarsi della pastorale *Tirsi*, di Antonio Paganelli,¹³ rappresentata in maggio. Il cantante ventiduenne doveva quindi aver raggiunto una buona notorietà già in quell'anno 1737 – dunque dopo l'*Artaserse* di Pampani e prima della collaborazione con Vivaldi – dato che la principessa lo definisce «celebre», e aggiunge: «Tutti furono estasiati dalla bellezza e fascino della sua voce».¹⁴

Guglielmina, prima figlia del re di Prussia Federico Guglielmo I, era moglie di Federico margravio di Brandeburgo-Bayreuth, cui la *Rosmira* è dedicata. Il fatto che Vivaldi abbia firmato la dedica del libretto lo qualifica quale impresario. È dunque evidente la connessione tra il dedicatario e il cantante fanese. Tuttavia, se da Zaghini sia scaturita la 'protezione' dell'opera vivaldiana, o se la sua presenza nel cast ne fosse la condizione, è arduo dire; per E. Selfridge-Field «Friedrich's connection to Sant'Angelo appears to have come about through the inclusion of the singer Giacomo Zaghini in the production of *Rosmira*».¹⁵ A Guglielmina di Prussia si farà riferimento più avanti anche in relazione a un altro compositore implicato nell'opera di Vivaldi.

La *Rosmira*¹⁶ fu rappresentata con successo al Sant'Angelo in carnevale, dal 27 gennaio 1738, ultima stagione di Vivaldi in quel teatro. È un'opera-pasticcio la cui musica è pervenuta in un manoscritto composito titolato *Rosmira fedele*, conservato alla Biblioteca Nazionale di Torino (fondo Foà, ms. 36).¹⁷ Vivaldi scrisse i recitativi, inserì tra essi le arie (che presentano notazione in grafie difforme) sui cui intervenne ponendo sia testi sostituiti sotto quelli originali, sia modificando la musica, o indicando abbreviazioni, dinamiche, o il trasporto del canto in altra tonalità.

¹³ *Tirsi. Pastorale per musica rappresentato per celebrar il gloriosissimo giorno del nome di Elisabeta Christina imperadrice romana [...]*, [Wolfenbüttel, 1737]. Libretto di Francesco de Lemene. Cfr. anche IRENE HEGEN, *Die markgräfliche Hofkapelle zu Bayreuth (1661–1769)*, in *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*, a cura di Leopold Silke e Bärbel Pelker, Heidelberg, University Publishing, 2018, pp. 1-54.

¹⁴ Le memorie, scritte in francese e rimaste a lungo inedite, sono state tardivamente pubblicate in francese e in inglese. Cfr. *Memoirs of Wilhemine Margravine of Baireuth [sic]. Translated and edited by Her Royal Highness Princess Christian of Schleswig Holstein [...]*, New York, Scribner & Welford, 1888, p. 405. Mia la traduzione.

¹⁵ Cfr. E. SELFDRIDGE-FIELD, *Dating Venetian Operas: Implication and Quandaries for Vivaldi Studies*, in *Antonio Vivaldi passato e futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Cini, 2009, p. 460. Selfridge-Field, che altrove cita Zaghini come veneziano (in *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford University Press, 2007, p. 457n.), qui scrive che il cantante era «in the regular employ of Friederich's wife, Sophie Dorothea», la quale era invece la madre di Guglielmina; il Federico cui si riferisce la Selfridge-Field è Federico Guglielmo I di Prussia (1688-1740), mentre il Federico cui è dedicata la *Rosmira* è Federico margravio di Brandeburgo-Bayreuth (1711-1763).

¹⁶ Per una disamina dell'opera si veda R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* cit., II, pp. 634-644.

¹⁷ *Rosmira fedele. Atti tre, con Introduzione in principio, e Coro in fine. Musica di Don Ant. o Vivaldi. Cantata nel teatro di S. Angelo. Carnevale 1738: I-Tn*, fondo Foà, ms 36, cc. 2-126. Online: https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3ATO0265_FOA_36&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU). Cfr. PETER RYOM, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke*, II ed. riveduta da Federico Maria Sardelli, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2018 (d'ora in poi RV) n. 731.

Le partiture potrebbero essere state in parte acquistate, in parte realizzate specificamente per Vivaldi secondo le sue indicazioni.¹⁸ Tra i sette autori dichiarati nella fonte, oltre a Pampani, qui interessa la presenza di Giuseppe Antonio Paganelli, padovano, di cui era stata rappresentata al Teatro Sant'Angelo *La caduta di Leone, imperatore d'Oriente* il 5 dicembre 1732, con dedica al «langravio d'Hassia» Filippo, governatore di Mantova, nonché protettore della già citata A. Zanucchi, interprete dell'*Anagilda* di Pampani.¹⁹ Paganelli lasciò l'Italia l'anno seguente per trasferirsi ad Augusta al seguito di una compagnia d'opera italiana e, dalla metà del 1737 al novembre 1738, fu a Bayreuth come direttore della musica da camera presso Guglielmina di Prussia, alla quale diede lezioni di canto e di composizione; sue opere furono rappresentate a Erlangen nel 1737 e 1738, cui si è accennato precedentemente.²⁰

Alla regale musicista 'dilettante' sono dunque legati sia uno degli interpreti – G. Zaghini –, sia uno dei compositori – G. A. Paganelli – che hanno contribuito, volontariamente o meno, alla *Rosmira*, la quale è dedicata al di lei marito, Federico.²¹

L'aria "Leone sdegnoso" occupa le cc. 94r-96v della fonte torinese. In testa alla prima carta è scritto: *Ferrara 1738. Nel Siroé. Scena 13^a. Atto 3^o. Ant.^o Pampino M^{ro} di Cap.to di Fermo.*

Due questioni vi sono dunque subito evidenziate: l'aria non era destinata alla *Rosmira* ma ad altra opera, il *Siroe re di Persia*, e Pampani all'epoca era già stato nominato maestro nella chiesa di Santa Maria Assunta a Fermo, pertanto la fonte è databile dopo il 26 agosto 1737.

La prima indicazione ci porta a Ferrara, ed è necessario fare riferimento a fatti precedenti il 1738 per ricostruire compiutamente la vicenda. Il *Siroe* di Metastasio era stato musicato da Vivaldi per la prima volta nel 1727 e rappresentato nel Teatro comunale di Reggio Emilia. Dieci anni dopo Vivaldi progettò di farlo rappresentare a Ferrara nel carnevale 1737-1738, ma venne ostacolato dal cardinale Tommaso Ruffo, arcivescovo della città, che vietò agli ecclesiastici di avere un qualsivoglia ruolo in spettacoli, balli, feste ecc.

Malgrado la genericità del provvedimento, Ruffo intese colpire Vivaldi in particolare, per comportamenti ritenuti negligenti (non diceva Messa) e immorali (per la presunta relazione amorosa con la cantante Anna Giraud, di trent'anni più giovane, sua ex allieva e pupilla).²²

¹⁸ R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* cit., II, p. 640, sottolinea che la brutta fattura delle copie induce a pensare che Vivaldi non si sia rivolto al mercato dei copisti veneziani, i cui prodotti sono generalmente di qualità superiore.

¹⁹ L'austriaco Filippo d'Assia-Darmstadt (fratello del regnante langraviale Ernesto Ludovico) fu committente e patrono fra i più importanti di Vivaldi, che fu stabilmente impiegato a corte per rappresentare sue opere (dal 1718 al 1720) e in seguito, senza un vero incarico contrattuale, nominato "maestro di cappella di camera", titolo di cui continuerà a fregiarsi per alcuni anni a seguire, oltre gli effettivi impegni mantovani.

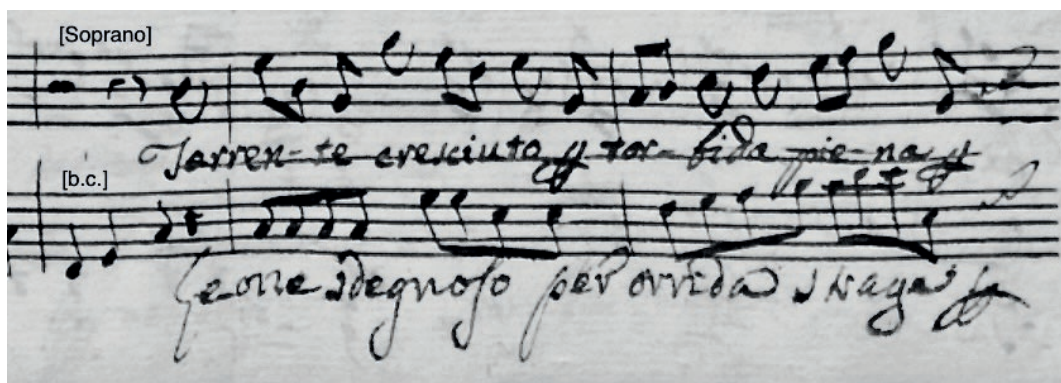
²⁰ Cfr. JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Paganelli Giuseppe Antonio, in *Dizionario biobibliografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Treccani, 80, 2014, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-antonio-paganelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-antonio-paganelli_(Dizionario-Biografico)/).

²¹ Per STROHM (*The Operas of Antonio Vivaldi* cit. vol. II, p. 642) oltre all'aria oggetto di questo studio, il contributo di Pampani alla *Rosmira* potrebbe comprendere "Chi mai d'iniqua stella" (III/05), aria presente in *Artaserse Longimano* (I/06) – perduta – da cui Vivaldi potrebbe averla presa (con qualche variante testuale). Quest'aria è presente nel libretto della *Rosmira* ma non nel manoscritto Foà 36, e figura con attribuzione a Vivaldi in altre due fonti: si tratta dei manoscritti (copie) RV 749.3 e RV 731/III:5. In RISM online: [https://opac.rism.info/](https://opac.rism.info/it/), nn. 1001295895 e 1001023657.

²² Il compositore se ne lagna con il marchese Guido Bentivoglio nella citatissima lettera del 16 novembre 1737: «Oggi questo Monsignor Nunzio apostolico mi ha fatto chiamare, e ordinato a nome di sua Eminenza Ruffo a non venire a Ferrara a far opera, e ciò stante essere io religioso che non dice Messa, e perché ho l'amicizia con la Girò cantatrice». Consultata in MIKY WHITE, *Antonio Vivaldi: a Life in Documents*, Firenze, Olschki, 2013, p. 235. Il veto

Nell'estate 1738 il *Siroe* fu rappresentato con successo al Teatro La Fenice di Ancona,²³ con molte varianti rispetto a Reggio Emilia, per quanto è possibile accertare dal confronto dei libretti, dato che la musica di entrambe le versioni è perduta.²⁴ Nel carnevale successivo (1738-1739) Vivaldi ritentò di far rappresentare sue opere a Ferrara. Di queste solo il *Siroe* andò in scena, senza la sua supervisione e con esito disastroso, tanto che le rappresentazioni della seconda opera (*Farnace*) furono cancellate: Vivaldi attribuì il fiasco al maestro al cembalo, incapace di condurre correttamente i recitativi, sottolineando che l'opera aveva invece avuto grande successo ad Ancona.

Tornando alla fonte manoscritta dell'aria di Pampani, si può vedere come il testo originale «Torrente cresciuto» appartenente al *Siroe* di Metastasio (che figura anche nel libretto di Ancona), è cassato con un tratto di penna e sostituito con «Leone sdegnoso», e che dunque Vivaldi usò nella *Rosmira* quella musica col nuovo testo.



R. Strohm, dopo aver puntualmente annotato che la fonte torinese «is a fluent but non-commercial copy: made by the composer Pampani?», scrive che Vivaldi «supplied changed words».²⁵ E infatti, sebbene la grafia sia di mano di Vivaldi, la paternità del nuovo testo sembra rimanere questione aperta: che Vivaldi, o chi per lui, l'abbia scritto è ancora da stabilire.

C'è poi da chiedersi se Pampani abbia fornito appositamente, magari su commissione, quella musica per il *Siroe* o se, viceversa, Vivaldi possa averla 'prelevata' da una composizione di Pampani già esistente. Gran parte della musica dei drammi musicali di Pampani è perduta, pertanto una risposta – ipotetica – la si può cercare a partire dai libretti. E in effetti in quello dell'*Anagilda* si trova un'aria, nella scena 2ª del III atto, il cui testo richiama, per *incipit* e metrica, il «Leone sdegnoso» che troviamo in *Rosmira*.²⁶

Nella tabella seguente sono a confronto i tre testi in questione.

causò un notevole danno economico a Vivaldi, già impegnato per un ingente importo a seguito dei contratti sottoscritti, che aveva verosimilmente approntato già la musica della prima opera almeno, il *Siroe*, cui la fonte fa riferimento.

²³ *Siroe Re di Persia, drama [sic] per Musica del Sig. Abate Pietro Metastasio [...] da rappresentarsi nel nobilissimo teatro La Fenice d'Ancona nell'estate dell'anno 1738 [...]*, Ancona, N. Belelli, 1738. SARTORI 22116.

²⁴ Cfr. M. SALVARANI, *Siroe Re di Persia di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice di Ancona (1738)*, «Studi Vivaldiani», 24, 2024, pp. 89-104.

²⁵ R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* cit., vol. II, p. 641.

²⁶ Le arie che contengono la similitudine del leone – che ai veneziani non poteva che richiamare l'emblema marciano patronale come simbolo di coraggio, fierezza, forza da non sfidare, non sono certo una novità: si trovavano già in libretti di Apostolo Zeno e di molti altri, Metastasio compreso.

<i>Siroe re di Persia</i> P. Metastasio – III/13 Reggio E. 1727, Ancona 1738	<i>Anagilda</i> Antonio Zaniboni – III/2 Venezia 1735	<i>Rosmira</i> da S. Stampiglia (variato) – II/8 Venezia 1738
<i>Torrente cresciuto Per torbida piena Se perde il tributo Del giel che si scioglie Fra l'aride sponde Più l'onde non ha.</i>	<i>Leon generoso, se ben delle fiere Il Re si ravisa, Non lascia conquisa Mai belva, che umile si prostra al suo piè.</i>	<i>Leone sdegnoso Per tepida stragge Spaventa orgoglioso Ognun che lo mira E torbido d'ira Placarsi non sa.</i>
<i>Ma il fiume, che nacque Da limpida vena, Se privo è dell'acque Che il verno raccoglie, Il corso non perde, Più chiaro si fa.</i>	<i>Sol move alle straggi le zanne severe; Sol freme e s'adira Tal una, se mira Di farsegli incontro, che ardita si fè.</i>	<i>A quel (con tua pace) Tu simile sei: Mi parli d'Arsace E 'l guardo minaccia, Di foco la faccia Più sempre si fa.</i>

Si potrebbe dunque ipotizzare che la musica di Pampani sia stata composta originariamente per il testo dell'aria "Leon generoso" dell'*Anagilda*, cantata da A. Zanucchi, e che Vivaldi, una volta acquisita la musica (come non è dato sapere, ma viene da pensare a un possibile coinvolgimento di Zaghini o della Zanucchi), ritenne di usarla adattandola al testo metastasiano "Torrente cresciuto" per il *Siroe* di Ferrara 1738 (aria di Medarse, III/13) non rappresentato, infine optando per un ulteriore cambio di testo per utilizzare l'aria in *Rosmira*. Pertanto si pone un ulteriore quesito: se il testo "Leone sdegnoso" fu concepito come una parodia del metastasiano "Torrente cresciuto", o se invece fu piuttosto formulato con approssimativo riferimento – giacché parlare di varianti estese è inappropriato – a "Leon generoso", di cui imita l'incipit, e traendo da "Torrente cresciuto" due espressioni più o meno assonanti (*Per torbida piena - Per tepida stragge; Più chiaro si fa - Più sempre si fa*). Poiché non sono pervenute fonti della musica del III atto dell'*Anagilda*²⁷ è impossibile avanzare ulteriori considerazioni.

Che poi l'aria di Pampani sia stata utilizzata nel *Siroe* ad Ancona qualche mese dopo, in estate,²⁸ è una congettura che si fonda sulla prossimità temporale degli eventi; il testo dell'aria in tal caso fu quello originale di Metastasio, come risulta dal libretto anconetano.

Salvo che nel secondo verso, cambiato in "per orrida strage"²⁹ – e le ripetizioni di parole a servizio della musica – il testo nella fonte manoscritta di *Rosmira* non presenta varianti rispetto al libretto stampato a Venezia nel 1738;³⁰ in questo però è omissso il nome di Silvio Stampiglia, autore dei versi della prima edizione dell'opera del 1725,³¹ in cui l'aria "Leone sdegnoso" non c'è, e dalla quale la versione vivaldiana si distacca complessivamente di molto. Inoltre l'aria è tagliata, e dunque non figura affatto, nel libretto del *Siroe* di Ferrara 1739.³²

²⁷ Rimane solo la musica dei primi due atti, nella fonte manoscritta al Niedersächsisches Landesarchiv-Standort, Wolfenbüttel. Cfr. *Répertoire International des sources musicales* (d'ora in poi RISM). Online: <https://opac.rism.info/it/>, nn. 451511776 e 451511597.

²⁸ Cfr. R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* cit., p. 641.

²⁹ Da notare l'urto dissonante di seconda nei violini I e II, posto a sottolineatura dell'aggettivo "orrida" a misura 33 e 34.

³⁰ *Rosmira. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo il carnevale 1738. Dedicato all'altezza serenissima di Federico margravio di Brandemburgo [...]*, Venezia, Marino Rossetti, 1738. SARTORI 20198. Nel libretto Vivaldi figura come unico autore.

³¹ *La Rosmira fedele. Dramma per musica di Silvio Stampiglia tra gli Arcadi Palemone Licinio da rappresentarsi nel Teatro celebre Grimani in S. Gio. Grisostomo il carnevale 1725*. Venezia, Marino Rossetti, [1725]. SARTORI 20203. Musica di Leonardo Vinci.

³² *Siroe Re di Persia. Dramma per musica da rappresentarsi in Ferrara nel Teatro Bonacossi da S. Stefano il carnevale dell'anno 1739*. Ferrara, G. Barbieri [1739]. SARTORI 22119.

In breve. “Leone sdegnoso” è in 4/4, Allegro assai, tonalità di Do maggiore, per voce di soprano, violini I e II, viola, basso e continuo; ha la frequente forma (AA, B) col ‘da capo’, e si estende per 132 misure, ‘da capo’ compreso (la sezione B occupa solo 11 misure).

Nell'introduzione strumentale si ascoltano 3 motivi differenti. Il primo anticipa la linea del canto, il secondo (a scale discendenti) è cadenzante; il terzo, alla dominante, è caratterizzato da un andamento più ritmico e note ribattute, e a differenza dei precedenti non avrà riscontri nella parte vocale. I motivi 2 e 3 collegano la prima sezione dell'aria (AA) alla seconda (B). È indicata l'opzione di un taglio di tre misure (6, 7, 8) comprese tra due grandi segni #.

Le colorature scritte non sono particolarmente estese, il ché non esclude che al momento dell'esecuzione la voce potesse spingersi oltre. Il castrato Zaghini doveva avere una buona facilità nel registro acuto, come suggerisce il fatto che il personaggio da lui interpretato nell'*Armida* del 1738 (Tiferno) fu portato da Vivaldi dal registro di contralto – quale era nella prima versione dell'opera – a quello di soprano.³³ Un'ulteriore sorprendente testimonianza ci viene da *Grundlage einer Ehren-Pforte* di Johann Mattheson,³⁴ dove il compositore riferisce della compagnia dell'impresario Angelo Mingotti (ad Amburgo nel 1740), di cui faceva parte Zaghini, con la celebre Francesca Cuzzoni e altri. Dopo aver commentato le doti della Cuzzoni, Mattheson scrive che Zaghini aveva voce quasi più forte, che si estendeva da La al Re, una quarta due ottave sopra, producendo, cosa rara, suoni chiaramente udibili anche in quel registro.³⁵

Curioso, al proposito, un dettaglio del ritratto del cantante, qui riprodotto. In testa al foglio di musica che vi è dipinto, figura il nome di Leonardo Leo. Dalla notazione e dalle parole visibili, si deduce che si tratta dell'aria “No, non vedrete mai”, appartenete al *Ciro riconosciuto* di Metastasio, messo in musica da Leo nel 1739 (Torino),³⁶ ma inserita precedentemente nel *Siface* (Bologna, 1737). In nessuna di queste opere cantò Zaghini, né risulta interprete di quell'aria in altre occasioni. Nel libretto del *Siface* l'aria – lenta e patetica – risulta affidata a Giovanni Carestini, celebre virtuoso di origini marchigiane (Filottrano, 1705). Perché Zaghini volle essere ritratto con quella partitura? È plausibile immaginare, anche in assenza di altre testimonianze, che fosse una sua aria preferita, un cavallo di battaglia, e che con quella volesse essere ritratto a dimostrazione imperitura che nulla aveva da temere nel confronto con il più famoso (e attempato) Carestini.

N.B.

La partitura qui pubblicata non è una edizione critica ma una trascrizione della fonte manoscritta, con alcune elaborazioni di seguito specificate:

³³ Cfr. R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* cit., p. 227.

³⁴ Stampato ad Amburgo, in proprio, nel 1740.

³⁵ «Ein Castrat Giacomo Zaghini, den sie bey sich hatte, war fast noch staercker, und seine Stimme erstreckte sich sehr weit, indem er rein und deutlich vom a bis ins d''' sang, welches man nicht leicht findet, daß jemand eine Quarte ueber zwo Octaven, in vernehmlichen Klaengen hervorbringen sollte». Citato in ERICH H. MÜLLER, *Angelo und Pietro Mingotti; ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVII. Jahrhundert*, Dresda, R. Bertling, 1917, p. 15. Difficile stabilire di quali frequenze effettivamente si trattasse, dato che andrebbero determinate in relazione al diapason del luogo all'epoca. Su Zaghini anche: WOLFGANG HIRSHMANN, *Italianische Opernpflege am Bayreuther Hof, der Sänger Giacomo Zaghini und die Oper “Argenore” der Markgräfin Wilhelmine*, in *Italianische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit Tagungsbericht*, a cura di Friedhelm Brusniak, Colonia, Studio ed., 1995, pp. 117-153.

³⁶ Cfr. RISM, online: <https://opac.rism.info/it/>, n. 190004532.

- i due segni di abbreviatura che delimitano le misure 6-8 non sono riportati.³⁷
- sono completate le seguenti misure: nella parte di violino II quelle in cui appare l'indicazione "unisono" (n.° 27, 29-32, 50-52, 54-55, 59-62, 69-72), quelle lasciate di punto in bianco vuote - dove quindi l'indicazione è omessa ma implicita - (n.° 8-13), e nella parte di viola quelle con l'indicazione "col basso" (n.° 46-49).
- le alterazioni mancanti nel manoscritto (misure 23 e 26) sono indicate tra [].
- le linee ondulate poste sopra la parte di violino II e viola a misure 63-65 sono qui riportate come da manoscritto, da intendersi come vibrato (o 'tremolato') d'arco.
- le travature sono conformi a quelle del manoscritto.
- la sillabazione delle parole non è ovviamente specificata nella fonte e pertanto qui se ne dà un'interpretazione; il prolungamento della vocale nelle fioriture, indicato con trattini nel manoscritto, è qui reso con una linea continua.
- le indicazioni numeriche per il basso sono state dedotte dal contesto,³⁸ quando di difficile lettura e d'incerto posizionamento nella fonte.

³⁷ Questa abbreviatura di tre misure, da applicare eventualmente nel "da capo", non è tenuta in considerazione nell'esecuzione discografica dell'opera (attualmente unica in commercio), diretta da Gilbert Bezzina, edita da Dynamic: CD S437, 2003.

³⁸ Ringrazio il M° Enrico Mancini per gli utili consigli.

Leone sdegnoso

Antonio Gaetano Pampani

Allegro assai

Violino I

Violino II

Viole

Soprano

Basso

8 7 6 5

vl I

VI. II

Vla.

S.

Basso

6

vl I

VI. II

Vla.

S.

Basso

6 6

p *f* *p*

p *f* *p*

9

vi I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla.

S. *p*

Basso

Le - o - ne sde-gno - so per

12

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

per or - ri da stra - ge per or - ri - da stra- ge spa -

14 *p* *p*

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

-ven-ta/or - go-glio-so ogn-un che lo mi-ra e tor-bi - do d'i-ra pla-

3# 6 3# 3#
4

17

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

-car-si pla - car-si non sa - a a a

#3 6/4

20

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

a a a a a

[#]

5/4 #6/4 5/3 8

23

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

f p f p f p

[#]

a spa-ven - ta orgo - glioso ogn-un che lo mi-ra e tor - bi-do

26

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

f f f

d'i - ra pla-car - si non sa non sa non sa pla - car - si non

#6 6 5 4 3 $\frac{4}{7}$

29

vi I *ff*

VI. II

Vla.

S. *p*

Basso *p*

sa Le -

32

vi I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla.

S. *f* *p*

Basso *f* *p*

o - ne sde-gno - so per or-rida stra - ge per or-rida stra - ge spa-

6 3 5 6

35

vi I *f*

VI. II *f*

Vla.

S. *f*

Basso *f*

-ven - ta/or-go-glio - so ogn - un che lo mi-ra e tor-bi - do d'i - ra e

38

vi I *p f p f p f*

VI. II *p f p f p f*

Vla. *f p*

S. *f p*
tor - bi-do d'i-ra pla - car - si non sa e tor - bi-do d'i-ra pla -

Basso *f p*
4 3 6 4 3 # 4 7 6 5 #

41

vi I *p f p f p*

VI. II *p f p f*
[#]

Vla.

S. *f*
-car - si non sa a

Basso 6

43

vi I

vi II

Vla.

S.

Basso

f p f p f p f p

p f p

f p f p

46

vi I

vi II

Vla.

S.

Basso

spa-ven - ta orgo - glio-so ogn-un che lo mi-ra e tor - bi-do

49

vi I

vi II

Vla.

S.

Basso

d'i- ra pla-car - si non sa e tor - bi-do d'i-ra pla-car - si non

52

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

sa non sa non sa e tor - bi-do d'i - ra pla - car - si non

6 4 5 3 4 9 7

55

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

sa

6

57

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

60

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

A quelcon tua pa-ce tu

4 3#

63

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

minore

si-mi - le se - i mi par - li d'Ar-sa-ce e'l guar - do mi-nac-cia di

#4 6 #6

66

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

fo - co la fac - cia più sem - pre più sem - pre si fa di fo - co la

69 **Da capo**

vi I

VI. II

Vla.

S.

Basso

fac - cia più sem - pre si fa più sem-pre si fa

«FIORI, CORONE ED EFFIGIE»: *VIRGINIA* DI NICOLA VACCAI AL TEATRO COMUNALE DI PESARO (1846)

Davide Bartolucci

(Ancona)

Nel biennio 1845-1846 Nicola Vaccai [Vaccaj] è ormai un compositore e didatta del canto riconosciuto in Italia e non solo. Dal 1837 Vaccai - come sappiamo dalla biografia scritta dal figlio Giulio¹ - lavora presso il Conservatorio di Milano ricoprendo vari incarichi,² compone alcuni lavori sacri³ e è un rispettato maestro di canto con molti allievi in carriera da anni.⁴ L'ultimo melodramma scritto dal compositore in quegli anni è *La Sposa di Messina*, rappresentato il 2 marzo 1839 al Teatro La Fenice di Venezia con scarso successo. Forse quella sfortunata partitura ha indotto il compositore a non comporre più opera fino al 1845, anni in cui Donizetti, Bellini e un giovane Verdi impongono al melodramma italiano nuovi canoni stilistici.

Virginia rappresenta il ritorno in scena di Vaccai con il melodramma, la sua ultima opera, che ha prodotto tanto entusiasmo sia a Roma sia a Pesaro, le uniche due città che hanno accolto la nuova partitura. In questo articolo partiremo dalla rappresentazione di *Virginia* nel 1846 al Teatro Comunale di Pesaro e ricostruiremo tutta la genesi dell'evento attraverso documenti dell'epoca (con particolare attenzione a quelli conservati nelle biblioteche marchigiane, inseriti in Appendice), e il carteggio personale del compositore, conservato presso la Biblioteca Comunale Filelfica di Tolentino.⁵ Carteggio rivolto a una galleria di impresari, cantanti, editori, agenti, ecc. che animavano la vita teatrale musicale marchigiana e non solo di metà Ottocento.

Nell'ultima parte dell'articolo invece analizzeremo, alla luce della partitura manoscritta e dello spartito pubblicato da Ricordi, la struttura dell'opera e le sue affinità/estraneità con il melodramma di metà Ottocento del Donizetti maturo e del giovane Verdi. *Virginia* è, a mio avviso, il capolavoro dello stile maturo di Vaccai, rimasto ingiustamente nell'ombra.

¹ GIULIO VACCAI, *Vita di Nicola Vaccaj*, scritta dal figlio Giulio, Bologna, Nicola Zanichelli, 1882.

² Dalla biografia di G. Vaccai apprendiamo che Nicola Vaccai entra al Conservatorio di Milano alla fine del 1836 e ricopre in ordine cronologico i seguenti incarichi: custode d'archivio, professore di contrappunto e censore. Quest'ultima carica la ricopre prima come sostituto di Francesco Basili, poi come censore ufficiale del Conservatorio. Nel giugno 1844, lascia definitivamente il Conservatorio di Milano per tornare a Pesaro: «Ritornato che fu in Pesaro era intenzione del Vaccai di rimanere tranquillamente in famiglia e darsi alla amministrazione dei beni lasciati dal padre che esso aveva notevolmente aumentati», in G. VACCAI, *Vita di Nicola Vaccaj* cit., p. 214.

³ Sappiamo che nel luglio 1840 compone alcune messe per la città di Longiano (FC) e altre località emiliane, e nel gennaio 1843 una Messa per la Festa di San Gaudenzio a Novara.

⁴ Nicola Vaccai ha lasciato il suo *Metodo pratico di canto*, edito da Ricordi nel 1837 (già edito a Londra 1834, in seguito a Parigi e Londra, 1837) ancora oggi in uso nei conservatori di tutto il mondo. Ma Vaccai seguiva personalmente la carriera di molti suoi allievi, in particolare quella di Giulia Sanchioli (protagonista di numerose lettere del carteggio personale).

⁵ L'intero carteggio, conservato presso la Biblioteca Filelfica di Tolentino (al momento chiusa a causa del terremoto del 2016), è stato trascritto in due volumi: *Il Carteggio Personale di Nicola Vaccaj che si conserva presso la Biblioteca Comunale Filelfica di Tolentino*, a cura di Jeremy Commons, Torino, Giancarlo Zedde editore, 2 voll. (I, II-III) e CD-rom 2008. Tra i documenti trascritti, molto importanti sono le corrispondenze, suddivise in tre parti: Lettere alla famiglia (I), lettere a Girolamo Viezzoli (II), Carteggio vario (III). I documenti singoli sono invece numerati in ordine cronologico. In seguito COMMONS I-II-III-Appendice.

Il successo della “Virginia” di Vaccai a Pesaro tra trionfi e polemiche “piratesche”

La prima rappresentazione al Teatro Comunale (oggi Teatro Rossini) di Pesaro di *Virginia* avviene il 10 febbraio 1846 e l'evento è testimoniato dal libretto della prima conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Pesaro.⁶ Il titolo figura in questo modo:

VIRGINIA
TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI
DI
CAMILLO GIULIANI
POSTA IN MUSICA DAL MAESTRO
NICOLA VACCAI
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO DI PESARO
Il carnevale 1845-1846

Dopo i ringraziamenti alla Contessa Anna Bolognetti Cenci (Pesaro, 9 febbraio 1846),⁷ sono elencati i personaggi e gli interpreti della rappresentazione nell'ordine:

APPIO CLAUDIO	Sig.	RONCAGLI LUIGI
NUMITORIA	“	MARTELLI EUFRONIA A.F.
VIRGINIA	“	CARMINI ERMINIA
ICILIO	“	MONTANARI TOMMASO
VIRGINIO	“	BARONI GIULIO
MARCO	“	ADUCCI FRANCESCO
PUBLIO	“	STECCHI LUIGI
IL FLAMINE	“	GHINI MARCO

N. 26 Coristi

Senatori – Decemviri – Littori – Soldati – Popolo

Suonatori – Seguaci di Marco – Schiavi

Primo Violino e Direttore d'Orchestra

Sig. *Antonio Marzocchi*.

Scenografo, Sig. *Romolo Liverani*.

⁶ *Virginia : tragedia lirica in tre atti : da rappresentarsi nel Teatro di Pesaro il carnevale 1845-46 / di Camillo Giuliani ; posta in musica dal maestro Niccola Vaccai, Milano Di Giovanni Ricordi, 1845-46, 8563 RARI F1 VIRGI, Pesaro, Biblioteca del Conservatorio “G. Rossini”. <http://corago.unibo.it/libretto/0001203547> (consultato il 13/04/2024). Vedi Appendice, 1.*

⁷ Si riporta la trascrizione della dedica presente a pp. 3-4 del libretto di *Virginia*. A SUA ECCELLENZA / LA SIGNORA CONTESSA / ANNA BOLOGNETTI CENCI / Eccellenza / La fortunata circostanza che vi trattiene ancora in Pesaro mentre su queste illustri scene va ad eseguirsi la tragica rappresentazione di VIRGINIA abbellita dalle note musicali d'un chiarissimo concittadino, mi sprona ad offerirvi questo ultimo spettacolo del corrente Carnevale; spettacolo reso sempre più bello dalla natura del soggetto, dalle qualità del Maestro e da quello de' suoi ammiratori concittadini. / Possa quest'umile offerta aggradire al vostro animo generoso, che rammentandosi della patria di VIRGINIA, e di quella di VACCAI, si compiacerà certamente nel tributare ad ambedue i dolci pegni di ammirazione e di plauso. / Intanto ho l'onore di dichiararmi con il più profondo rispetto e stima distintissima. / Dell'Eccellenza Vostra / Pesaro 9 Febbraio 1846. / Umi devmi obbmì servitori ossmì / FRANCESCO MOLAJOLI E COMP.

Questo allestimento è l'ultimo della Stagione di Carnevale 1845-1846 organizzata dall'impresario Francesco Molajoli, preceduto da *Ernani* di Giuseppe Verdi e da *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti.⁸

La serata della prima è un successo, e a testimonianza del buon esito dell'evento abbiamo recensioni comparse in alcune testate giornalistiche dell'epoca. Di seguito riportiamo gli articoli.

«La Rivista, giornale di amena lettura, teatri e varietà», Anno XIII, n. 12⁹ (Roma, 28 febbraio 1846)

PESARO. Le scene di quel teatro sono state illustre arena ad un secondo trionfo del maestro Nicola Vaccai. Diciamo secondo perchè la sua *Virginia* venne con molto commendevole fortuna prodotta l'anno spirato nel nostro *Teatro Apollo*, per cui espressamente fu musicata sulle belle parole di *Camillo Giuliani*. Ora forse più completo trionfo sortì nel teatro di Pesaro ove s'ebbe auspice e direttore l'autore istesso, e s'ebbe i necessari concerti, e quindi venne quel melodramma offerto secondo la precisa intenzione del valoroso maestro, e i virtuosi, cui venne affidato, egregiamente risposero alle concepite speranze, e alle amorevoli cure dell'ingegnoso *Vaccai*. Il colto ed affollato pubblico ruppe in frequenti ed iterati plausi ammirando la magistral composizione, in cui sì bene la musica serve all'indole della parola; nè mai il frastuono istromentale sorge a far guerra alla bellezza del canto; e chi non sa la bellezza dei canti di cui fu sempre autor fecondo il *Vaccaj*? Ora non dee tacersi, che da lettere di non dubbia fede risulta, come fra i virtuosi debbesi lode particolare all'*Erminia Carmini*, di cui più volte si fe onorevole motto in questo foglio, e come la bella e ben erudita sua voce ricevesse spesso e nobile guiderdone di plauso da quegli ascoltatori rapiti dall'incantesimo delle melodie del *Vaccaj* da lei con somma perizia eseguite. Il valente ed inclito *Maestro* esser dee ben lieto della festosa accoglienza fatta in Pesaro a quel suo magnifico lavoro; che non vi fu penuria di festive e concordi dimostrazioni di gradimento, di approvazione, di encomio che gli venissero tributate.

G. FERRETTI.¹⁰

«Teatri, arti e letteratura», Anno XXV, Tomo 44, n. 1150, p. 206 (Bologna, Giovedì 19 febbraio 1846)

PESARO. – La *Virginia* musica del maestro Vaccai andata in iscena martedì 10 corrente ha fatto un deciso fanatismo, essendo realmente un'opera classica, sia per la parte cantante, quanto per l'armonia, e perciò è un lavoro veramente sublime; i cantanti tutti indistintamente si distinsero, ma chi primeggiò al di sopra di tutti fu la signora *Carmini*, prima donna, la quale per ben dodici volte venne chiamata all'onore del proscenio in unione al bravo maestro Vaccai; anche gli altri cantanti si vollero per più volte vedere al proscenio. I cori e l'orchestra molto si distinsero. Il vestiario tutto nuovo della sartoria Camuri di Bologna, le scene tutte nuove del Liverani, e gli attrezzi del Faenza di Bologna, furono trovati tutti magnifici; ed il pittore venne chiamato per cinque volte al proscenio; in fine lo spettacolo è decorato in modo che potrebbe stare in un teatro di capitale, per la

⁸ Oltre alle informazioni presenti nell'epistolario, il preciso calendario della Stagione di Carnevale 1845-1846 del Teatro Comunale di Pesaro lo troviamo anche in CARLO CINELLI, *Memorie cronistoriche del Teatro di Pesaro, dall'anno 1637 al 1897*, Pesaro, A. Nobili, 1898, pp. 135-136. Di riferimento anche *Luoghi e repertorio del teatro musicale nelle Marche*, a cura di Marco Salvarani e Flavia Emanuelli, con appendice bibliografica a cura di Paolo Peretti, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1999, p. 134

⁹ COMMONS Appendice, pp. 95-96.

¹⁰ Si tratta del «bell'articolo» a cui fa riferimento Nicola Zeloni a Vaccai nella lettera del 5 marzo 1846. COMMONS III, n. 1303. La rivista romana è spesso citata nel carteggio poiché estensore principale è Antonio Tosi, giornalista, agente teatrale, proprietario di un famoso negozio di musica a Roma, amico di Vaccai e Zeloni. L'autore dell'articolo in questione invece è proprio il famoso librettista Giacomo o Jacopo Ferretti (Roma 1784 – ivi, 1852), autore di numerosi famosi libretti di Rossini e Donizetti. Oltre all'attività di librettista e traduttore di letteratura straniera, Ferretti affianca l'attività di recensore presso alcune riviste romane, tra cui «La Rivista» come l'amico Tosi.

qual cosa è meritevole di molti elogi l'appaltatore signor Francesco Mollaioli, per lo zelo e le premure indefesse con che quali tanto si è adoperato onde render paghi i desiderii del pubblico. In seguito ne daremo più circostanziato ragguaglio.¹¹

«Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1846, riportata in una lettera di Viezzoli a Vaccai del 12 marzo 1846¹²

PESARO – L'esito della *Virginia* è stato sempre crescente; si è replicata ogni sera la Romanza, e l'impresario à preferito di rappresentare questo spartito anche l'ultima sera in luogo del solito veglione. L'autore, il Sig.r Nicola Vaccai, fu onorato in detta sera con ritratti, poesie e corone. La Carmini si è sempre distinta; Montanari tenore, e Roncagli basso, hanno pure soddisfatto. Gl'intelligenti trovano la musica di quest'opera consentanea al suo carattere, e degna dell'autore del terzo atto di *Giulietta e Romeo*.
(Da lettera)

«La Gazzetta Musicale di Milano», Anno V, n. 8, p. 63 (Milano, 22 febbraio 1846)

PESARO. 11 febbraio. – Ieri sera andò in iscena la *Virginia* del maestro Vaccai, e fu accolta con pieno favore del pubblico, che esternò la sua viva soddisfazione in tutto il corso dell'opera, e dopo. La Carmini vi si è distinta colla sua romanza di sortita, della quale con universale applauso fu chiesta ed ottenuta la replica. Anche gli altri cantanti Montanari e Roncagli si sono portati bene; soltanto i cori hanno cantato male, ma il pubblico vi è già avvezzo, e forse molti non se ne accorsero.
(Da lettera)

Gli articoli parlano della *Virginia* del 10 febbraio 1846 a Pesaro come di una serata memorabile, accolta da un «deciso fanatismo»¹³ da parte del pubblico pesarese. Sono infatti tutti concordi nell'onorare Vaccai e la sua ultima opera, soprattutto grazie alla direzione dello stesso compositore i giorni precedenti. Apprendiamo infatti già nell'articolo di Ferretti la presenza di Vaccai durante le prove e la personale preparazione dei cantanti in vista dell'evento. Erminia Carmini¹⁴ soprattutto, primadonna nelle vesti della sventurata Virginia, risulta essere la trionfatrice della serata: infatti oltre, ad aver replicato l'aria di sortita della primadonna, viene richiamata in proskenio per dodici volte al termine della rappresentazione.

Anche nel carteggio personale del compositore abbiamo resoconti della serata dai toni entusiasti. Una recensione la fa lo stesso Vaccai in una lettera all'amico Girolamo Viezzoli¹⁵ del 14 febbraio 1846:

[...] In mezzo alle mancanze che naturalmente presenta un Teatro di Provincia sia per Cantanti, cori ed Orchestra si può dire che il successo abbia superato anche quello di Roma.¹⁶ [...] L'Esito è sempre stato crescente; dopo il primo Atto che andò bene, successe la Romanza della prima Donna che ha fatto un tale strepito per le novità

¹¹ Articolo consultabile presso la Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata e riportato in Appendice, 4.

¹² COMMONS II, n. 524.

¹³ Cfr. «Teatri, arti e letteratura», articolo cit. nel testo *supra*.

¹⁴ Della carriera di questo soprano abbiamo ben poche informazioni. Sappiamo che è la seconda moglie di Nicola Zeloni (non sappiamo nulla sulla data del matrimonio), amico di Vaccai e protagonista, come vedremo, di tutte le trattative per la rappresentazione pesarese. Da alcune lettere del carteggio apprendiamo da Nicola Zeloni figlio che la Carmini, dopo le esecuzioni pesaresi del 1846, ha avuto successo nei teatri di Lisbona, Napoli e Cremona. COMMONS III, n. 1388.

¹⁵ Si tratta di un caro amico di Nicola Vaccai. Nato a Cittanova d'Istria, fu impiegato in vari uffici presso il governo austriaco di Venezia. Notizie più dettagliate rimando a COMMONS Appendice, p. 500. L'inizio dell'amicizia tra il Viezzoli e Vaccai risale ai primi mesi del 1816 e la loro corrispondenza è ancora conservata presso la Biblioteca Comunale Filelfica di Tolentino e forma la Seconda parte del *Carteggio personale*.

¹⁶ Ovviamente fa riferimento alle prime rappresentazioni di *Virginia* al Teatro Apollo di Roma.

dell'istrumentale, e l'esecuzione della Cantante Carmini, dotata di bella voce che se ne volle la replica, come la si vuole ogni sera, con acclamazioni, fiori, Corone; tanto che mi vogliono ogni sera sulla Scena replicate volte, ed ho già fatto una raccolta di Corone di Lauro dorate, infiorate, ecc. Tutto il secondo atto piace immensamente, e quello che mi fa piacere si è che tutti trovano immensamente bello il Terzo [...] Così con deboli cantanti, con cori cattivi e con altre mancanze ho ottenuto tanto effetto che non si ottiene talvolta coi primi luminari del Teatro. Sono certo che sarai contento di sentire sì bel successo.¹⁷

Vaccai ci conferma il trionfale esito della prima serata e delle successive repliche, parlando ancora dei *bis* concessi alla Carmini e degli omaggi floreali (addirittura «corone di lauro dorate») del pubblico alla sua comparsa in proskenio ogni sera.

Ma tutti i recensori sono d'accordo sul buon esito della serata e sulla *Virginia* di Vaccai? A proposito un poco di sospetto lo mette l'amico Viezzoli nella lettera del 12 marzo 1846, contenente l'articolo della «Gazzetta Privilegiata di Venezia»:

[...] M'inquietò per altro un poco un'articolo letto su quella [Gazzetta] di Venezia tratto dal Pirata, nel quale dicevasi che alcune ragioni di Patria, avevano fatto piacere la Virginia. Il redattore, ch'io non conosco, convien dire che non sia tuo amico se volle attribuire l'incontro ad altre cause fuor che a quella del merito intrinseco della tua Opera.¹⁸

A che articolo fa riferimento il Viezzoli? A quello di un recensore della Rivista «Il Pirata: giornale di letteratura, belle arti e teatro» (recensione riportata anche ne «La Gazzetta Privilegiata di Milano») che parla della recita pesarese di *Virginia* con toni meno trionfali:

«La Gazzetta Privilegiata di Milano», Anno 1846, n. 49, p. 3 (Venezia, Lunedì 2 marzo 1846)

PESARO. – *Virginia*, musica del maestro *Vaccaj* (la sera del 10 febbraio scorso). Ragioni patrie hanno fatta qui piacere moltissimo questa nuova *Virginia* del maestro *Vaccaj*, che a tutti i costi non ha voluto morire negli scaffali del Jacovacci. La cavatina del tenore *Montanari*, la romanza della *Carmini*, ed il finale dell'atto secondo sono pezzi se non risplendenti di maschie bellezze originali, di bastante effetto. La *Carmini*, *Montanari*, il *Roncagli* e il *Baroni* divisero gli applausi e gli onori col maestro *Vaccaj*, che la pose in scena con amore veramente paterno. La terza rappresentazione della *Virginia* fu destinata a beneficio del tenore *Montanari* e fu in tale occasione che il tenor Ronzi (tanto acclamato nella *Lucia*) eseguì l'aria dei *Lombardi* del *Verdi*, la quale poi gli ha procacciati fragorosi applausi.
Il Pirata.¹⁹

L'articolo è di enorme importanza non solo perché ci dà notizie sulle successive repliche pesaresi (soprattutto sulla presenza di fuori programma), ma anche su una questione degna di nota: la presenza in quegli anni dell'ascesa del giovane Verdi. Stiamo parlando degli anni 1843-1846 e sono i famosi *anni di galera*, in cui il giovane compositore di Busseto acquista fama internazionale con le sue opere. La musica di Verdi è qualcosa di assolutamente nuovo e compositori come Vaccai e il suo pubblico la guardano allo stesso tempo con ammirazione e con sospetto, senza però ignorarla. Innumerevoli sono i riferimenti nel carteggio di Vaccai alle opere di Verdi, soprattutto in quel biennio 1845-1846. In questi anni Vaccai si ritrova a dover confrontare la sua *Virginia* con alcune prime verdiane, soprattutto con *I due Foscari* (opera scritta per il Teatro Argentina a Roma - e quindi in ambiente romano - un anno

¹⁷ COMMONS II, n. 523.

¹⁸ COMMONS II, n. 524.

¹⁹ Cfr. sito: http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/TO00184790/1846/marzo?paginateDetail_pageNum=2 (consultato il 3/04/2024).

prima della *Virginia* di Vaccai) ed *Ernani* (l'opera con cui *Virginia* condivide la Stagione di Carnevale a Pesaro nel 1845-1846). Anche le opere di Donizetti ormai sono entrate in repertorio in quegli anni, ma i lavori del compositore bergamasco non sono osservati con la stessa preoccupazione. Vaccai trova sicuramente in Donizetti un linguaggio vocale e strumentale più consono al suo stile, cosa che invece non ritrova in Verdi. Inoltre stanno nascendo vere e proprie *fazioni verdiane* che non risparmiano critiche feroci nei confronti di compositori considerati sorpassati. Nell'articolo della «Gazzetta Privilegiata di Venezia» infatti il recensore della rivista «Il Pirata» descrive la musica di Vaccai con sufficienza, evidenziando però il successo del tenore Ronzi nel fuori programma tratto da *I Lombardi alla prima crociata* di Verdi (con molta probabilità la famosa “La mia letizia infondere”, aria di Oronte del secondo atto).

Ad alimentare la mia teoria della *fazione verdiana* è il clamore che il breve articolo del «Pirata» ha provocato nella piccola cerchia di Vaccai. Il riscontro lo troviamo nelle lettere di Viezzoli già citata, la lettera di Zeloni dell'11 aprile 1846²⁰ e soprattutto un articolo di Antonio Tosi,²¹ datato lo stesso 11 aprile:

«La Rivista, giornale di amena lettura, teatri e varietà», Anno XIII, n. 17 (20 aprile 1846)

Polemica. [...] *Della Virginia del cav. Maestro Vaccai*. Non altri invero che un *Pirata* poteva depredare in tale maniera la *Virginia* del maestro *Vaccai*. E quasi che non fosse di soverchio insopportabile e quotidiano scherno degli oltremontani; alle più belle opere del genio italiano, i fratelli stessi d'una medesima madre devono presentare il continuo deplorabile esempio di una vergognosa invidia e di una impudente menzogna! – La patria di *Vaccai* abbastanza in vero soddisfatta dell'onore di aver procreato un *Rossini* non per altra ragione tribuiva a quest'altro suo vanto elogi ed onori, che per le nuove carissime e vive e gagliarde impressioni, che veniva ricevendo i melodiosi concetti del nuovo Dramma. Chi non è artista non può parlare che di impressioni; nullameno è certo, con buona pace del *Pirata*, che un più squisito giudizio sui meriti scientifici di quest'opera non potrà che tornare sempre in altissima gloria dell'Autore; tante ne sono la maestria, la ricchezza e la profondità del suo lavoro. [...] Ora, signor *Pirata* ignorate forse quante opere al paro di questa per magistero d'arte sublimi, per espressione di affetti dal vivo parlanti, per effetto brillantissime rimangono, altro che negli scaffali di un impresario inchiodate, ma ciò che è peggio, alla pubblica opinione o rapite o violate per tante e tante basse e bassissime ragioni, che è qui inutile epilogare, e fra le quali non è ultima da vero, se non è la prima, quella che forse guidò la vostra penna e cioè la *prepotente e proteiforme invidia*? Ma di grazie dove sono le prove di fatto che le bellezze di questa creazione non sieno originali? È un gran bel trarsi d'impaccio quello di asserire sempre e provare mai! Vi è un angolo della terra che non conosca *Vaccai* e non lo accenni fra li capi-scuola, non fra li pedanti; e non lo saluti scrittore sublime, non ambidestro scrivano? La *Virginia* tanto è opera classica per giudizio degli artisti dotti ed imparziali; è di magico effetto sullo spirito e ne' sensi di tutti gli ascoltanti; ha il pregio riservato solo al bello reale di sempre più e più piacere a misura che la si sente e si risente; purchè, ciò che importa moltissimo, a *perfezione eseguita e senza ritagli esposta al pubblico*. In conseguenza la *Virginia* è una figlia che merita, sì per certo, l'amore del padre; il quale solo questa sorella poteva mettere al fianco di quella nobilissima antenata di *Giulietta e Romeo*; ed alla eletta terra, che die' culla a questo genio d'Italia, ed a lui stesso si ripetano parola di plauso e di conforto. Si...l'invidia/Non isfronda l'allor/Ma lo feconda/
Pesaro, 11 Aprile 1846

Un amico del vero del bello e del buono.

²⁰ COMMONS III, n. 523.

²¹ Su Antonio Tosi, rimando alla nota 10 di questo articolo.

Ho voluto inserire gran parte della lunga polemica del Tosi per far risaltare il sapore di *querelle* dell'articolo: un vero e proprio panegirico nei confronti dello stile di Nicola Vaccai, difensore di un'estetica del melodramma propria di primo Ottocento. In effetti in quell'anno la *Virginia* di Vaccai risulta vittoriosa rispetto ai tiepidi successi di Verdi ne *I due Foscari* (Roma, 1844), nella *Giovanna d'Arco* (Milano, 1845), e nell'*Attila* veneziano (Venezia, 1846).

Ma come sappiamo quell'estetica pura belcantista stava ormai mutando e, per ironia della sorte, la partitura di *Virginia* e non le opere verdiane saranno «negli scaffali di un impresario inchiodate» in nome di un *nuovo* che stava avanzando con prepotenza.²²

Convenienze ed inconvenienze teatrali

Carissimo amico, non voglio che tu sia l'ultimo a conoscere il felicissimo successo ch'ebbe la mia opera la Virginia, che fu prodotta martedì sera. Fu applaudita dal principio alla fine abbenchè qualche cantante non lo meritasse, e fui chiamato sulla scena più di venti volte. [...] Sono tre mesi in punto che cominciai a scrivere, e mi pare di aver fatto presto. Non ebbe il Verdi coi suoi Foscari tanto successo, e sfido tutta la tavolozza a cavarcela così bene con sì difettosi mezzi.²³

Queste sono le parole soddisfatte di Vaccai all'amico Viezzoli in una lettera del 16 gennaio 1845: un compositore entusiasta, felice di aver composto dopo tanto tempo un bel melodramma e soprattutto di aver vinto la sfida col nuovo, *I Foscari* di Verdi. Dopo la prima al Teatro Apollo di Roma del 14 gennaio Vaccai in tutti i modi si impegna a riportare in scena e alle stampe la sua ultima fatica. Il carteggio del compositore si dimostra una vera miniera di informazioni che descrivono con dovizia di particolari gli sforzi di Vaccai nel promuovere *Virginia*: un elenco di personaggi - editori, cantanti, impresari - che coloriva nell'Ottocento il febbrile sistema di produzione del melodramma italiano, con attenzione a quello marchigiano.

Tra tutti i personaggi che compaiono nell'epistolario, in particolare ora emerge un nome già citato nel precedente paragrafo: Nicola Zeloni. Amico molto stretto di Vaccai,²⁴ agente teatrale romano e marito di Erminia Carmini (la Virginia delle repliche pesaresi), fin dalla prima al Teatro Apollo di Roma si interessa in prima persona sia alla pubblicazione della partitura di *Virginia* sia alla possibilità di una sua ripresa in altri teatri.

Ritornando ai successi romani del 1845, il primo obiettivo è la vendita dello spartito di *Virginia*. Le trattative, gestite insieme a Zeloni, iniziano già nel novembre 1844²⁵ e si mira subito in alto: Giulio Ricordi. I rapporti tra Vaccai e Giulio Ricordi furono sempre buoni dal 1825 e gran parte delle partiture di Vaccai furono pubblicate fino alla *Giovanna Gray* (1836). Ma già da tempo l'interesse di Ricordi verso i *vecchi* compositori era scemato, soprattutto perché rivolto al giovane Verdi e Vaccai lo aveva capito benissimo. Lo dimostra il poco interesse iniziale di Ricordi per la partitura di *Virginia*, non particolarmente entusiasta,²⁶

²² Infatti, come vedremo, nonostante i numerosi tentativi di Vaccai e della sua cerchia, dopo le repliche pesaresi del 1846, *Virginia* non verrà mai più rappresentata.

²³ COMMONS II, n. 505.

²⁴ Molte informazioni su Zeloni le troviamo nella biografia di Giulio Vaccai (*Vita* cit. p. 222). Apprendiamo infatti che Zeloni era un agente teatrale rappresentante di numerosi cantanti importanti - come Filippo Coletti, Filippo Colini, Pietro Balzar - e la sua amicizia con Vaccai risale al 1829, quando i due si conoscono a Parigi. Zeloni cercò anche di coinvolgere Vaccai nel progetto di istituire un Conservatorio musicale a Roma, ma, come ci dice G. Vaccai, «tutto finì colla morte di Zeloni».

²⁵ Cfr. COMMONS II, n. 295.

²⁶ A proposito cfr. la lettera di Giovanni Ricordi del 17 febbraio 1845. COMMONS III, n. 1207.

e gli sfoghi di Vaccai con l'amico Viezzoli.²⁷ Il disinteresse dimostrato da Ricordi spinge Vaccai a proporre la partitura anche all'editore rivale, ossia Francesco Lucca, il quale aspettava il buon esito dell'opera a Roma prima di iniziare la trattativa.²⁸ Nell'affare entra anche il già citato Zeloni, che richiede a Vaccai la metà della proprietà della partitura.²⁹ Alla mancata risposta dell'editore Lucca, l'affare ritorna nelle mani di Ricordi, che questa volta accetta da come si intende dalla lettera del 19 Marzo 1845.³⁰ Nella stessa lettera sono contenuti tutti i dettagli dell'impegno, con annesse condizioni:

- Richiesta al librettista Camillo Giuliani della proprietà del libretto³¹ e allo Jacovacci³² quella della partitura;

- 40 copie da consegnare a Vaccai per diritto di stampa:

Per la proprietà generale della stampa della tua Virginia ti darò quaranta copie dell'opera completa per canto, metà in identiche copie, metà in musica di mia stampa al prezzo corrispondente marcato.³³

- La metà del ricavato dai prezzi di noleggio delle partiture per Vaccai:

In quanto alla proprietà dello spartito [...] io farò le spese delle copie, ne tratterò e procurerò i noli, terrò la corrispondenza ecc. e ti darò credito della metà del ricavo d'ogni nolo.³⁴

Vaccai, in questo momento, è a Pesaro e il fidato Zeloni è colui che custodisce il manoscritto della *Virginia* e che sbriga tutte le pratiche per Ricordi. Apprendiamo infatti dalla corrispondenza Zeloni-Vaccai-Ricordi dell'acquisizione della proprietà del libretto da Giuliani per 22 zecchini,³⁵ con relativa cessione dei diritti dello stesso Vaccai a Ricordi,³⁶ e della lenta riduzione per canto e piano dei numeri della partitura effettuata dal maestro Cecchini.³⁷

²⁷ Il rancoroso sfogo di Vaccai in una lettera a Viezzoli del 18 febbraio 1845 «Tu mi dici di non stare sulle pretese con Ricordi per la mia Opera; invece egli ricusa di farne l'acquisto anche avendolo trattato da Amico, rimettendo, in quanto all'interesse, tutto alla sua discrezione; ed io mi rivolsi a lui in quanto che mi scrisse di non far torto ad un vecchio amico. Cosa farebbe dunque se mi fosse nemico? [...] Stampa Egli tante sciocchezze di meschini Autori, che non saprei per qual maligno spirito ora mi diventa nemico; ciò vuol dire che non era mai altrimenti; eccettuato alla carica che vestivo». COMMONS II, n. 507.

²⁸ Apprendiamo queste informazioni dalla lettera di Vaccai alla moglie Giulia del 25 gennaio 1845. COMMONS I, n. 312. Lucca era la seconda scelta come editore di Vaccai ma, visto il disinteresse dimostrato da Ricordi, diventa la soluzione perfetta.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ COMMONS III, n. 1213.

³¹ «[...] bisogna rimuovere una difficoltà capitale, quella del libretto, di cui mi dici di non avere la proprietà [...] Bisogna dunque che prima d'ogni cosa tu riporti dal poeta in iscritto una dichiarazione colla quale si obblighi a non opporre alcun ostacolo alla stampa del libro, quando l'opera andrà a rappresentarsi a qualche teatro». *Ibid.*

³² Vincenzo Jacovacci (1811 – 1880) è l'impresario del Teatro Apollo (ex Tordinona) di Roma che stese il contratto per *Virginia* con Vaccai. Personaggio arcinoto nella vita teatrale romana, Rosselli ce lo descrive così «[...] arcinoto per la sua spilorceria e per la sua voce in falsetto, era proprietario di una pescheria; pare che l'abbia avuta in eredità e l'abbia fatta dirigere dal fratello mentre lui si occupava dei teatri che dominò per 40 anni». Cfr. JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985, p. 22. Jacovacci firma la cessione dei diritti nel maggio 1845, come riporta la lettera di Zeloni del 6 maggio 1845. COMMONS III, n. 1227.

³³ COMMONS III, n. 1227. Vaccai, da come abbiamo modo di apprendere dalla lettera, inizialmente aveva puntato a ottanta copie.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Tra le tante numerose lettere in particolare COMMONS III, nn. 1217, 1219-1220.

³⁶ COMMONS III, n. 1220.

³⁷ COMMONS III, nn. 1217-1218, 1238.

Quest'ultima e il manoscritto vengono consegnati di persona a Milano dallo stesso Zeloni a Ricordi, come dimostra una sua lettera spedita a Vaccai direttamente da Milano con data 16 agosto 1845:

Caro amico, eccomi giunto a Milano dopo di avere fatto un ottimo viaggio in buon compagnia, sono andato subito da Ricordi lo [l'ho] consegnato la tua lettera unitamente alla nota della musica.³⁸

Il secondo obiettivo di Vaccai – e forse il più importante – è quello di riprendere la *Virginia* fresca di successo romano in altri teatri. Già durante le recite al Teatro Apollo si propone un'interessante occasione:

[...] Venne l'altra sera a visitarmi sulla Scena il Maestro Fioravanti, che essendo uno dei Direttori dei Teatri di S. Carlo, ebbe commissione di sentire la mia Opera e ne rimase contentissimo; disse essere adatta per quel Teatro e che l'avrebbe proposta. Egli partiva oggi. Vedremo cosa nascerà.³⁹

La possibilità di riprendere *Virginia* al San Carlo spinge Vaccai a lasciare subito Roma e andare a Napoli nel periodo di fine febbraio – inizio marzo 1845 per trattare con Fioravanti, ma purtroppo l'opera non supera la terribile censura partenopea e la possibilità sfuma del tutto,⁴⁰ come anche quella di portarla a Madrid.⁴¹

L'interesse a promuovere l'opera allora passa all'amico Zeloni che, grazie ai suoi numerosi agganci, si mette subito al lavoro. La possibilità non tarda a venire: «[...] Sento che il Teatro di Pesaro sia liberato all'istesso Impresario il quale à proposto di fare la tua opera».⁴² Dunque dalla lettera del 31 marzo 1845 iniziano le trattative fra Zeloni e l'impresario del Teatro di Pesaro Francesco Mollajoli per la ripresa di *Virginia*, proponendo fin da subito il basso Alessandro Doria⁴³ per la parte di Appio e sua moglie Erminia Carmini come protagonista. Nonostante alcune incomprensioni iniziali, le scritture vengono formalizzate in fretta.⁴⁴

Vaccai, dopo essere stato a Napoli e poi di nuovo a Roma, verso le ultime settimane di marzo rientra a Pesaro⁴⁵ e per tutto il periodo fino alle rappresentazioni seguirà e preparerà con attenzione la ripresa del melodramma. Il basso Alessandro Doria infatti già il 15 maggio 1845 manda una lettera a Vaccai con i ringraziamenti per la scrittura e propone la possibilità di studiare la parte di Appio con lui stesso.⁴⁶ Per tutta l'estate e l'autunno le trattative vanno avanti senza particolari intoppi: viene fissato il prezzo del nolo sia per

³⁸ COMMONS III, n. 1251. Ciò è riscontrabile anche nella lettera di Vaccai all'amico Viezzoli datata 9 maggio 1845, antecedente alla lettera di conferma «Il mio Spartito deve essere già nelle mani di Ricordi, e l'affare è seco lui stabilito. La tardanza è stata perché ci hanno voluto tante dichiarazioni, e dal Poeta, e dall'Impresario per garantire la proprietà innanzi alle Autorità». COMMONS II, n. 515.

³⁹ Lettera di Vaccai alla moglie Giulia del 22 gennaio 1845. COMMONS III, n. 311.

⁴⁰ COMMONS I, n. 317-320.

⁴¹ COMMONS III, n. 1214.

⁴² Lettera di Zeloni a Vaccai con data 31 marzo 1845. COMMONS III, n. 1218.

⁴³ Inizialmente il giovane basso viene considerato per la parte di Virginio, ma su consiglio di Zeloni viene proposto per Appio. COMMONS III, n. 1219.

⁴⁴ COMMONS III, nn. 1219, 1224, 1226-1227.

⁴⁵ Il 14 marzo 1845 scrive da Roma alla moglie Giulia, mentre il 26 marzo 1845 scrive da Pesaro a Giovanni Ricordi. COMMONS I, n. 322 e III, n. 1214.

⁴⁶ «[...] Giacché per patto di scrittura la fortuna di cantare la parte di Appio nella sua bella musica la Virginia; e anche sotto i suoi occhi, mi faccio ardito fin d'ora pregarla di volermi assistere in questo mio debutto nel quale tutto confido qualora possa avere un suo valentissimo ajuto». COMMONS III, n. 1229.

Ernani sia per *Virginia* (entrambi presenti nella stagione e noleggiati da Ricordi),⁴⁷ vengono fissati i compensi per i cantanti (soprattutto per la Carmini)⁴⁸ e Vaccai adegua la partitura al teatro pesarese eliminando i pezzi per banda e aggiungendo un coro finale nell'opera.⁴⁹

Ma si sa nella vita teatrale gli inconvenienti sono sempre dietro l'angolo e la messinscena dell'opera a Pesaro non ne è immune. Il primo problema si ha con il basso Alessandro Doria: come consuetudine dell'epoca, i cantanti vengono scritturati per più opere per tutta la stagione e così per il basso Doria, non solo per Appio, ma anche per Silva nell'*Ernani* e per Raimondo nella *Lucia*. Ma a causa di un malanno di stagione, sia in *Ernani* sia in *Lucia* la sua prova non è ben accolta dal pubblico,⁵⁰ costringendolo a tornare a Roma.⁵¹ Il ritorno del basso Doria a Roma ce lo dimostrano sia il cambio nome nel cast della prima (sia il libretto sia tutti gli articoli citano come Appio Luigi Roncagli) sia una lettera di Zeloni del 21 febbraio 1846, dove è descritto anche un certo livore da parte del Doria:

[...] ne sono assai contento che la Opera con l'aggiunta di un bel coro [il coro finale aggiunto da Vaccaj per le recite pesaresi] finisce bene, non mi fa alcuna specie che il basso Doria abbia parlato con sfavore della tua Opera come anche della Carmini, anch'io mi sono accolto che è un Soggetto assai intrigante, ò andato à fare del bene per essere male ricompensato, ma desidero sapere d'onde viene questa Cattiveria.⁵²

Anche la Carmini, nonostante abbia riscosso successo in tutte e tre le opere in cartellone, non è esente da accidenti. Un terribile raffreddore⁵³ infatti minaccia la riuscita della *Lucia* di gennaio (risolta però positivamente) e alcuni capricci da primadonna minano la realizzazione delle repliche di *Virginia*.⁵⁴ In realtà la Carmini non ha tutti i torti a lamentarsi in quelle giornate. Infatti l'impresario Mollajoli si dimostra durante la stagione poco rispettoso degli accordi presi, soprattutto riguardo i pagamenti. Lo dimostrano sia le numerose lettere di Zeloni (a proposito del ritardo nei pagamenti dei *cachet*)⁵⁵ sia i numerosi richiami di Ricordi riguardo il saldo del nolo e la restituzione delle partiture successivi alla stagione stessa.⁵⁶ A proposito citiamo un passo in una lettera di Giulio Ricordi indirizzata a Vaccai il 1° aprile 1846:

⁴⁷ Il prezzo per il nolo viene fissato a 40 bavare per opera (80 bavare), di cui 20 erano destinate a Vaccai secondo quanto accordato con Ricordi. COMMONS III, n. 1271, 1274, 1277-1278.

⁴⁸ Zeloni è riuscito a pretendere per la Carmini, primadonna assoluta della stagione (canterà anche nella *Lucia*), 300 napoleoni d'argento. Il contratto di *Virginia* per la Carmini è stato allegato da Zeloni nella lettera dell'11 dicembre 1845 (invece il contratto invece porta la data 8 giugno 1845). COMMONS III, nn. 1279-1280.

⁴⁹ Queste informazioni le dà lo stesso Vaccai all'amico Viezzoli nella lettera del 14 febbraio 1846. COMMONS II, n. 523.

⁵⁰ In realtà, la protesta nei confronti del basso Doria era nell'aria, come ce lo dimostra il lapidario commento di Vaccai in una lettera al Viezzoli del 29 ottobre 1845 «[...] Qui abbiamo il teatro aperto coll'*Ernani*, si farà ora la *Lucia*, indi la mia *Virginia*. La compagnia è sufficiente, meno un Basso che nella mia opera avrebbe una parte es[s]enziale; non so come si rimedierà». COMMONS II, n. 521. Il nome del basso non è citato. Jeremy Commons, nelle note al documento, ipotizza Roncagli ma a mio avviso è un errore. Roncagli infatti sarà l'Appio delle recite. Il basso Doria (accolto tiepidamente all'*Ernani* e alla *Lucia*) è a Roma già prima del 21 febbraio (come apprendiamo da COMMONS III, nn. 1291, 1298).

⁵¹ Cfr. lettere di Zelone datate 3 gennaio e 30 gennaio 1846. COMMONS III, nn. 1285-1290.

⁵² COMMONS III, n. 1293.

⁵³ Malanno che colpisce in quelle umide giornate di gennaio anche Vaccai. COMMONS III, nn. 1288-1289.

⁵⁴ A proposito leggiamo nella lettera di Zeloni del 6 febbraio 1846 «[...] mi dispiace moltissimi che la Carmini faccia la capricciosa di non voler cantare, che l'Impresario sia mal contento di essa, io non gli ho scritto niente di ciò che mi ai detto, ma ti prego mio grande amico di dirgli in buona maniera che aggisca diversamente, che cerchi di farsi amare da tutti anche à mio riguardo che ho fatto tanto per lei e che non cerchi di sacrificarla». COMMONS III, n. 1293.

⁵⁵ COMMONS III, nn. 1293, 1298, 1304-1305.

⁵⁶ COMMONS III, nn. 1297, 1306-1307, 1309.

Amico carissimo,

Io non avrei mai creduto che avendo costi un amico quale tu mi sei, tanto poi rispettato ed influente in cod.^a tua patria, mi avessi lasciato esposto ai danni gravissimi che mi arreca cod.^o S^r Mollajoli che non mi ha peranco rimandato né la Virginia né l'Ernani [...] Voglia dunque impegnarti in ogni maniera perché faccia il suo dovere cod.^o Mollajoli che ho già posto sul libro nero a canto di tanti altri impresarij che gli assomigliano – Mi ti raccomando con tutto l'impegno ed calore, perché mi dovrebbe di dover essere costretto a ricorrere ai tribunali contro costui che mi dirai anche a buon conto se ha costi domicilio.⁵⁷

Tutte queste notizie che precedono e accompagnano la *Virginia* pesarese possono sembrare di poco conto. In realtà sono un interessante spaccato della vita operistica ottocentesca, che incrociano personaggi di rilievo storico (come Giovanni Ricordi e Jacovacci) e personaggi dimenticati dall'inesorabile falce del tempo, ma che hanno contribuito alla vita musicale marchigiana del XIX secolo (come ad esempio Mollajoli, Zeloni, ecc.).

Il "canto del cigno": fonti, struttura e osservazioni sulla "Virginia" di Nicola Vaccai

Dopo le repliche pesaresi *Virginia* cadrà nell'oblio del tempo,⁵⁸ ed è un enorme peccato. Questo lavoro infatti rappresenta la *summa* stilistica del compositore il quale, anche se considerato un compositore minore, ha lasciato il segno nella scrittura operistica di metà Ottocento. Questo lavoro non è solo un gioiello dimenticato della letteratura operistica, ma anche testimonianza dello sviluppo stilistico di Vaccai, che mette insieme i principi mai dimenticati del belcanto di primo Ottocento con i nuovi gusti imposti dal Donizetti maturo e dal giovane Verdi.

Vaccai riceve l'offerta di *Virginia* alla fine di settembre dall'impresario Jacovacci per la stagione di Carnevale 1844 – 1845 al Teatro Apollo di Roma⁵⁹ con il libretto di Camillo Giuliani.⁶⁰

Il soggetto di *Virginia* è tratto dal III libro dell'opera storica classica *Ab Urbe condita* di Tito Livio.⁶¹ L'ambientazione è la Roma repubblicana del V secolo a.C. Virginia è la figlia di Lucio Virginio (di famiglia plebea) e promessa sposa al tribuno della plebe Lucio Icilio. Il decemviro Appio Claudio si invaghisce di lei e, dopo essere stato respinto dalla giovane nonostante le lusinghe e il denaro, ordisce un terribile inganno: convince il suo cliente Marco Claudio a sostenere che Virginia fosse una sua schiava. Portata in un tribunale presieduto da Appio Claudio, Marco pretende di riavere la ragazza come schiava mentre la folla rivendica la paternità di Virginia a Lucio Virginio, assente in quel momento a causa della campagna contro gli Equi sul monte Algidio. La rivolta della folla e l'intervento del promesso sposo Icilio costringono Appio Claudio a rimandare la sentenza per il giorno successivo. L'intervento del padre Virginio – richiamato dal campo – il giorno dopo aggrava lo scontro con Appio Claudio e lo stesso Icilio viene ucciso dai sicari del decemviro. Virginio allora, per difendere l'onore della figlia, la pugnala, incitando il popolo a rivoltarsi contro il regime dei decemviri.

⁵⁷ COMMONS III, n. 1309.

⁵⁸ Vani sono stati tutti gli sforzi di Vaccai e Zeloni nel riproporla in altri teatri, come dimostrano i continui riferimenti nel carteggio personale. Tutte le trattative che coinvolgono Madrid, Milano (numerosi sono i riferimenti all'impresario Merelli della Scala), Padova e Arezzo non andranno a buon fine.

⁵⁹ Cfr. Lettere alla moglie Giulia del 1° ottobre 1844. COMMONS I, n. 276, con scrittura dello stesso giorno di Vincenzo Jacovacci per la somma di 180 scudi. COMMONS III, n. 1185.

⁶⁰ Librettista romano poco prolifico ma conosciuto. Scrisse, oltre che per Vaccai, per Antonio Buzzi la *Bianca Cappello* (Roma, 1842) e *Saul* (Roma, 1845), e per Eugenio Terziani *Giovanna I regina di Napoli* (Ferrara, carnevale 1844-1845). Fu autore anche di due componimenti sacri: per Gustavo Terziani *Il Daniello* (Roma, 1834), e per Eugenio Terziani *La caduta di Gerico* (Roma, 1844). COMMONS Appendice, p. 283.

⁶¹ TITO LIVIO, *Ad Urbe condita*, Liv. III, cap. 44-48.

Questo argomento – dal forte tema morale e politico – non è nuovo e fu di ispirazione nei secoli ad altri autori come Boccaccio, Alfieri, Chaucer. Anche nel mondo del melodramma ebbe una discreta fortuna: troviamo libretti con lo stesso soggetto e titolo musicati da Angelo Tarchi (Firenze, Teatro della Pergola, 1785), da Gioacchino Albertini (Roma, Teatro delle Dame, 1787), da Gaetano Andreozzi (Genova, Teatro Sant'Agostino, 1786), da Felice Alessandri su libretto di Alessandro Pepoli (Venezia, Teatro la Fenice, 1793), da Francesco Federici (Roma, Teatro Alibert, 1798), da Pietro Casella su libretto di Luigi Romanelli (Milano, Teatro alla Scala, 1811), da Alessandro Nini su libretto di Domenico Bancalari (Genova, Teatro Carlo Felice, 1843),⁶² da Errico Petrella su libretto di Domenico Bolognese (Napoli, 1857) e per ultimo da Saverio Mercadante su libretto di Salvatore Cammarano (Napoli, Teatro San Carlo, 1866).⁶³

È interessante notare il collegamento tra i soggetti derivanti dalla storia romana antica e gli ideali politici di nostalgia napoleonica ancora circolanti della Roma di metà Ottocento, causa principale della censura dei libretti stessi soprattutto in area partenopea. A far luce su questo interessantissimo aspetto è Danielle Porte che, nel suo saggio *Roma Diva*, cita la rappresentazione romana della *Virginia* di Vaccai collegandola alla simbologia politica:

[...] La pauvre Virginia n'est, apparentement, qu'un prétexte à politique, puisque la foule, précise Tite-Live, «est menée surtout par l'espoir de reprendre sa liberté». Mais il faut, aux grands mouvements populaires, des noms symbols, des corps drapeaux. [...] Ce soubassement politique apparaît davantage dans l'opéra de Camillo Giuliani mis en musique par Vaccai, et donné au théâtre Apollo en l'année 1845.⁶⁴

Altre eroine del melodramma di questo periodo possono essere collegabili a Virginia, come ad esempio Lucrezia, Paolina (protagonista del *Poliuto* di Donizetti) e Giulia (protagonista de *La Vestale* di Spontini),⁶⁵ soggetti molto diffusi in importanti autori contemporanei e precedenti a Vaccai.

La tematica politica presente in *Virginia* sarà addirittura accentuata nel libretto omonimo che Alessandro Cammarano scriverà per il teatro San Carlo di Napoli con la musica di Saverio Mercadante nel 1850, lottando con la terribile censura borbonica. Cammarano riprende il soggetto di Tito Livio rielaborato da Vittorio Alfieri nella sua tragedia *Virginia* del 1787, carica di ispirazioni politiche illuministiche rivoluzionarie già molto presenti nei salotti buoni romani di fine Settecento.⁶⁶

Ritornando all'opera di Vaccai, la scrittura del libretto da parte del Giuliani è abbastanza lenta e costringe il compositore ad alloggiare a Roma e rallentare in quell'inverno del 1844 la spedita composizione del melodramma.⁶⁷ Infatti i tre atti scritti da Giuliani sono musicati

⁶² Composizione citata anche da Vaccai in una lettera al Viezzoli del 1° febbraio 1843. COMMONS II, n. 468.

⁶³ Per tutte queste informazioni cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1993 e <http://corago.unibo.it/> (consultato il 13/04/2024).

⁶⁴ DANIELLE PORTE, *Roma Diva. L'inspiration antique dans l'Opéra, I. L'histoire romaine dans les œuvres de 1800 à nos jours*, Parigi, Les belles lettres, 1987, p. 201.

⁶⁵ «[...] Lucrèce, Virginie: deux femmes innocentes dont le sort tragique bouleverse Rome au point d'entraîner d'importants changements institutionnels: la cité latine austère, qui, nous l'avons vu, n'accordait sa capacité d'enfanter et donc d'assurer le culte familial d'une génération à l'autre, dut à deux faibles femmes l'établissement et le maintien d'une démocratie à laquelle elle était viscéralement attachée.» Ivi p. 206.

⁶⁶ Cfr. ALESSANDRO AVALLONE, *La Virginia e il Mercadante "politico" in Mercadante 150. 1870/2020, 150° anniversario della morte di Saverio Mercadante*, Convegno internazionale di studi (Napoli, Vienna, Milano, Altamura, 1 ottobre-14 novembre 2020). Atti del convegno a cura di Antonio Carroccia, Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Edizioni San Pietro a Majella, 2022, vol. I, pp. 372-373.

⁶⁷ I rapporti con Giuliani furono tranquilli ma non mancano sfoghi da parte di Vaccai sulla lentezza del poeta come si evince dalla lettera del 16 novembre e del 9 dicembre 1844. COMMONS I, nn. 283, 297, con tanto di nota di protesta alla direzione del teatro. COMMONS III, n. 1193.

da Vaccai nel periodo che va dalla metà di ottobre 1844⁶⁸ ai primi giorni di gennaio 1845,⁶⁹ in concomitanza all'inizio delle prove.⁷⁰

Le fonti della musica di *Virginia* ancora esistenti sono le seguenti:

- Manoscritto autografo conservato all'Archivio Storico Ricordi di Milano così titolato: *Virginia/ opera in tre atti di Nicola Vaccaj/ Roma, anno 1844-1845*;⁷¹
- Cinque riduzioni dell'intera opera per canto e piano così titolata: *Virginia/ tragedia lirica in tre atti / di Camillo Giuliani / posta in musica dal Maestro Nicola Vaccaj /riduzione per canto con accomp. di pianoforte, Milano, Giovanni Ricordi, [1845-1846]*;⁷²
- Alcune parti staccate della riduzione per canto e piano stampata da Ricordi:
 - N. 7.: Atto 2. Introduzione. Coro di donzelle 'Pura, innocente vergine' [nell'opera] *Virginia / tragedia lirica in tre atti di Camillo Giuliani / posta in musica dal Maestro Nicola Vaccaj / riduz. per canto con accomp. di pianoforte*;
 - N. 18.: Scena e terzetto *Tradito, invendicato ... nell'opera! Virginia / tragedia lirica in tre atti di Camillo Giuliani; posta in musica dal Maestro Nicola Vaccaj; riduz. per canto con accomp. di pianoforte*;⁷³

Di seguito analizziamo l'intero spartito di Vaccai, evidenziandone la struttura e gli elementi principali. A ogni numero verranno indicate anche le carte corrispondenti alla fonte manoscritta della partitura (P, con riferimento alle carte r – v) e alla riduzione per canto e piano (S con riferimento alle pagine dello spartito stampato - fonte Bologna, Biblioteca di San Francesco). Nella tabella sono riportati i numeri con i titoli corrispondenti sia alla partitura manoscritta sia allo spartito pubblicato da Ricordi.

ATTO I (P: primo volume)

N	INTESTAZIONE	P	S
1	Preludio Coro d'introduzione <i>Pochi ma forti e liberi</i>	2r-5v	5-18
2	Scena e Cavatina di Icilio <i>Ad innocente vergine</i> Tenore (Icilio) e Coro	16r-40r	19-41
3	Preghiera precedente il Finale I <i>Padre e nune di Roma</i> Basso (Flamine)	41r-44v	42-44
4	Gran Marcia e Coro nel Finale I <i>L'inno di Romolo</i>	45r-58v	45-60
5	Scena e Cavatina nel Finale I <i>Grave d'anni il pro' guerriero</i> Baritono (Appio) e Coro	69r-67v	61-68
6	Seguito e Stretta del Finale I Basso (Flamine), Baritono (Appio), Tenore (Icilio), Basso (Publio) e Coro	68r-85r	69-90

⁶⁸ Lo apprendiamo dalla lettera al fratello del 18 ottobre 1844. COMMONS I, n. 281.

⁶⁹ Nella lettera alla moglie Giulia del 7 gennaio 1845 Vaccai dichiara di aver scritto tutta l'opera. COMMONS I, n. 305.

⁷⁰ COMMONS I, nn. 304-306.

⁷¹ Milano, Archivio Storico Ricordi, MUSICA MS PART. 04276. Partitura manoscritta, 3 voll. (cc. 85, 90, 87), 435x2880 mm.

⁷² Biblioteca musicale "Gaetano Donizetti" (Bergamo), Biblioteca di San Francesco (Bologna), Biblioteca Comunale "Paolo Borsellino" (Como), Biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi" (Milano), Biblioteca Nazionale Marciana (Venezia) – Musica a stampa, 1 vol. (228 pp.), 250x350 mm.

⁷³ Conservate a Pesaro, Biblioteca del Conservatorio "Gioachino Rossini", MUSICA 01 OPERA ES VACCAJ VIR 01 07, 2750 (1 spartito (5 p.); 260x350 mm.) e MUSICA 01 OPERA ES VACCAJ VIR 01 18, 2751 (1 spartito (11 p.); 260x350 mm). Vedi Appendice.

Un breve Preludio in Do minore (*Moderato*, 4/4) introduce il melodramma con un'orchestrazione così formata: Violini I e II, Viole, Flauto, Ottavino, 2 Oboe, 2 Clarinetti in Sib, 2 Fagotti, 2 Trombe in Do, Corni in Fa, 3 Tromboni, Timpani, Cassa, Violone. L'idea di iniziare con un Preludio corto ma di deciso impatto romantico è caratteristico dello stile maturo di Vaccai: decisi accordi iniziali, breve melodia malinconica arrestata dai tremoli e minaccioso avanzare dei bassi. Un'introduzione molto simile la troviamo anche nel dramma sacro *Saul* di Vaccai del 1829, altra composizione di enorme importanza per lo sviluppo stilistico del compositore.⁷⁴

La Scena I si apre – come da libretto – in un «Luogo remoto, poco lunge da Roma, in cui si scorge sollevata la tomba di Bruto I» con un Coro di cittadini. A proposito è evidente un problema tra le parti musicali e i due libretti di Roma e di Pesaro: infatti in entrambi i libretti troviamo il Coro “Figli di Marte impavidi”, mentre sia in P sia in S è presente un altro Coro “Pochi ma forti e liberi”. Nel carteggio personale non troviamo riferimenti a questi cambiamenti.

L'apertura del melodramma con un coro ha lo scopo di portarci direttamente al centro della drammaturgia e non è inconsueta nel repertorio di Vaccai (ad esempio è presente sia in *Giulietta e Romeo* sia nel *Saul*).

L'arrivo di Icilio (Tenore) corrisponde a una Cavatina con interventi del Coro. Il giovane Icilio si trova così diviso fra l'amore per Virginia e la volontà di liberare Roma dal dispotismo del decemviro Appio Claudio. La vocalità di Icilio richiesta da Vaccai è sicuramente quella del tenore romantico senza però le forzature in acuto che troviamo in Verdi. La scrittura di Vaccai, da buon maestro di canto, è belcantista nella più pura accezione, senza la ricchezza di abbellimenti di scuola rossiniana, più attenta all'espressione realistica con la zona acuta raggiunta gradualmente. Possiamo inoltre notare nello stile del Vaccai maturo una maggior attenzione alla vocalità maschile rispetto a quella femminile, virando la partitura verso una «prevalente timbrica virile».⁷⁵ La struttura della Scena II è quella classica di metà Ottocento costituita da Scena – Cantabile – Tempo di mezzo – Cabaletta. Nella Scena – intervallata dal coro – è presente un recitativo arioso “E un giuro intanto” di ispirazione belliniana che anticipa il Cantabile “Ad innocente vergine” (*Cantabile* - Re maggiore – 6/8). Dopo il Tempo di mezzo (*Allegro* – Re maggiore – 2/4), dove si odono fuori scena dei «suoni festosi» (in partitura si indica la presenza della banda), un'eroica Cabaletta “Non al suono della bellica tromba” (*Allegro* – Re maggiore – 3/4) chiude la scena.

L'«Atrio del tempio di Quirino» è la fastosa cornice della Scena III, aperta con la Preghiera del Flamine (Basso) “Padre, e Nume di Roma” (*Andante ma non troppo* – Sib maggiore – 4/4), a cui segue la Scena IV, che corrisponde al Finale I suddiviso in N. 4 – 5 – 6.

Il N. 4 è costituito da una Gran Marcia (*Allegro* – Sol maggiore – 2/4) seguito dal Coro di donne e uomini (littori, decemviri e senatori) “L'inno di Romolo”. A proposito della Gran Marcia, sappiamo con precisione che Vaccai a Roma lo ha fatto eseguire dalla

⁷⁴ «L'impegno compositivo di Vaccai produce una partitura di ragguardevole qualità e di eccellente fattura nei dettagli della scrittura orchestrale e nella realizzazione, soprattutto negli assiami, di organismi formali imponenti e variamente articolati. [...] La partitura [*Saul*] infatti si apre con una cupa introduzione notturna in Mi minore, Moderato, con cui, rinunciando alla sinfonia di circostanza si è subito introdotti nel clima del tetro dramma (dolore generale per lo stato mentale di Saul ossessionato dal timore di essere spodestato da David); indi all'apparir del sole l'armonia modula, per la verità un poco repentinamente, in un luminoso Do maggiore». FRANCO PIPERNO, *La Bibbia all'opera, Drammi sacri in Italia dal tardo Settecento al "Nabucco"*, Roma, Neoclassica, 2018, p. 142.

⁷⁵ Ivi, p. 143.

banda,⁷⁶ mentre a Pesaro ha preferito eliminarla e trascrivere tutto il brano per orchestra.⁷⁷

La Scena e Cavatina del Finale I N. 5 introduce la tetra figura di Appio Claudio. Sulla vocalità del personaggio dobbiamo fare alcune considerazioni. Nelle lettere di Vaccai e in partitura esso figura come baritono, ma in realtà tutti e tre i cantanti chiamati a interpretare Appio (Prospero Derivis a Roma, Alessandro Doria e Luigi Roncagli a Pesaro) sono tutti bassi con in repertorio ruoli da basso. Ci troviamo infatti di fronte a una fase che caratterizza tanti compositori di questo periodo, ossia quell'indeterminatezza nel rapporto ruolo e timbro che sarà poi stabilita una volta per tutte dal melodramma verdiano. A proposito, illuminanti sono le parole di Rodolfo Celletti:

[...] I criteri realistici con i quali il melodramma romantico veniva coordinando e precisando il rapporto ruolo-timbri, e la meccanica stessa dei libretti, ravvisavano nell'antagonista o, meglio ancora, nel rivale del tenore, una figura d'uomo ancor giovane, anche se vicino alla maturità, e in grado di opporre alla dialettica ora ardente ora elegiaca dell'amoroso, un discorso vocale che non se ne discostasse troppo [...] La voce di basso non possedeva questi requisiti [...] In pratica, però, la qualifica di basso era contraddistinta dalla stessa genericità ed indeterminazione che, fino agli inizi del Romanticismo musicale, aveva impedito una reale distinzione tra il soprano ed il mezzosoprano, per cui sotto l'etichetta di basso si raggruppavano, ancora nel decennio 1830 -1840 tanto voci profonde quanto voci di tendenze baritonali ("bassi cantanti"). Il baritono romantico fu, in realtà, nelle primissime fasi, un basso cantante, portato ad affrontare tessiture intermedie fra quelle del basso vero e proprio e quelle del tenore baritonale.⁷⁸

Possiamo dunque definire Appio Claudio una tipologia di baritono con caratteri propri del basso cantante, e non ancora lo sveltante baritono verdiano che troveremo più avanti. La Cavatina di Appio non ha il solito schema, ma una più snella struttura con Recitativo *Popol di Roma* e l'*Andantino* (praticamente un cantabile) *Grave d'anni il pro' guerriero* (*Andantino* – La maggiore – 3/4) con il Coro. Nell'aria, introdotto dalla tromba (come scritto in partitura), Appio condanna l'omicidio di Lucio Dentato, condottiero romano di origine plebea, e ne invoca la vendetta.

La Stretta finale dell'Atto I (N. 6) vede l'entrata in scena di Publio (Basso) che rivendica in nome di Marco, alleato di Appio, la proprietà di Virginia come schiava, chiamandola in tribunale. La situazione fa intervenire Icilio che si oppone alle accuse mosse nella Stretta *Non delle colpe il giudice* (La maggiore – 4/4).

ATTO II (P: secondo volume)

N.	INTESTAZIONE	P	S
7	Introduzione Coro di donzelle <i>Pura, innocente vergine</i>	88r-91r	91-95
8	Scena e Cavatina <i>Alle più tristi immagini</i> Soprano (Virginia) e Coro di donzelle	91v-103r	96-104

⁷⁶ «[...] Vi ho introdotto una marcia a due bande, lavorata su di un diverso motivo che lo fo sentire separato, quindi intrecciato, ed ha fatto molto effetto per la novità», lettera al Viezzoli del 16 gennaio 1845. COMMONS II, n. 505.

⁷⁷ «[...] Ho dovuto sopprimere le bande, e ridurle in orchestra; e toltone lo spettacolo, ed il rumori di tanti strumenti sulla scena non forma alcun difetto così ridotta». COMMONS II, n. 523. Vaccai dunque preferisce a Pesaro non inserire le bande sulla scena.

⁷⁸ RODOLFO CELLETTI, *La Vocalità nell'opera*, a cura di Guglielmo Barblan e Alberto Basso, Torino, UTET, 1977, vol. 5, pp. 175-176.

9	Scena e Duetto <i>Ministro vil. D'un perfido</i> Soprano (Virginia), Tenore (Icilio)	103v-128r	105-119
10	Scena precedente il Finale II <i>Appio, al grato punto ormai</i> Baritono (Appio)	130r-135v	120-122
11	Coro dei Senatori nel Finale II <i>Di sue leggi all'ombra</i>	135v-141v	123-128
12	Scena e Finale II <i>Alti e ben degni sensi</i> Baritono (Appio), Mezzosoprano (Numitoria), Tenore (Marco)	141v-147v	129-132
13	Largo del Finale II <i>Questa ch'io chiedo è nomasi</i> Tenore (Marco), Soprano (Virginia), Mezzosoprano (Numitoria), Baritono (Appio), Tenore (Icilio), Coro	148r- 160r	133-147
14	Seguito e Stretta del Finale II <i>Di morte tra i palpiti</i> Baritono (Appio), Tenore (Icilio), Soprano (Virginia), Mezzosoprano (Numitoria), Tenore (Marco), Coro	160r-167r	148-165

Possiamo considerare l'Atto I quasi come un'introduzione all'Atto II, il vero cuore dell'opera. Nella Scena I siamo nella «casa di Virginio» e una breve Introduzione orchestrale (*Andantino* – Mi minore – 3/8) con il coro di donzelle “Pura, innocente vergine” precede l'ingresso di Virginia.

Il N. 8 Scena e Cavatina di Virginia è il brano più importante dell'opera, esempio del mirabile stile belcantista di Vaccai. La Scena inizia con un recitativo “E fia ver che sicura” che si trasforma in un disteso arioso “Oh solo del mio cor”. Poi un assolo di arpa (*Adagio* – Do maggiore – 4/4) - pratica diffusa nelle opere di primo Ottocento e associato alla femminilità – ci introduce alla vera Cavatina di Virginia (*Andante* – La minore – 3/4). “Alle più tristi immagini”, introdotto dal canto dell'oboe, è un meraviglioso cantabile senza cabaletta: quei ritmi puntati, quelle fioretture tenui e quella sapiente scrittura vocale ci riportano alla mente i capolavori rossiniani (come l'aria di Desdemona dall'*Otello* o l'aria di Anna dal *Maometto II*), belliniani (come l'aria di Giulietta dai *Capuleti e Montecchi*) e gli stessi lavori giovanili di Vaccai. Virginia piange la sua sorte e invoca l'amore di Icilio – suo promesso sposo – come via di scampo alle *tristi immagini* che le provengono dalle insidie di Appio, invaghito della giovane. La tipologia vocale di questa eroina non segue ancora le nuove direttive verdiane del *soprano drammatico d'agilità*, ma è ancora il *soprano puro* di primo Ottocento che, anche nei passi più drammatici, trova la propria formula espressiva nel canto fiorito e ornato. Vaccai si dimostra in questa pagina raffinato inventore di melodie belle, semplici ed espressive, capaci di creare però grande tensione drammatica quando richiesto.⁷⁹

Icilio fa il suo ingresso nella Scena II e rivela alla ragazza il piano di Appio: approfittando dell'assenza del padre Virginio, ha incaricato il suo protetto Marco Claudio di sostenere che Virginia fosse figlia di una schiava e non di Numitoria, moglie di Virginio. Virginia stessa rivela a Icilio gli interessi di Appio nei suoi confronti e il giovane tribuno minaccia vendetta. Questa Scena è costituita da un ampio duetto Soprano-Tenore, strutturato secondo

⁷⁹ A proposito della scrittura vocale di Vaccai riporto le parole di Jeremy Commons «[...] I will show them a composer who can command a wealth of beautiful and expressive melody, and who can, when required, create great dramatic tension and excitement». In J. COMMONS, *La sposa di Messina di Nicola Vaccai*, booklet, CD Naxos, 8.660295-96, 04.2012, p. 6.

il classico schema del melodramma belcantista: Scena “Né Icilio io veggo!”, Cantabile “Segno allo stral d’un barbaro” (*Adagio* – Fa maggiore – 6/8), Tempo di mezzo “Or m’odi” (*Allegro* – 4/4) e Cabaletta “Ch’io vegga splendere” (*Moderato assai* – Lab maggiore – 3/4).

Il Finale II è il pezzo d’insieme più importante e riuscito dell’opera, di grande effetto come testimonia lo stesso Vaccai in una lettera alla moglie Giulia il 15 gennaio 1845, il giorno successivo alla prima romana: «[...] al finale poi [si parla dell’Atto II] fu tale lo strepito che credevo diventassero matti, l’adagio particolarmente fece urlare». ⁸⁰ Il Finale II inizia dopo la Scena III, che sposta la scena dalla casa di Virginio al Foro romano con un breve intervento di Appio “Appio, al gran punto ormai sei presso” (*Andante* – Do maggiore – 4/4). Si tratta della grande scena del giudizio di Virginia, cuore del dramma: alla presenza di Appio, Marco accusa pubblicamente Virginia di non essere cittadina romana, ma sua schiava. Icilio e Numitoria, dopo l’accusa di Virginia contro Appio («novel Tarquinio»), difendono i natali di Virginia, incitando la folla alla rivolta. Ciò costringe Appio a rimandare la sentenza al ritorno di Virginio, padre della protagonista. La struttura del Finale II è dislocata in due scene (Scena IV e V) e in quattro numeri orchestrali. Il Coro dei senatori “Di sue leggi all’ombra ognora” (*Andante mosso* – Mib maggiore – 3/4) introduce alla sentenza vera e propria: la scrittura dell’azione è rapida e il momento determinante è l’accusa di Virginia, che smaschera davanti al popolo le trame di Appio «non mente Icilio, uditelo:/Novel Tarquinio è questo!/ Or minaccioso, or supplice,/Ad ogni infamia è presto!». È il momento del Largo (*Andantino* – Reb maggiore – 4/4), un quintetto trasformato in sestetto dall’intervento del coro, diffuso nel melodramma di primo Ottocento di grande impatto scenico e musicale, soprattutto in Rossini e Donizetti. L’azione riprende con ritmo incalzante fino alla sbrigativa Stretta finale “Di morte tra i palpiti” (*Allegro* – Mib maggiore – 2/2).

ATTO III (P: terzo volume)

N.	INTESTAZIONE	P	S
15	Scena e preghiera <i>Se la pietà pei miseri</i> Mezzosoprano (Numitoria)	176r-179v	166-169
16	Scena e duetto <i>Tanto m’abborri</i> Soprano (Virginia) e Baritono (Appio)	180r-210r	170-188
17	Coro di cittadini <i>Cadde Icilio, e con la sua morte</i> Coro, Tenore (Marco)	212r-222r	189-198
18	Scena e Terzetto <i>Tradito, invendicato</i> Basso (Virginio), Mezzosoprano (Numitoria), Soprano (Virginia)	224v-239v	199-209
19	Gran Scena Finale <i>A chi soltanto aspettasi</i> Mezzosoprano (Numitoria), Soprano (Virginia), Coro, Baritono (Appio)	240v-262r	210-228

A proposito dell’Atto III è significativo quello che Vaccai scrive al fratello Luigi il 28 novembre 1844:

[...] Io ho terminato il secondo atto [...] darò mano al terzo che non sarà lungo ma d’importanza. Quantunque la catastrofe sia tragica non è però cosa nuova, ed il Pubblico è avvezzo a veder morire gli attori in tutte le maniere, però farò che l’azione sia celere. Dipende molto dalla parte di Virginio padre. ⁸¹

⁸⁰ COMMONS I, n. 307.

⁸¹ COMMONS I, n. 294.

Questo breve passaggio dimostra una cosa: il gusto stava cambiando. Lo stesso Vaccai, grande maestro del belcanto ottocentesco, pone ora l'attenzione sull'azione, sul dramma. Non avremo dunque il Rondò o l'aria della Primadonna finale (come era solito nelle opere di Rossini o di Donizetti) ma una celere azione che ha come fulcro il gesto tragico.

L'Atto III è la parte più corta dell'opera e inizia con la Scena e Preghiera di Numitoria "Se la pietà pei miseri" (*Andante* – Mib maggiore – 4/4), pezzo non particolarmente interessante e scritto per soddisfare il Mezzosoprano nelle recite del Teatro Apollo.⁸² Infatti nel libretto per la ripresa pesarese la Preghiera non compare, iniziando l'Atto III dalla scena successiva.

La prima vera scena iniziale dell'Atto III è un Duetto tra Virginia e Appio: il decemviro cerca di convincere la giovane per l'ultima volta a cedere alle sue richieste, ma Virginia rifiuta ancora una volta e Appio per vendetta le rivela la morte dell'amato Icilio per mano dei suoi sicari. Questo momento è inserito nella prima parte del duetto "Tanto m'abborri" (*Allegro* – Do maggiore – 4/4), in cui è inserita una piccola scena di follia di Virginia, come di consuetudine del melodramma romantico: nell'Adagio "Ove son io?" (Fa maggiore – 6/8) Virginia delirando vede in visione l'amato sanguinante, rinnovando il suo amore per lui con la promessa di vendicarlo. Delle voci annunciano l'arrivo di Virginio (padre di Virginia), portando così il duetto alla Cabaletta finale "Ah! Quel grido in cor ridestasi" (*Allegro* – Do maggiore – 2/4) in cui Virginia promette di vendicare l'amato ucciso.

L'ultima Scena dell'intera opera, dopo un breve numero con Coro di Cittadini e Marco "Cadde Icilio ed alla sua morte" (*Allegro* – Mib maggiore – 3/4), si sposta di nuovo al Foro Romano dove compare il personaggio di Virginio.

La parte di Virginio segue le sorti del futuro basso operistico del melodramma italiano. Ormai passata la moda della scrittura virtuosistica per questa vocalità (come era in Rossini), al basso sono affidate le parti del padre amorevole o del gran sacerdote, perdendo il ruolo di rivale del tenore. Come già vediamo infatti il ruolo di Appio ha una scrittura leggermente più slanciata, dialettica a quella del tenore. Invece Virginio ha una scrittura ben diversa: solenne e affettuosa allo stesso tempo, quasi completamente priva di melismi e dall'accento marcato.

La scena si apre con un Terzetto tra basso, soprano e mezzosoprano: Virginio, nel cantabile "Tradito invendicato" (*Andante* – Re minore – 3/4), condanna la tirannia di Appio per la morte di Icilio, ma consiglia lo stesso la via diplomatica. Questo momento musicale si conclude con un *Andantino* (Do maggiore – 6/8) "Più dunque ai miseri", il lamento dei giusti privati della giustizia.

L'ultimo numero della Scena è caratterizzato dall'incalzare incessante dell'azione drammatica. Entra il Coro con Appio pronto alla sentenza, ma tutto è fermato da Virginio che, nell'Adagio "Appio, ten prego" (La bemolle maggiore – 4/4), rivendica la paternità di Virginia e prega il decemviro di ritirare la sentenza. Appio è irremovibile e, davanti ai soldati pronti a sequestrare la ragazza, Virginio riprende la preghiera "Qual ch'ella sia l'amai" (*Andante sostenuto* – Fa maggiore – 4/4). Così, avvicinandosi alla figlia, la pugnala esclamando «ricevi in questo amplesso/e morte e libertà»⁸³ e incita il popolo contro

⁸² «Ho dovuto aggiungere un piccolo pezzo alla Comprimaria, che non fare la parte perché non era del suo rango, e siccome al suo posto si può dir la meglio, ho accondisceso, perché mi avrebbero dato un cane da non potere andare avanti». COMMONS I, n. 305.

⁸³ Ciò compare in partitura ma non in entrambi i libretti che citano «E riconosci adesso/Padre che equal non ha». Inoltre abbiamo notizia dalle lettere di un coro finale inserito da Vaccai nelle recite di Pesaro ma che non compare né in partitura né nel libretto («[...] quello che mi fa piacere si è che tutti trovano bello il Terzo [Atto],

Appio, definendolo tiranno. La scena culmina di fretta, in poche pagine senza arie o pezzi d'assieme, rendendola drammaturgicamente efficace e d'impatto.

Alla luce di questa analisi, possiamo fare alcune osservazioni conclusive. *Virginia*, ultima opera di Nicola Vaccai, avremmo potuto definirla un *melodramma di mezzo*, «[...] entro quell'area che si connette tra il mondo rossiniano e quello definito dall'apparizione verdiana, a fianco di Bellini e Donizetti».⁸⁴ Una scrittura ancora legata alle direttive stilistiche del belcanto ma più attenta all'azione drammatica e all'effetto. Forse ciò era chiaro al pubblico pesarese, che in una sola stagione (quella del Carnevale 1846) si trova a confrontare l'opera di Vaccai con la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e con o le novità dell'*Ernani* di Verdi.

Appendice

Documenti della *Virginia* in biblioteche e archivi marchigiani, escluso il fondo Vaccai di Tolentino. Si ringraziano il Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro e la Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata per la riproduzione concessa.



FIG. 1.1 Copertina

a cui ho aggiunto un coro alla fine, per l'espressione associata al carattere che vuole la situazione». COMMONS II, n. 523. È possibile che tutti questi cambiamenti siano dovuti alla censura.

⁸⁴ GIAN PAOLO MINARDI, s. v. "Vaccai, Nicola", in *Dizionario della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1985, vol. 8, p. 141.

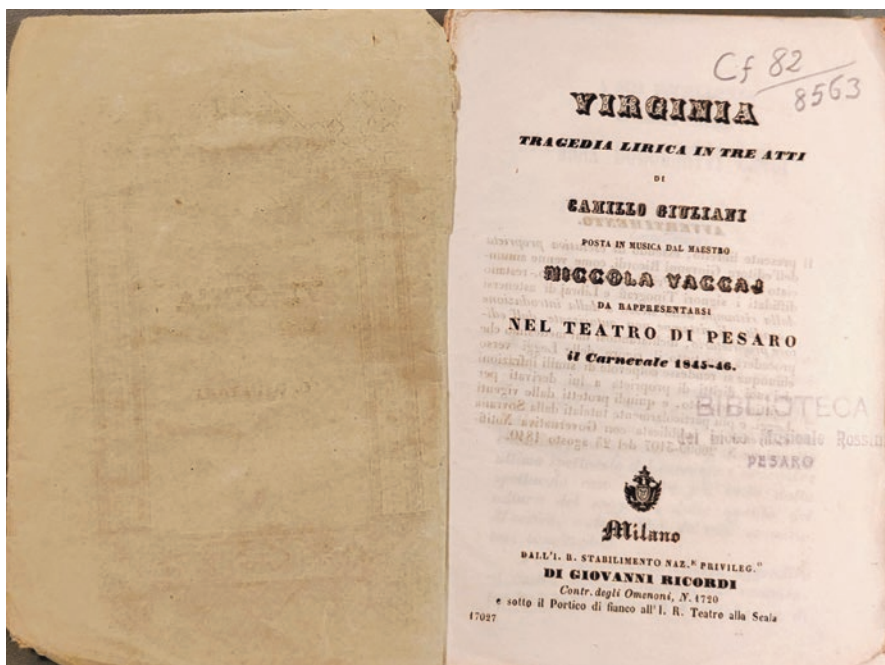


FIG. 1.2 Frontespizio

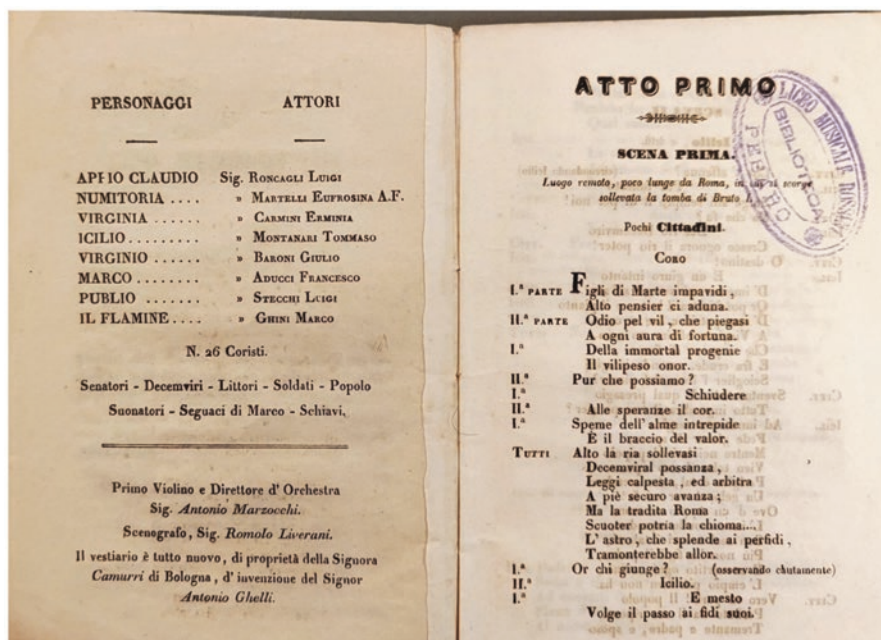


FIG. 1.3 Indicazione degli interpreti e prima pagina del libretto (Atto I- Scena I)
Virginia: tragedia lirica in tre atti: da rappresentarsi nel Teatro di Pesaro il carnevale 1845-46/ di Camillo Giuliani; posta in musica dal maestro Niccolò Vaccai, Milano Di Giovanni Ricordi, 1845-46, 8563 RARI F1 VIRGI, Pesaro, Biblioteca del Conservatorio "G. Rossini".
 Versione online <http://corago.unibo.it/libretto/0001203547> (consultato il 13/04/2024)

VIRGINIA
Tragedia lirica in tre Atti
DI CAMILLO GIULIANI
posta in musica dal Maestro
NICOLA VACCAJ
Libretto per canto con accomp. di Pianoforte

N. 7. ATTO II. INTRODUZIONE. CORO DI DONZELLE. Pura, innocente vergine.
La Casa di Virgilio
ANDANTINO

MILANO
DALL'ED. STABILIMENTO NAZIONALE PRIV. DI
GIOVANNI RICORDI
CONZ. DEGLI OMONI N. 4720.
e sotto il portico di fianco all'Ed. Teatro alla Scala.

FIRENZE, RICORDI e JOHANN.
N. 48309 R.

MENDRISIO, C. POZZI.
Londra, Cruser, Boile e Chappell.

Fr. 4.50.

MUSICA
OPERA
VACCAJ
VIR 01 07

FIG. 2 N. 7.: Atto 2. Introduzione. Coro di donzelle 'Pura, innocente vergine' [nell'opera] Virginia / tragedia lirica in tre atti di Camillo Giuliani / posta in musica dal Maestro Nicola Vaccaj / riduz. per canto con accomp. di pianoforte, Pesaro. Biblioteca del Conservatorio "G. Rossini", 2750, MUSICA 01 OPERA ES VACCAJ VIR 01 07 (1 spartito, 5 p., 260x350 mm.)

VIRGINIA
Tragedia lirica in tre Atti
DI CAMILLO GIULIANI
posta in musica dal Maestro
NICOLA VACCAJ
Libretto per canto con accomp. di Pianoforte

N. 18. SCENA E TERZETTO. Tradito, invendicato, eseguito dalle sig. MALVANI e OLIVIERI e dal sig. MORELLI (SOP. ALLEGRO SOP. e BASSO)
Il Fero Romano

ALLEGRO

MILANO
DALL'ED. STABILIMENTO NAZIONALE PRIV. DI
GIOVANNI RICORDI
CONZ. DEGLI OMONI N. 4720.
e sotto il portico di fianco all'Ed. Teatro alla Scala.

FIRENZE, RICORDI e JOHANN.
N. 47069 R.

MENDRISIO, C. POZZI.
Londra, Cruser, Boile e Chappell.

Fr. 5.50.

ESCLUSO IL PRESTITO

FIG. 3 N. 18.: Scena e terzetto Tradito, invendicato ... nell'opera Virginia / tragedia lirica in tre atti di Camillo Giuliani; posta in musica dal Maestro Nicola Vaccaj; riduz. per canto con accomp. di pianoforte. Pesaro. Biblioteca del Conservatorio "G. Rossini", 2751, MUSICA 01 OPERA ES VACCAJ VIR 01 18 (1 spartito, 11 p., 260x350 mm)

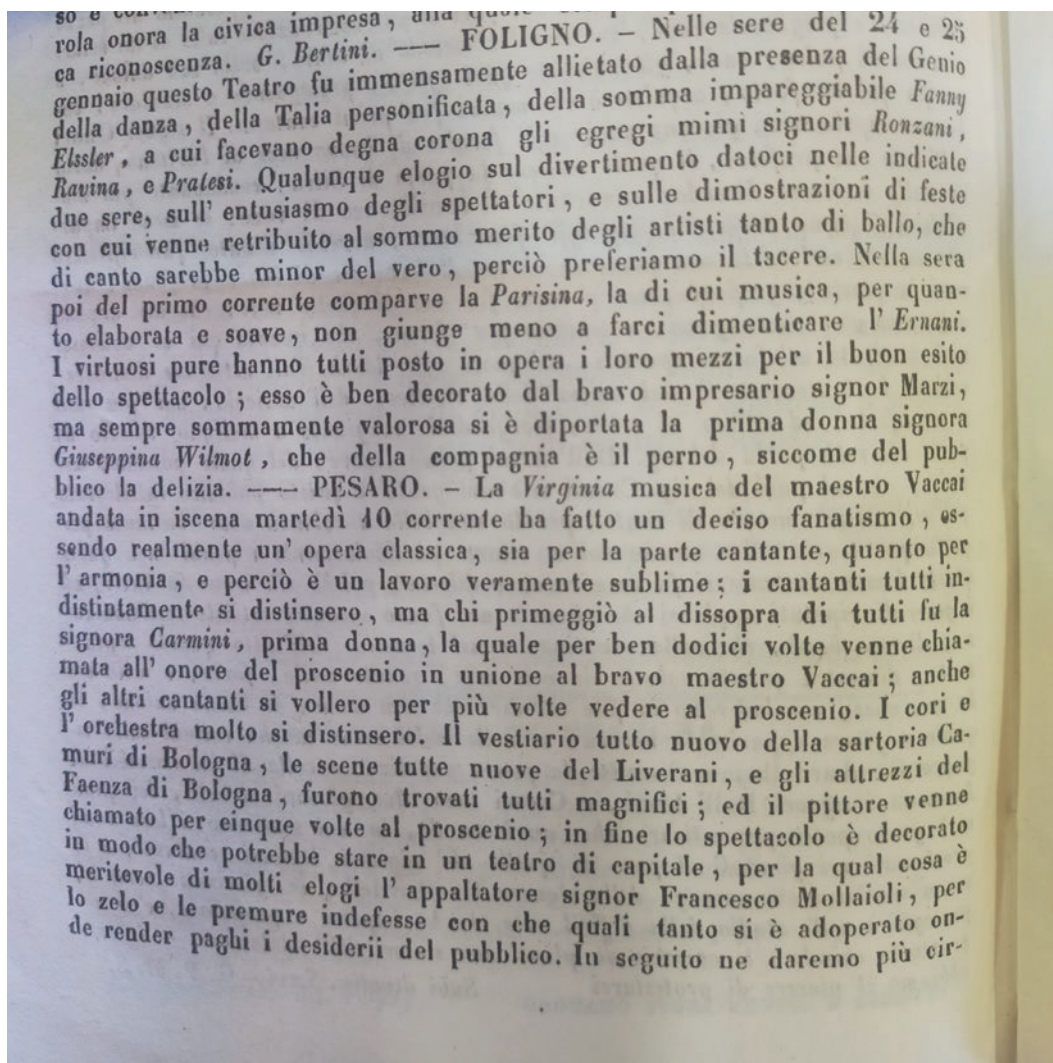


FIG. 4. Articolo riguardante la *Virginia* rappresentata a Pesaro, in «Teatri, arti e letteratura», A. 25°, T. 44, n. 1150, p. 206 (Bologna, Giovedì 19 febbraio 1846), conservato presso la Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata

ECHI MELODRAMMATICI MARCHIGIANI DELLA FIGURA DELL'EBREO NEL TEATRO DI ALFRED DE VIGNY

Jesse Rosenberg

(Evanston, Illinois, US)

Un musicologo americano che cerchi di approfondire la sua conoscenza del melodramma italiano dell'Ottocento tramite documenti storici e critici, è senz'altro molto colpito dalla notevole presenza negli scritti di quell'epoca del termine "cigni". Abbastanza presto impara a chi è riferito con termini come il cigno di Pesaro, il cigno di Bergamo, il cigno catanese, il cigno bussetano. Più avanti si rende conto che questi poetici riferimenti ai Paesi natali di certi musicisti, lontano da essere casuali o un mero *cliché*, indicano qualcosa di assai significativo nella geografia culturale d'Italia, un'estrema autocoscienza riguardo alla questione di chi viene da quale parte del Paese, con implicazioni di vasta portata per gli studi, per la letteratura secondaria, e per i modelli storici e contemporanei di consumo culturale. Per citare solo un paio d'esempi: un Francesco Florimo settentrionale è impensabile, mentre c'è da chiedersi se Giuseppe Radiciotti, nato a Jesi nel 1858, avrebbe intrapreso il suo monumentale studio su Gioachino Rossini, nonché i suoi studi su Giovanni Battista Pergolesi e Gaspare Spontini, se questi musicisti non fossero nati entro i confini delle Marche (per non parlare di certi suoi scritti i cui stessi titoli dichiarano apertamente il suo orgoglio *pro loco*). Nello stesso modo, in un'epoca un po' più recente, gli scritti polemici di Biagio Notarnicola per rivendicare la reputazione di Saverio Mercadante sono inconcepibili a parte le origini meridionali dell'autore. Per ragioni analoghe nessuno resta perplesso nell'apprendere che un festival annuale donizettiano si tiene a Bergamo.

Una simile situazione, per quanto comprensibile in un Paese come l'Italia, con la sua millenaria storia pre-unitaria, può portare a seri problemi, a cominciare con il pochissimo senso di insistere sui legami fra certi musicisti e i loro paesi nativi quando, in casi come quelli di Pergolesi o Spontini, l'arco delle loro carriere ha poco o nulla a che fare con la località dove nascono. Ancora più deleterio è l'effetto che ha sulla fama di certe figure importanti la cui relativa bibliografia sembra riflettere un interesse più che altro locale, "provinciale" nel senso peggiore, indicativo cioè di una mancanza d'eccellenza artistica capace di destare un'ammirazione più larga o universale. Un esempio emblematico è Alessandro Nini. Da molti anni la ricerca su Nini è dominata da scrittori fanesi, nonostante la sua carriera si sia svolta lontana dalla sua città natale o addirittura dalle Marche.¹ Ne consegue che un autore marchigiano, convinto che *La Marescialla d'Ancre* di Alessandro Nini, con soggetto cavato dal dramma omonimo di Alfred de Vigny del 1831, sia un capolavoro al livello dell'ultimo Donizetti, deve guardarsi alle spalle per respingere le accuse di campanilismo.

¹ CESARE SELVELLI, originariamente pubblicati sulla rivista anconetana «Studia Picena», estratti: *Alessandro Nini, Fano 1805-Bergamo 1880*, IX, 1934, pp. 3-19; *Il periodo novarese di Alessandro Nini*, X, 1934, pp. 3-10; *Alessandro Nini nell'Archivio di Casa Ricordi*, XVI, pp. 3-12; *La tragedia spirituale di Alessandro Nini*, XVII, 1942, pp. 3-15. Più recentemente abbiamo gli importanti saggi di ROSSANA TONINI BOSSI: *Alcune note sul compositore fanese Alessandro Nini*, «Nuovi studi fanesi», 1, 1986, pp. 171-189; *Ancora su Alessandro Nini*, «Nuovi studi fanesi», 18, 2003, pp. 109-118; *Curiosando attorno alla prima opera di Alessandro Nini* Ida della Torre, «Nuovi studi fanesi», 19, 2005, pp. 133-144; e di CLAUDIO M. MORISI, *Alessandro Nini e l'affare Angiolello da Carignano*, «Nuovi studi fanesi», 22, 2008, pp. 123-129.

Il fatto stesso che l'impressione positiva sia clamorosamente confermata dalla registrazione dal vivo² del ripristino avvenuto nelle Marche (Teatro Pergolesi di Jesi, settembre 2003), esecuzione basata sull'ottima edizione pratica operata da Paola Ciarlantini (recanatese) e Lorenzo Fico, è ulteriormente indicativo della stessa problematica. Solo quando l'opinione è divisa da una figura di un'altra regione d'Italia, come storicamente Felice Romani,³ che nonostante qualche riserva sul libretto di Prati ebbe grandi elogi per la musica di quest'opera, o addirittura straniera, come nell'epoca moderna Alexander Weathersson,⁴ gli elogi possono assumere magari un altro aspetto. Paradossalmente lo stesso Nini ha la qualifica anche di bergamasco, alla luce dei tanti anni di attività nella città lombarda, e così viene elogiato anche in uno spirito d'orgoglio bergamasco in un discorso del 1906 di Bernardo Motta per la prima frase melodica dell'opera *La Marescialla d'Ancre* che, almeno a suo parere, viene citata all'inizio di *Linda di Chamounix* di Donizetti.⁵ Motta (1868-1913), professore presso il Seminario Vescovile di Bergamo, non dà alcuna precisazione riguardo alla putativa similarità fra le due partiture, ma se possiamo presumere che ha in mente le frasi arpeggiate di apertura delle rispettive sinfonie, le frasi sono davvero troppo generiche per sostenere l'affermazione che Donizetti abbia dato a Nini l'onore di citarlo. Il significato della dichiarazione risiede nell'evidente desiderio di sottolineare l'ingiustizia che la reputazione di Nini ha sofferto in favore di compositori più celebri. Una simile incuria si cristallizza in una delle maggiori delusioni subite dal compositore, il progetto fallito di rappresentare la sua opera *Angiolello di Carignano* nel suo paese natale, Fano, in occasione dell'inaugurazione del Teatro della Fortuna nuovamente ripristinato da Luigi Poletti (invece fu eseguita *La Favorita* di Donizetti), episodio analizzato con molta cura da Claudio G. Morosi,⁶ e lo stesso tema dell'ingiustizia, per quanto giustificato, scorre come un fiume in altri validissimi studi su Nini senza uscire dai confini delle regioni italiane in cui svolse la sua carriera.

Tema classico dell'interpretazione operistica è il rapporto fra la fonte letteraria o drammatica e la realizzazione melodrammatica come questa si rivela nel libretto o nella partitura, nella misura in cui questo quadro può far luce sulla raffigurazione di un personaggio ebreo in certe opere, inclusa *La Marescialla*, derivate dai drammi di Alfred de Vigny. Capita purtroppo che *La Maréchale d'Ancre* (1831) non è l'unico dramma di Vigny dal quale fu cavata un'opera italiana che presenta, in colori assai negativi, un personaggio minore d'origine ebraica. Alcuni anni dopo (1835) de Vigny scrisse il dramma *Chatterton*, sugli ultimi giorni della breve e triste vita del poeta inglese Thomas Chatterton, suicidatosi nel 1770 all'età di diciassette anni.

Tre diverse opere italiane fra gli anni sessanta e novanta dell'Ottocento derivano da questo soggetto fra cui una marchigiana: la prima esecuzione della seconda delle tre, *Tommaso Chatterton* di Nicola Mancini, avviene al teatro dei Signori Condomini di Cingoli nei primi mesi del 1869.⁷ L'unico altro allestimento del lavoro di Mancini è quello al Teatro

² ALESSANDRO NINI, *La Marescialla d'Ancre*, Bologna, Bongiovanni, 2003, CD - GB 2362.

³ FELICE ROMANI, *Teatri*, «La Gazzetta Piemontese», 195, 28 agosto 1841, pp. 1-3: 2.

⁴ ALEXANDER WEATHERSON, *Dying becomes Leonora*, «Donizetti Society Newsletter», 90, novembre 2003, pp. 3-6.

⁵ BERNARDO MOTTA, *Primo centenario dalla Nascita del M.o Cav.r Alessandro Nini 1805-1909*, Bergamo, Stabilimento Tipo-Litografico Alessandro e Fra. Cattaneo, 1906, p. 21: «A giudizio di molti *La Marescialla d'Ancre* sarebbe l'opera migliore del nostro Maestro. Donizetti stesso le fece l'onore di levarne la prima frase melodica per la sua *Linda di Chamounix*».

⁶ Vedi per esempio CLAUDIO G. MOROSI, *Alessandro Nini e l'affare Angiolello da Carignano*, «Nuovi studi fanesi», 22, 2008, pp. 123-129.

⁷ GIOVANNI BERGAMASCHI, *Tommaso Chatterton*, tragedia lirica, musica del maestro Niccola Mancini da

delle Muse di Cagli nella primavera del 1870, dove l'opera «ebbe buona fortuna»,⁸ mentre dell'annunciata esecuzione a Trani⁹ non c'è traccia. Una storia quindi severamente ristretta agli ambienti provinciali delle Marche, mai riuscita a varcare i confini della regione e quindi agli antipodi del grande successo della *Marescialla* di Nini con le sue tante esecuzioni, dopo la prima padovana del 1839 (una ventina fra le città maggiori e minori della penisola e allestimenti a Corfù, Zara, Barcellona, Lisbona, Porto e Buenos Aires). Se aggiungiamo alle opere devigniane di Nini e Mancini una discreta serie di altri lavori italiani cavati dagli stessi soggetti (*Eleonora Dori* di Vincenzo Battista nel 1847, *Tommaso Chatterton* di Erennio Gammieri di vent'anni dopo,¹⁰ l'inedita *Tommaso Chatterton* di Domenico Lucilla,¹¹ e soprattutto *Chatterton* di Ruggero Leoncavallo, composto nel 1876 ma eseguito per la prima volta solo nel 1896), e se consideriamo accanto al drammaturgo francese e ai compositori già nominati anche i riferimenti agli ebrei in altri lavori dei librettisti di questi lavori, dovremmo essere in grado di estendere l'indagine a una rete di significati interrelati della rappresentazione teatrale ebraica all'interno del quadro franco-italiano. Le implicazioni poi della presenza dell'insigne cantante ebrea Fanny Goldberg nel cast di varie esecuzioni de *La Marescialla d'Ancre* completerà lo studio.

Il caso de La Marescialla d'Ancre: dall'ebreo di corte Samuel Montalto all'alchimista Armando

Il testo del dramma *La Maréchale d'Ancre* di de Vigny è preceduto da una serie di schizzi in miniatura dei personaggi del dramma, schizzi che a quanto pare Vigny intese dovessero servire sia come note al costumista che come guida agli attori e al regista teatrale.

Ecco la breve descrizione di Samuel Montalto fornita da de Vigny: «Riche et avare, humble et faux. – Juif de cour. Pas trop sale au dehors, beaucoup en dessous. – Beau chapeau et cheveux gras».¹² È chiaro che si tratta di una caratterizzazione fin troppo stereotipata. Non è solo lo stato oggettivo di essere ricco che lo descrive ma anche, soprattutto, il difetto morale dell'avarizia, la stessa che presumibilmente ha prodotto tale ricchezza, mentre un aggettivo più positivo («umile») viene subito smentito dall'aggettivo «falso».

Il mestiere precisato, «ebreo di corte», chiarifica le funzioni finanziarie importanti che Montalto svolge alla corte di Luigi XIII. Meno chiaro è se il riferimento allo sporco («sale») si deve capire in senso letterale oppure metaforico, ma il fatto che lo sporco giace solo “sotto” anziché “fuori” sottolinea comunque la falsità del personaggio. Se il bel cappello di Samuel ne dimostra la ricchezza, i capelli untati indicano un uomo che cerca di rendersi più attraente a livello superficiale per nascondere la sua bruttezza interiore, ma con risultati poco convincenti.

È interessante confrontare il testo francese di de Vigny con le diverse traduzioni italiane

rapresentarsi la prima volta nel Teatro dei Signori Condomini in Cingoli nel Carnevale 1868-1869 (Cingoli, Adolfo Ercolani, 1868).

⁸ *Eco dei Teatri*, «Euterpe», Milano, II, 23, 10 giugno 1870, pp. 5-7: 7.

⁹ *Mosaico* [notizie miscellanee], «Euterpe», Milano, I, 49, 16 dicembre 1869, p. 8: «La bella opera *Tommaso Chatterton* dell'egregio maestro Mancini, sarà riprodotta nella prossima stagione al teatro di Trani».

¹⁰ L'opera di Erennio Gammieri (Campobasso, 1836-San Pietroburgo, 1916) è stata eseguita a San Pietroburgo nel 1867 e pubblicata in una riduzione per canto e pianoforte alcuni anni dopo (Milano: Canti, s.d.); la partitura autografa sta nell'Archivio Storico Ricordi a Milano.

¹¹ L'autografo dell'opera di Domenico Lucilla (Riofreddo, 1828-Roma, 1884) fa parte del fondo proveniente dal magazzino di materiali a noleggio dell'editore Giudici e Strada ora conservato presso il Conservatorio G. Nicolini di Piacenza.

¹² ALFRED DE VIGNY, *La Maréchale d'Ancre*, Paris, Charles Gosselin, Libraire, 1831.

stampate nell'anno 1837. La traduzione di Luigi Carrer omette le brevi descrizioni di Vigny dei personaggi,¹³ ma quella pubblicata «per cura di Gaetano Barbieri», da attribuirsi in verità a Luigi Masieri,¹⁴ fornisce la seguente traduzione: «Samuele Montalto: Ricco ed avaro, umile e simulato; ebreo, banchiere di corte; non troppo sudicio nell'esterno; può indovinarsi che non curi affatto la mondezza interna; bel cappello; capelli lisci e privi di polve». ¹⁵ Qui il vocabolo originale «*sale*» è tradotto come «mondezza», ma con la stessa ambivalenza di significato notata prima, un po' sospeso fra senso letterale e figurato, mentre con le parole «può indovinarsi» il traduttore fa appello diretto al presunto pregiudizio antiebraico del pubblico dei lettori. Mentre la traduzione di Giacinto Battaglia ci presenta un Samuele Montalto «Ricco ed avaro, umile e ipocrita. Ebreo che serve da banchiere la corte. Nell'esteriore non tutt'affatto sucido; sottopanni [è] sucidissimo. Un bel cappello; capelli untati». ¹⁶ Per le parole ambigue «*en dessous*» di Vigny, che potrebbero indicare la vita interiore del personaggio che descrive, Battaglia fornisce una traduzione sorprendentemente letterale, con l'esplicito riferimento al sudiciume che caratterizza i «sottopanni» del personaggio, espressione antisemitica semmai ancora più cruda in quanto invoca l'antica credenza del *fætor judaicus*. Se il rinomato poeta Giovanni Prati, adattando il dramma di Vigny in un libretto d'opera per Nini, cavò il soggetto mediante la traduzione di Battaglia e non dal testo originale francese, come si è dimostrato in maniera convincente,¹⁷ la scelta avrà senz'altro colorito il concetto di Prati dell'ebreo Samuel Montalto.

Il fatto rimane che Samuel Montalto nel libretto di Prati in larga misura si trasforma in un personaggio alquanto diverso da quello che era nel dramma francese originale. Invece di essere un «ebreo di corte» il cui compito principale è prestare denaro ai reali, viene qualificato «alchimista», ricercato per la sua presunta capacità di scrutare gli arcani segreti riguardanti il futuro. Sia l'ebreo di corte che l'alchimista sono ruoli stereotipati per i personaggi ebrei, e non dissimili a tanti altri stereotipi, entrambi mestieri hanno profonde radici storiche.¹⁸ Ma la differenza va oltre quanto potrebbe sembrare a prima vista, cioè una mera sostituzione di un ruolo stereotipicamente ebraico per un altro. Il finanziatore reale ebreo svolge le sue attività all'aperto, mentre l'alchimia è un mistero, occulta per definizione, e chi la pratica è un detentore di segreti, da temere. Più importante, mentre l'usuraio di Vigny esercita un autentico mestiere (per quanto ritenuto ignobile), l'alchimista di Prati non è che un ciarlatano malevolo e corruttibile che, circondato dai suoi strumenti di divinazione, è sempre pronto a fare qualsiasi previsione che i suoi interlocutori desiderino sentire purché vada a proprio vantaggio. Di più, il personaggio viene leggermente de-giudaizzato nelle

¹³ Id., *La Marescialla d'Ancre*, Venezia, co' tipi del Gondoliere ("Teatro contemporaneo italiano e straniero", Tomo 4), 1837.

¹⁴ EMILIO SALA, *Vigny, source de l'opéra romantique italien: le cas de La Maréchale d'Ancre*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 98, 3, maggio-giugno 1998: *Vigny: Connue, méconnue, inconnue*, pp. 485-494: 485.

¹⁵ A. DE VIGNY, *La Marescialla d'Ancre*, versione a cura di Gaetano Barbieri, Milano, A. F. Stella e figli, 1837, p. 11.

¹⁶ Id., *La Marescialla d'Ancre*, versione di Giacinto Battaglia, Milano, presso la ditta Angelo Bonfanti, 1837, p. 4.

¹⁷ PAOLO MARIA FILIPPI, "Perché ancora Giovanni Prati?", in *Giovanni Prati e il melodramma, saggi critici*, a cura di Annely Zeni, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Attività Culturali, Ufficio per il Sistema Bibliotecario Trentino e la Partecipazione culturale, ("Quaderni Trentino Cultura", 10), 2006, p. 19.

¹⁸ Fra la voluminosa bibliografia sull'ebreo di corte segnaliamo il classico studio di SELMA STERN, *The Court Jew: A Contribution to the History of the Period of Absolutism in Europe* (New York, Transaction, 1950), e per la figura dell'ebreo alchimista, presente fino al Settecento anche nel cerchio reale francese, rimandiamo i lettori a RAPHAEL PATAI, *The Jewish Alchemists, a History and Source Book*, Princeton, Princeton University Press, 1994, *passim* e in modo particolare pp. 466-469.

mani di Prati in quanto quest'ultimo sostituisce il nome «Armando» a quello originale, Samuele. Non si sa la ragione di questa sostituzione. Eppure rimane sempre un ebreo, come dimostrano l'elenco dei personaggi nel libretto stampato dell'opera di Nini (dove viene qualificato «Armando l'alchimista israelita») nonché due versi cantati nel primo finale da Concino Concini, il ruolo maschile principale dell'opera, quando quest'ultimo si rende conto dell'inganno di Armando nel predirgli un futuro reale, e esclama «M'annunziò corona, e trono / D'un giudeo l'infedeltà».¹⁹ Poi, a proposito di nomi, per Samuel/Armando Prati sopprime il cognome «Montalto» presente nel dramma di Vigny (e nella versione italiana di Battaglia), cognome che nella versione originale suscita addirittura un commento del personaggio stesso, come avviene nel seguente dialogo fra Samuel e Fiesque:

FIESQUE (à Samuel)

Eh! te voilà, vieux mécréant! Que viens-tu faire au Louvre, Samuel?

SAMUEL MONTALTO (bas)

Vendre et acheter, si j'en trouve l'occasion. Mais, mon gentilhomme, ne me nommez pas Samuel ici, je vous prie. J'ai pris un nom de chrétien; je m'appelle Montalto à Paris.

FIESQUE.

Est-ce que tu fais toujours de la fausse monnaie, l'ami? Serais-tu toujours alchimiste, nécromancien, et physicien dans ton vieux laboratoire? Ou as-tu peur d'être pendu seulement comme usurier?²⁰

Si vede che nel dramma di Vigny l'appellativo «Montalto» svolge una funzione squisitamente paradossale in quanto nasconde un personaggio ebreo sotto un falso cognome nello stesso momento che rivela la tipica falsità degli ebrei. Significativo anche il fatto che egli si riferisce al suo assunto cognome *sotto voce*, anche questo un segno di segretezza e, per estensione, falsità. Invece Giovanni Prati dalla sua parte non precisa alcun cognome per «Armando», diluendo quest'aspetto dell'antisemitismo nella sua figura. Va anche osservato che Prati, convertendo un ebreo di corte in un «alchimista» israelita, non effettuò il cambiamento dal nulla, anzi prese spunto dalle insinuazioni di Fiesque nel dramma originale, con la loro deliberata mescolanza di attributi negativi. Ciò che vale per il personaggio di de Vigny, Samuel Montalto, vale altrettanto per il corrispondente personaggio del libretto di Prati, accuratamente descritto da Resta come uno che «vive come emblema dell'ebreo diabolico, subdolo e ingannatore»²¹.

I commenti di Paola Ciarlantini e Lorenzo Fico sull'edizione de *La Marescialla d'Ancre* per l'esecuzione jesina del 2003 e la registrazione della medesima²² evidenziano le successive stesure dell'opera fatte per allestimenti a Genova (dove il tenore che interpretò il ruolo di Armando altri non era che Michele Novaro, il compositore che musicò *Fratelli d'Italia* di Goffredo Mameli)²³, Torino, Firenze, Venezia, e Milano negli anni che

¹⁹ A. NINI, GIOVANNI PRATI, *La Marescialla d'Ancre, tragedia di G. P., musica composta appositamente da A. Nini*, Padova, Tipografia Penada, 1839, p. [3], p. 29.

²⁰ A. DE VIGNY, *Oeuvres Complètes* vol. V (*La Maréchale d'Ancre, Chatterton, Quitte pour la Peur*), Paris, H. Delloye et V. Legou éditeurs, 1838, pp. 13-14.

²¹ ANTONIO RESTA, *Giovanni Prati e l'opera in musica*, «Versants», 57, 2, fascicolo italiano, 2010, pp. 61-77: 66.

²² Vedi PAOLA CIARLANTINI e LORENZO FICO, *La revisione critica* (i loro commenti si trovano alle pp. 21 - 22 del libretto che accompagna il CD sopracitato di Alessandro Nini, *La Marescialla d'Ancre*).

²³ A. NINI, *La Marescialla d'Ancre*, tragedia lirica in due atti da rappresentarsi nel Teatro Carlo Felice il carnevale del 1840, Tipografia dei Fratelli Pagano, p. [3]. Sulla carriera vocale di Novaro vedi ROBERTO IOVINO, *Michele Novaro, patriota e educatore*, «Il Paganini», («Quaderno del Conservatorio N. Paganini di Genova», 2), 2016, pp. 99-101: 99.

seguivano la prima assoluta a Padova. Data l'impossibilità di accedere in quell'epoca alla partitura autografa²⁴ nell'Archivio Storico Ricordi, i due studiosi hanno preso la prudente decisione di costruire la loro edizione sulla base di una copia manoscritta conservata presso il Conservatorio di Musica G. Verdi a Milano. In effetti quella partitura autografa, per quanto essenziale per qualsiasi eventuale edizione propriamente critica (conservando, come sottolineano gli Autori,²⁵ la stesura originale), è irta di anomalie. Nini evidentemente lavorava in gran fretta, e sembra che fosse disposto a lasciare ai suoi copisti la decisione su molti dettagli della partitura. Ciononostante, la partitura autografa costituisce l'unica fonte musicale a noi pervenuta per il passo solistico più esteso di «Armando», il rinominato (in questo caso sarebbe veramente inesatto dire «ribattezzato») alchimista ebreo del libretto di Prati, cioè la scena della pretesa chiaroveggenza di Armando nel prevedere il futuro di Concini. A differenza di altri tagli indicati da Ciarlantini e Fico, quello di questa scena è indicato nella partitura autografa, e quindi probabilmente risale ad un periodo precoce nella diffusione dell'opera. Siccome i relativi versi sono inclusi senza alcuna qualifica nel libretto della prima padovana del 1839, presumibilmente la scena si faceva, così come si faceva a Livorno nell'estate del 1841, mentre gli stessi versi già sono assenti nel libretto stampato per l'esecuzione fiorentina al Teatro degli Intrepidi nella primavera del 1840. I versi in questione invece appaiono virgolettati nella versione in tre atti (anziché la divisione originale in due atti) riportata nel libretto stampato per l'esecuzione al Teatro Carignano di Torino nell'autunno del 1841, indicazione standard di righe non musicate o, se musicate, tagliate in una determinata esecuzione, così come rimangono virgolettati nei libretti stampati per alcuni dei successivi allestimenti come Novara (carnevale 1842-43), Tortona (primavera 1842), e Milano (primavera 1847).

Come si può spiegare la decisione, verificatasi in questi allestimenti ottocenteschi dell'opera e riflessa nel ripristino del 2003, di togliere tutta la scena-chiaroveggenza, che occupa ben sedici pagine (ff. 116v-124v del primo volume) della partitura orchestrale? Come per molte altre domande riguardanti quest'opera, una risposta definitiva sarà elusiva fino alla preparazione di un'edizione critica basata su tutte le fonti disponibili. Tra queste fonti figurano, oltre alla copia milanese studiata da Ciarlantini e Fico e alla partitura autografa, un'altra copia manoscritta presso l'Archivio Storico Ricordi²⁶ e quattro brani manoscritti presso il Fondo Musicale Giuseppe Greggiati di Ostiglia.²⁷ Va subito precisato che Armando è un personaggio minore che non svolge un ruolo essenziale nella complicata trama.²⁸ Questa scena, insieme al breve dialogo con De Luynes che la precede, oltre ad indicare l'aria generale di cospirazione e la peculiare mescolanza di motivazioni private e politiche che spira alla corte francese, serve soprattutto a sottolineare aspetti importanti dei principali protagonisti De Luynes e Concini, anche se tali aspetti sarebbero stati evidenti anche senza la scena in questione. Il taglio quindi non nuoce per nulla allo svolgimento del dramma o alla chiara comprensione di esso. Ma la ragione indubbiamente va oltre. Tanto per cominciare, è forte la tentazione di considerare il taglio alla luce dei cambiamenti operati per l'allestimento al Teatro degli Intrepidi a Firenze nella primavera del 1840, il cui

²⁴ A. NINI, *La Marescialla d'Ancre*, partitura autografa, Milano, Archivio Storico Ricordi, PART02900.

²⁵ P. CIARLANTINI e L. FICO, *La revisione critica* cit., p. 21.

²⁶ A. NINI, *La Marescialla d'Ancre riformata per la Cannobiana Prim. 1847* (PART02901).

²⁷ Le segnature dei brani manoscritti conservati a Ostiglia sono: Mss.Mus.B 2437, Mss.Mus.B 2438, Mss. Mus.B 2439, Mss. Mus. B 2440.

²⁸ Per una sinossi particolarmente dettagliata e utile della trama come gestita da Prati vedi A. RESTA, *Giovanni Prati* cit., pp. 63-65.

libretto stampato riporta vari tagli ed altri interventi di una censura determinata a ridurre la presenza di certi riferimenti politici di natura delicata o incendiari (impresa difficile con un soggetto basato sulla violenza politica), modificazioni che Weathersson attribuisce, senza citare la fonte dell'informazione, a Attilio Zuccagni Orlandini, censore degli spettacoli a Firenze.²⁹ Fra questi cambiamenti spicca una notevole omissione nell'elenco dei personaggi rispetto a quelli nel libretto originale: a differenza della descrizione di Armando nel libretto padovano («ARMANDO l'Alchimista, israelita») qui quel personaggio è solo «ARMANDO, Alchimista»). Weathersson offre una curiosa interpretazione dell'omissione del vocabolo «israelita», parola tolta, secondo lui, «non, sembrerebbe, in conseguenza di uno specifico pregiudizio razziale ma perché qualsiasi accenno di usura alla corte di una regina medicea di Francia non lo renderebbe caro a Leopoldo II, Granduca di Toscana».³⁰ L'interpretazione pare poco convincente in un dramma dove l'usura non viene neanche menzionata. Al limite penserebbero all'usura solo i membri del pubblico a conoscenza del dramma originale di Vigny, memori del ruolo di Samuel Montalto come «ebreo di corte», con le connotazioni del prestito di soldi.

Una spiegazione più probabile terrà conto del nervosismo generale che circondava le rappresentazioni ebraiche nella cultura operistica. Questo nervosismo è evidenziato, ad esempio, dalla decisione di sostituire, su istanza della comunità ebraica di quella città, un nome cristiano per «Isacco» ne *La Gazza Ladra* di Rossini a Livorno negli anni 20 dell'Ottocento³¹, ne *L'Ebreia* di Giovanni Pacini (Milano, Teatro alla Scala, 1844), basato sul *La Juive* di Fromental Halévy e Eugène Scribe, il cui libretto di Giovanni Sacchero, per motivi forse ammirevoli (il desiderio di rendere più positiva l'immagine degli ebrei) e forse codardi (il desiderio di evitare scandali) altera il conflitto tra ebrei e cristiani del XIV secolo del libretto originale in un conflitto tra ebrei e antichi pagani, contesto storico molto meno controverso,³² o per citare un altro esempio, il *pastiche* rossiniano *Ivanhoé*, dove i personaggi israeliti Rebecca e Isacco nel romanzo storico di Walter Scott diventano musulmani – anche questo un cambiamento che rende il dramma meno incendiario nel periodo della restaurazione post-napoleonica. D'altra parte l'idea di Weathersson che l'omissione della parola «israelita» fosse significativa e non casuale è confermata da un cambiamento nel testo che egli non menziona.

Nel libretto del 1839 Concini canta a parte i seguenti versi nel primo finale:

Oh mia rabbia! inerme io sono
Riso, e scherno all'esecrato!
M'annunziò corona, e trono
D' un giudeo l' infedeltà;
E alla terra m'ha prostrato
Di quel mostro la viltà!

²⁹ A. WHEATERSON, *Nini, bloodshot, and La marescialla d'Ancre*, «Donizetti Society Newsletter», 88, febbraio 2003, pp. 28-32: 30.

³⁰ *Ibid.* («not, it would seem, as a consequence of any specific racial prejudice but because any hint even of usury at the court of a Medici Queen of France would not endear him to Leopoldo II, Grand Duke of Tuscany»).

³¹ L'episodio è riportato in una maniera abbastanza inesatta da FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI, *Note autobiografiche e poema*, con prefazione di Rosolino Guastalla, Firenze, Le Monnier, 1899, pp. 83-84.

³² GIOVANNI PASQUALINI, *Giacomo Sacchero. Un librettista catanese alla Scala di Milano*, Foggia, Bastogi, 2009, p. 10; JESSE ROSENBERG, *Jewish Dyads and Gentile Triads: Giovanni Pacini's Ivanhoe (1832) as Forerunner of Italian Philojudaic Opera*, «Quaderni Musicali Marchigiani», a cura di Graziano Ballerini, 16, *Scritti e Ricerche per gli ottant'anni di Elvidio Surian* (2020), pp. 395-428: 413. Autore del lavoro «filogiudaico» di Pacini, Sacchero scrisse anche tre libretti completi per Nini (*Margarita di York* nel 1841, *Odalisa* nel 1842, *Il corsaro* nel 1847), nonché l'atto finale del libretto per *Cristina da Svezia* (1840), i cui primi due atti furono di Salvatore Cammarano.

Mentre al Teatro degli Intrepidi nel 1840 Concini si esprime così:

Oh mia rabbia inerme io sono
Riso e scherno all'esecrato!
M'annunziò corona e trono
D'un crudel l'infedeltà;
E alla terra m'ha prostrato
Di quel mostro la viltà!

L'unica sostituzione che si verifica in questo passo del libretto fiorentino del 1840, "crudel" per "giudeo", non può che essere stato espressamente voluta da una censura ansiosa di rimuovere ogni riferimento all'ebraismo – ma anche in questa modificazione l'usura non c'entra. Invece il problema principale che presenta questo testo è che il riferimento all'annuncio della "corona, e trono" non è più comprensibile, perchè la scena in cui Armando prevede per Concini un futuro reale è stata rimossa.

Se finora abbiamo due fenomeni affini in quanto motivati a ridurre o eliminare la presenza ebraica ne *La Marescialla d'Ancre*, il taglio della scena più estesa di "Armando, israelita" in vari allestimenti dell'opera e la rimozione di qualsiasi indicazione delle origini ebraiche dello stesso Armando nella versione fiorentina, la partitura autografa ce ne presenta un terzo: ogni tanto Nini, musicando il testo di Prati, si dimentica che l'alchimista si chiama Armando e scrive invece "Isacco," evidentemente il nome originale del personaggio in una prima versione del libretto che non ci è pervenuta se non in questi esempi della distrazione di Nini. Per complicare la situazione ancora di più, la riduzione per canto e pianoforte rapporta gli stessi apparenti errori freudiani, sia nel testo del dialogo fra Armando e il Conte De Luynes sia nel dialogo seguente fra Armando e Concini, che si trovano nella partitura autografa. Per esempio, mentre secondo il libretto stampato De Luynes dice all'alchimista "Or dimmi, Armando", nello spartito questo diviene "Or dimmi, Isacco", aderendo fedelmente all'errore nella partitura autografa (ff. 124r-125v). In altri luoghi Nini scrive il nome corretto (Armando) e in altri ancora scrive e poi cancella "Isacco" prima di scrivere Armando, come a f. 116r.

Un altro passo dove Nini scrive "Isacco" invece di "Armando", anch'esso riprodotto esattamente nello spartito stampato, coincide con un nonsenso che risulta da un taglio scandalosamente maldestro, uno dei tanti tagli operati nell'opera di Nini che, secondo Weatherson, hanno compromesso severamente il successo del lavoro. Weatherson scrive di tre fasi di tagli in quest'opera: quelli fatti precedentemente alla prima assoluta padovana ma possibilmente leggibili consultando la partitura autografa conservata nell'Archivio Storico Ricordi a Milano, quelli operati per la prima esecuzione a Firenze (Teatro degli Intrepidi, 1840) e ulteriormente osservati in altre città, e quelli che si verificano nello spartito stampato.³³ Invece il "taglio" appena riferito, che nuoce allo stesso senso del passo dove appare, non appartiene ad alcune delle tre categorie enumerate da Weatherson, ma è dovuto in parte ad una semplice disattenzione da parte del compositore. Nel libretto di Prati il dialogo fra De Luynes e Armando, seguendo fedelmente la parte corrispondente nel dramma di Vigny, è di una chiarezza ammirevole:

³³ A. WEATHERSON, *Nini, bloodshed, and La marescialla d'Ancre* cit., pp. 28-32.

Alchimista

E il maresciallo ov'è nascoso?

De Luynes

In fuga
Volto è il codardo; ma gli stili acuti,
E i veleni, ch'io serbo opran dovunque!
(Oh stolti! il loco vostro)
Tropo ambito è da me perch'io m'arresti!
Armando, a salvar Francia
Tutti vegliar dobbiamo [...]³⁴

Mentre sia nella partitura autografa che nello spartito all'interno dello stesso passo di De Luynes troviamo la parola “dunque” invece di “dovunque,” altro segno della fretta e magari della trascuratezza di Nini che, unito alla rimozione delle parole che seguono direttamente, riduce il passaggio, drammaturgicamente parlando, a una sciocchezza:

In fuga
Volto è il codardo; ma gli stili acuti,
E i veleni, ch'io serbo opran dunque Isacco
a salvar Francia tutti vegliar dobbiamo.

Perché Prati usò il nome “Isacco” anziché “Samuele” nella prima versione del libretto? Il nome Isacco non appare affatto nel dramma di Vigny salvo un unico brevissimo riferimento a un personaggio diverso che non entra mai sulla scena.³⁵ La ragione forse è l'effetto sonoro, «per il verso» che lo stesso Prati adduce per spiegare il suo cambiamento del nome della Marescialla: «Invece di Leonora, come ella si chiamava comunemente, si adoperò per il verso il secondo suo nome di battesimo: Luisa». Comunque sia, la decisione di Prati di chiamare l'alchimista Armando risale chiaramente ad una fase ulteriore della creazione del libretto, e riflette senz'altro la stessa tendenza di ridurre l'aspetto ebraico già manifestata in altri modi. L'idea, a prima vista inverosimile, di un legame fra il personaggio Armando nel libretto di Prati e il poema intitolato *Armando* di Prati molti anni dopo, cioè che il personaggio operistico fosse «il primo germe del poema del 1868 non è stata elaborata dallo studioso che la propose nel 1907»,³⁶ e data la notevole distanza fra il ciarlatano malvagio dell'opera e l'eroe romantico del poema, sembra priva di fondamento. Francesco De Sanctis dedicò tutto uno sprezzante saggio a questo lavoro letterario senza neanche menzionare il personaggio presente nell'opera di Nini.³⁷

Le qualità di Armando emergono con sufficiente chiarezza attraverso una semplice lettura del libretto. In un senso importante la qualifica “alchimista” è inesatta, perché sebbene Armando si circonda, secondo la didascalia, di strumenti divinatori, è molto più un ciarlatano che un praticante genuino dell'arte, i suoi attributi principali essendo la disonestà e la venalità piuttosto che qualsiasi interesse nel presagire il futuro o la ricerca della pietra

³⁴ A. NINI, G. PRATI, *La Marescialla d'Ancre, tragedia di G. P., musica composta appositamente da A. Nini* cit., pp. 17-18.

³⁵ A. NINI, *La Marescialla d'Ancre, Tragedia lirica di G. P., posta in musica e dedicata al Conte Camillo Gritti* [spartito per canto e pianoforte], Milano, Regio Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, [1839], p. 67.

³⁶ CARLO GIORDANO, *Giovanni Prati: studio biografico con documenti inediti e un'appendice di cose inedite e rare*, Torino, Società tipografico-editrice nazionale, 1907, p. 60.

³⁷ FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici*, seconda edizione riveduta dall'autore e aumentata di nuovi lavori, Napoli, Antonio Morano Libraio-Editore, 1869, pp. 477-506.

filosofale. La rappresentazione di questa figura essenzialmente falsa e corruttibile coincide quindi con certi risaputi stereotipi ebraici, con profonde radici storiche e culturali che forse risalgono in ultima analisi alla storia di Giuda e all'episodio dei trenta denari riportata nel Vangelo secondo Matteo (26: 14-15) e aggravata, forse, attraverso l'associazione con cose segrete per loro stessa natura, con una distorta idea della tradizione cabalistica. L'Armando di Prati fa un ulteriore passo avanti in quanto non solo è disonesto, ma dichiara apertamente la sua disonestà, promettendo a De Luynes di mentire in aiuto del complotto anti-Concini ("Ogni opra, o accento / Ch'io finger possa per infamia loro / Sarà tra voi recato!").³⁸ Ma a causa dei tagli operati nella partitura di Nini, riflessi in varie fonti e sedi tra cui lo spartito per canto e pianoforte e il ripristino a Jesi del 2003, non è stato finora possibile considerare in modo approfondito gli aspetti musicali di questa rappresentazione. Abbiamo solo l'inizio della "scena" nell'atto primo costituito dal breve dialogo di Armando con De Luynes, introdotto da un sommesso ma frenetico preludio orchestrale, pienamente espressivo dell'atmosfera di segretezza cospiratoria. Notiamo che, considerando le divergenze fra l'autografo e la copia manoscritta milanese studiate da Ciarlantini e Fico, mentre il tempo nell'autografo per il passo iniziale è *allegro animato*, nella copia è *allegro giusto*³⁹, un compromesso, forse, per facilitare l'esecuzione. Il dialogo De Luynes-Armando, pure contenendo certe frasi in recitativo, complessivamente è una "scena", come tale qualificata sia nell'autografo sia nella copia manoscritta, in quanto le linee vocali sono impostate in tempo rigoroso contro la continuazione della musica orchestrale che apriva la scena come preludio.

È proprio la musica nella successiva predizione del futuro tra Armando e Concini, mai stampata e presente solo nell'autografo, a offrire la vera prova di come l'alchimista israelita sia raffigurato dal compositore in termini sonori. Una trascrizione di questa scena è riportata nell'appendice a questo saggio; l'estratto che riproduciamo è tratto dal primo dei due volumi della partitura autografa (inizia all'ultima battuta di f. 120v e va fino all'ultima battuta di f. 124v). Nel passo precedente della scena Concini richiede che Armando consulti «le tue stelle» per interpretare un suo recente sogno notturno, in cui vide balenare «un vivo lampo / Come di stella» e poi parve di udire «Accenti / E saluti di Re». Secondo una didascalia assai significativa, mentre Armando consulta «i suoi oroscopi», segretamente convinto che nel futuro di Concini non c'è che la morte, «s'ode dal fondo un dolce preludiar d'arpa: egli quindi si leva tutto esultante di una finta gioja».

È curioso che Nini non abbia dato seguito al suggerimento esplicito di Prati riguardo alla strumentazione, poiché in tutto questo brano dell'opera non è presente la parte dell'arpa. Nini, nondimeno, colse perfettamente l'idea fondamentale di Prati per la realizzazione musicale di questa scena in quanto la musica che «s'ode» esprime il fortunato augurio del sogno come ingannevolmente Armando lo descrive e, nello stesso tempo, come Concini ingenuamente riceve la pretesa interpretazione dello stesso sogno. Ma Nini preferisce utilizzare, al posto dell'arpa indicata da Prati, un solo flauto come timbro principale per dipingere, con colori musicali, l'interpretazione ottimistica del sogno, carica di mistero, ma facile da riconoscere come falsa dato quello che Armando dice fra sé. La scelta appare giusta alla luce delle associazioni tradizionali fra l'arpa e le qualità angeliche, innocenti, o bibliche. L'assolo

³⁸ A. NINI, *La Marescialla d'Ancre, Tragedia lirica di G. P., posta in musica dal Maestro Alessandro Nini* cit., p. 18.

³⁹ Id., *La Marescialla d'Ancre, Tragedia lirica in due atti (1839)*, revisione critica di Paola Ciarlantini e Lorenzo Fico, Jesi, Teatro G. B. Pergolesi, 2003, p. 159. L'autore ringrazia di cuore i curatori di questa partitura inedita per averne condiviso le immagini di varie pagine.

del flauto è accompagnato da un'orchestrazione ridotta che presenta, tra gli altri dettagli, altri due strumenti solisti che forniscono il loro contributo, il primo corno e il violoncello. Tutto l'interesse melodico del passo risiede in queste parti solistiche, in particolar modo nel flauto, mentre la linea di Armando, chiaroveggente, è in gran parte concentrata attorno alla sola nota Si bemolle, chiaro esempio di quello che Abramo Basevi chiamava "parlante".⁴⁰ Grazie alla musica, già prima di sentire le risposte di Concini sappiamo che la strategia di Armando è andata (per lui) a buon fine. Ma tutto questo è una frode, come il pubblico sa benissimo, avendo sentito, pochi minuti prima del dialogo fra Concini e Armando, la promessa di quest'ultimo di aiutare De Luynes nella cospirazione contro Concini, così come lo stesso pubblico avrà già visto che Armando viene ricompensato da De Luynes con una borsa d'oro quale anticipo del promesso aiuto. Così la musica che accompagna la pretesa chiaroveggenza dell'alchimista equivale, inequivocabilmente, a un'immagine uditiva di inganno che riesce a illudere Concini.

C'è forse qualcosa nei contenuti musicali o drammatici della scena-divinazione che possa far luce sulla sua eventuale rimozione dalle rappresentazioni e sulla sua assenza dallo spartito pubblicato? Che la rappresentazione dell'alchimista israelita possa offendere alcuni segmenti del pubblico, allora e oggi, è fuori dubbio, ma tali considerazioni non sono mai state determinanti nella storia delle rappresentazioni operistiche italiane del XIX secolo. C'è da considerare la partecipazione del soprano Fanny Goldberg (1820-1877), creatrice del ruolo di Isabella Monti nella prima assoluta della *Marescialla d'Ancre* e poi, un anno dopo, interprete del ruolo della marescialla stessa a Firenze. In parte a causa delle varianti del suo nome (a volte Goldberg, altre volte Goldeberg, come nel libretto stampato della prima esecuzione dell'opera di Nini, altre volte ancora con l'aggiunta del cognome di suo marito Cesare Marini, e all'inizio della sua carriera con il nome Franziska anziché Fanny) presenti nella stampa e in altre fonti contemporanee, la sua carriera è lungi dall'essere stata completamente documentata. Proveniente da una famiglia ebrea viennese svolse, ancor più della sorella Katherina (o Caterina, la prima "Giovanna di Guzmano" nei *Vesperi Siciliani* di Verdi nella prima versione italiana di quel titolo che aprì la stagione di carnevale 1855-1856 al Teatro Regio di Parma) e del fratello Joseph (1825-1890), violinista e baritono attivo soprattutto a Parigi e Londra, un'importante carriera musicale culminante nella creazione del ruolo del titolo nell'opera *Caterina Cornaro* al Teatro San Carlo di Napoli (1844).⁴¹ La sua prima esecuzione pubblica avvenne alla Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna nel 1834, quando era ancora allieva del conservatorio di quella città⁴², dove studiava il canto con l'esimio tenore rossiniano Giuseppe Ciccimarra; debuttò con successo nel 1836 nel capoluogo austriaco come Adalgisa in *Norma* e Isoletta ne *La straniera*⁴³ prima di trasferire la sua attività in Italia.

Il suo matrimonio a Padova nel 1844 con Cesare Marini, israelita di quella città, di cui fu data notizia sulla stampa estera⁴⁴, dimostra, con questa decisione di sposarsi nella fede, che ci furono certi limiti alla sua formidabile assimilazione nella cultura europea. L'episodio del 1842, quando il celebre impresario Alessandro Lanari volle scritturarla per la breve stagione della Fiera (giugno-luglio) a Senigallia (la scelta poi venne bocciata

⁴⁰ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tipografia Tofani, 1859, pp. 30-33.

⁴¹ Vedi gli appunti biografici su Fanny Goldberg nella nota n. 2 di R. TONINI BOSSI, *Ancora su Alessandro Nini* cit., pp. 109-110.

⁴² «Der Wanderer» [Vienna], *Kurier der Theater und Spectakel*, 292, 19 ottobre 1834, p. [4].

⁴³ «Allgemeine musikalische Zeitung», 49, dicembre 1836, col. 812.

⁴⁴ «Der Wanderer» [Vienna], 31, 79, 1° aprile 1844, pp. 315-316; «Der Ungar» [Pest], III, 85, 12 aprile 1844, p. 335; «La Revue et Gazette musicale de Paris», 11, 22, 2 giugno 1844, pp. 194-195: 195.

dal cardinal Riario Sforza, legato papale, per le origini ebraiche della Goldberg), è stato riportato da vari autori⁴⁵ ma forse non analizzato con l'attenzione che merita nel presente contesto. La partecipazione di Fanny Goldberg nel cast di due diversi allestimenti di un'opera che comprende un alchimista ebreo senza scrupoli conferisce a un carattere altamente paradossale alla storia e alla ricezione de *La marescialla d'Ancre*, in quanto il logoro cliché del malaffare mistico ebraico è stranamente giustapposto sul palcoscenico a un simbolo vivente dell'emancipazione ebraica e dell'assimilazione nella cultura europea. La partecipazione di Goldberg ne *La Marescialla* indica quindi una tensione molto simile tra percezioni più vecchie e più nuove dell'ebraismo all'interno della cultura italiana come la sua interpretazione di Rebecca nel *Templario* di Otto Nicolai, quando fu rappresentato a Napoli nel 1843 con il titolo *Teodosia*, in una versione pesantemente censurata in cui i personaggi ebrei erano greci.⁴⁶ C'è da chiedersi quali furono le reazioni o le riserve di questa prima donna ebraica al personaggio di Armando e al ruolo malvagio che riveste. È vero che la sua reputazione è scemata dopo il suo ritiro dalle scene, e oggi non rientra nel numero ristretto delle prime donne contemporanee, ma all'apice della sua carriera è stata affiancata da Henriette Sontag e Caroline Unger.⁴⁷ Ma la discesa fu rapida. Sebbene generalmente descritta come un soprano, Gaetano Donizetti la ritenne, probabilmente in base a quanto gli era stato riferito dal suo cognato Antonio Vesselli, più un mezzosoprano, e considerò la sua scelta per il ruolo principale nell'opera *Caterina Cornaro* come ragione del fallimento dell'opera nella prima esecuzione a Napoli nel 1844, alcuni mesi dopo il matrimonio della cantante.⁴⁸ Nel gennaio del 1856, Giacomo Meyerbeer nel suo diario descrisse la prima donna Caterina Goldberg, che aveva ascoltato nel ruolo della protagonista in *Maria di Rohan* di Donizetti, come «Schwester der ehemals berühmten Sängerin» («sorella dell'ex-celebre cantante»)⁴⁹. Al momento della morte di Fanny Goldberg il suo prestigio era caduto così in basso, e il ricordo dei suoi successi diventato così tenue, che suo fratello Joseph si sentì costretto a inviare una lettera all'editore di «The Musical World» in risposta al riassunto straordinariamente pieno di errori sulla vita della sua compianta sorella nel necrologio che la rivista aveva pubblicato nel 1887. Invece la Goldberg nel 1839 e nel 1840 avrebbe ben avuto occasione di esprimere la sua opinione riguardo ad alcuni elementi drammaturgici che trovava discutibili.

Un altro dramma di Alfred de Vigny e i suoi echi melodrammatici italiani

A differenza della qualificata fama di Nini, la figura del compositore Nicola (o Niccola, come attestano varie fonti) Mancini resta alquanto oscura agli studiosi. Ancora oggi di Mancini si sa poco più che ai tempi in cui Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni lavoravano alla raccolta di notizie sui musicisti marchigiani. Secondo la relativa scheda manoscritta che fa parte del progettato *Dizionario Biografico dei Musicisti Marchigiani* conservato presso la Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, nacque nel 1830 a

⁴⁵ GIUSEPPE RADICIOTTI, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia: Notizie e documenti*, Milano, G. Ricordi, 1893, p. 82; MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario: melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, [1982], pp. 87-88; R. TONINI BOSSI, *Ancora su Alessandro Nini* cit., p. 109.

⁴⁶ La versione intitolata *Teodosia* dell'opera di Nicolai è contestualizzata da J. ROSENBERG, *Jewish Dyads* cit., p. 413.

⁴⁷ *Nouvelles*, «La Revue et Gazette Musicale de Paris» cit. (cfr. nota 44), p. 195.

⁴⁸ Lettera di Donizetti a Antonio Vesselli, Vienna, 6 gennaio 1844, vedi GUIDO ZAVADINI, *Donizetti, vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 716.

⁴⁹ GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Sabine Henze-Döhring, Band 7 1856-1859, Berlino, Walter de Gruyter, 2004, pp. 15-16.

Jesi e morì nella stessa città nel 1888.

La scheda non menziona che due composizioni attribuite a Mancini, *Chatterton* e un lavoro sacro di datazione dubbia (una messa funebre eseguita al Duomo di Jesi e scritta, secondo la scheda, dopo la morte del vescovo di Jesi mons. Rambaldo Magagni, avvenuta nel 1892, sarebbe stata impossibile per un compositore morto nel 1888). La partitura di questa messa, così come quelle di tutte e due le opere liriche di Mancini, *Tommaso Chatterton* e *L'Ebreo di York*, non è mai venuta alla luce, e a parte alcuni manoscritti conservati nella biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Bologna (una sinfonia, una "fuga d'esperimento" a quattro parti, e un *Qui Tollis*), di Mancini non abbiamo riscontrato alcun lavoro musicale.

Grazie agli studi di Francesco Gatti⁵⁰ e Gianni Gualdoni⁵¹ sappiamo delle attività di Mancini come direttore d'orchestra e di coro al Teatro della Concordia, dove la sua partecipazione ad esecuzioni di opere come *Rigoletto* e *Il Trovatore* non può che aver operato come la migliore educazione musicale immaginabile.

La storia romanzata da de Vigny degli ultimi giorni di Thomas Chatterton (1752-1770), il giovane poeta inglese morto suicida, era originariamente uno dei tre episodi principali del suo romanzo *Stello*.⁵² Sebbene comunemente qualificato un romanzo, il libro di de Vigny non è tanto una narrazione unitaria quanto una serie di episodi distinti, cioè tre narrazioni inquadrare da un dialogo tra Stello, un giovane poeta che soffre di depressione (i diavoli blu a cui si fa riferimento nel sottotitolo), e il medico Docteur Noir a cui Stello racconta il suo piano per rimediare alla sua triste situazione alleandosi con un partito politico.

Queste tre storie sono raccontate dal dottore come altrettanti tentativi di dissuadere Stello da questa decisione sbagliata, la morale generale della storia essendo la follia di cercare di conciliare la disposizione mentale dell'artista creativo con le realtà materiali della politica, due mondi che non potranno mai veramente accettarsi o capirsi a vicenda.

Le altre due figure storiche della letteratura trattate nel libro furono i poeti francesi Nicolas Gilbert e André Chénier, soggetti rispettivamente del primo e dell'ultimo racconto del Doctor Noir, e fra i due è la storia di Chatterton, che occupa cinque capitoli (nn. 14-18) del libro.

Alcuni anni dopo il lavoro di de Vigny apparve per la prima volta in italiano,⁵³ ma intanto l'autore aveva già scritto la propria drammatizzazione dell'episodio-Chatterton, andata in scena al Théâtre-Français in Parigi il 12 febbraio 1835. Come spiega l'autore in un saggio introduttivo al dramma connotato come «la dernière nuit de travail du 29 au 30 Juin 1834»,⁵⁴ dopo la pubblicazione di *Stello* la storia delle sofferenze e del suicidio del poeta Thomas Chatterton continuò a occupare i suoi pensieri, portandolo a elaborare il presente lavoro teatrale sullo stesso soggetto. Così come de Vigny fece per il dramma *La Maréchale d'Ancre*, anche per *Chatterton* fornì all'inizio del lavoro non solo il solito elenco di personaggi ma anche una serie di commenti dettagliati sui loro caratteri e il loro aspetto visuale in termini di qualità somatiche e abbigliamento. Per quanto diversi tra loro, i due lavori teatrali, uno ambientato fra gli intrighi politici nella Francia del primo

⁵⁰ FRANCESCO GATTI, *Spettacoli musicali al Teatro Concordia di Jesi (1798-1883)*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1999, pp. 55-56, 107, 109, 111, 127.

⁵¹ GIANNI GUALDONI, *Storia della tradizione teatrale musicale a Jesi dall'età moderna ad oggi*, «Quaderni del Consiglio regionale delle Marche», 144, 2014, pp. 262-263.

⁵² A. DE VIGNY, *Les Consultations du Docteur-Noir. Première consultation: Stello ou les Diables bleus (Blue Devils)*, Paris, Gosselin et Renduel, 1832.

⁵³ ID., *Stello o I diavoli turchini*, prima versione italiana di Luigi Masieri, Milano, G. Truffi, 1835.

⁵⁴ ID., *Chatterton*, Paris, H. Souverain, 1835, pp. 1-30.

Seicento e l'altro sul triste destino di un giovane poeta nell'Inghilterra del tardo Settecento, condividono una critica fondamentale sulla spietatezza della società. Si differenziano anche nelle modalità della loro diffusione in Italia, poiché *La Maréchale* insieme alle traduzioni italiane sopraindicate divennero una fonte diretta dei libretti d'opera, mentre *Stello/Chatterton* raggiunse la trattazione operistica solo a seguito di un processo di mediazione che incluse, accanto alle traduzioni vere e proprie⁵⁵, anche due drammi, presumibilmente nuovi e indipendenti, sullo stesso poeta inglese, *Tommaso Chatterton* di Carlo Zanobi Cafferecci⁵⁶ (Firenze 1811-Napoli 1860) e *Tommaso Chatterton o Genio e sventura* di Michele Cuciniello⁵⁷, che fece furore a Napoli nel 1845, grazie in parte all'attore Pietro Monti nel ruolo del protagonista. Cuciniello, accusato di aver plagiato il dramma di de Vigny, fu energicamente difeso da Lorenzo Lopez Suarez⁵⁸, e alcuni decenni dopo da Adamo Alberti nella sua storia del Teatro de' Fiorentini di Napoli⁵⁹. Sia Lopez Suarez che Alberti giustamente precisarono che Cucinielli cavò il soggetto non dal dramma di de Vigny bensì dall'episodio-Chatterton nel romanzo *Stello*, e sottolinearono la tante significative differenze fra questa fonte e il lavoro drammatico di Cucinielli.

Una presenza ebraica non esiste né in *Stello* né in *Chatterton* di de Vigny, neanche sotto camuffamento, o in forma sottile o allusiva. Anche se è vero che nel romanzo *Stello* Chatterton deve soldi a certi individui, le circostanze non sono mai specificate e, per quanto ne sappiamo, i suoi creditori potrebbero essere stati semplici droghieri o negozianti, non necessariamente un usuraio.

Nel dramma *Chatterton* pure i debiti sono indicati, quelli stessi che indurranno il protagonista a vendere il proprio corpo per scopi medici, ma l'unico personaggio indicato come aver prestato denaro a Chatterton è la tenera Kitty che ha pietà di lui. C'è invece una presenza ebraica nei due lavori drammatici italiani, dove gli ebrei vengono introdotti nella storia come mezzo per evidenziare la povertà e la disperazione del giovane poeta. Nella commedia di Cuciniello un personaggio di nome Isacco non appare in scena, ma viene menzionato in un dialogo nel primo atto tra l'umile e affettuosa Caterina e Chatterton, che le racconta di una spilla che un tempo possedeva con il ritratto di sua madre:

Caterina: Chatterton, conservate voi dei ricordi di lei?

Chatterton: Aveva un di lei ritratto a smalto su di una spilla d'oro, unico retaggio delle nostre ricchezze di un tempo... ma ora... non l'ho più.

Caterina: Forse questo. (gli mostra una spilla)

Chatterton: Sì... oh sì... ma come l'avrete voi, miss? Io lo vendetti per bisogno.

Caterina: Isacco, l'ebreo, che lo comprò da voi, me lo ha mostrato: Maddalena, la mia cameriera, mi disse averlo veduto nella vostra stanza molte volte... non arrossite... Isacco mi doveva del denaro... io gli chiesi questo ritratto, ed eccovelo, Chatterton, ritorni esso sul vostro cuore (glielo dà).⁶⁰

⁵⁵ Id., *Teatro completo* vol. 2, versione per cura di Gaetano Barbieri, Milano, A. F. Stella e figli, 1837; Id., *Chatterton*, versione dal francese di Gaetano Buttafuoco, Napoli, Stabilimento tipografico Batelli, 1855. Sul progetto di Giuseppe Mazzini di stendere una traduzione del dramma di de Vigny vedi ANNAROSA POLI, *Giuseppe Mazzini e la traduzione del Chatterton di Alfred de Vigny*, in *France et Italie dans la culture européenne, Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 326-344.

⁵⁶ CARLO ZANOBI CAFFERECCI, *Tommaso Chatterton*, Napoli, Dalla Tipografia Seguin, 1841.

⁵⁷ MICHELE CUCINIELLO, *Tommaso Chatterton, o Genio e sventura*, dramma in quattro atti, Milano, Borroni e Scotti, s.d. (probabilmente, 1845).

⁵⁸ LORENZO LOPEZ SUAREZ, *Poche parole sull'originalità del Tommaso Chatterton di Michele Cuciniello*, Napoli, Tipografia di G. B. Seguin, 1841.

⁵⁹ ADAMO ALBERTI, *Quarant'anni del Teatro de' Fiorentini in Napoli*, Napoli, Cav. G. De Angelis e Figlio Tipografi di S. M. il Re D'Italia, 1878, pp. 89-91. Si ha notizia anche di un'esecuzione al Teatro Ducale di Parma il 23 giugno 1846 come attesta il relativo manifesto (Parma, Archivio Storico del Teatro Regio, Avvisi Teatrali, MAN 5602).

⁶⁰ M. CUCINIELLO, *Tommaso Chatterton* cit., p. 13.

Possiamo desumere da questo dialogo che Isacco è uno che svolge un modesto commercio privato, comprando e vedendo oggetti di seconda mano, una specie di rigattiere non ambulante. Con un simile persona Chatterton non avrebbe avuto niente a che fare se non fosse per la sua miseria e il conseguente bisogno di vendere un oggetto a lui carissimo, e questa transazione costituisce l'unico legame fra i due. L'episodio serve soprattutto per dimostrare ai lettori e al pubblico teatrale quanto sia devota Caterina al giovane poeta.

Al contrario, il dramma di Zanobi Cafferecci porta direttamente sulla scena un usuraio di nome Elia Skirner. Qui innanzitutto è il nome "Elia" e il cognome "Skirner", che suona vagamente straniero anche all'orecchio inglese, in combinazione con il mestiere dell'usura, che identificano il personaggio come ebreo. Ma il suo carattere insieme rapace, spietato e disumano è dimostrato appieno dalla sua comparsa nella penultima agghiacciante scena del dramma: Skirner si rende conto che il poeta, prima di avvelenarsi, ha pagato il suo debito vendendogli il proprio cadavere. Lontano da essere terrificato dal fatto atroce, Skirner si limita a guardare i suoi denari e osserva (e sono le ultime parole che egli pronuncia nel dramma): «Ci ho guadagnato – manco male».⁶¹ La mostruosa reazione ci ricorda subito l'associazione archetipica nell'immaginario antisemita tra ebrei e crudeltà selvaggia, esemplificata dall'accusa del sangue, o da Shylock che si presenta al processo armato di coltello e bilancia per ottenere la libbra di carne che sente che è il suo giusto compenso.

Come si gioca tutto questo nelle opere liriche italiane basate su Chatterton di Mancini, Gammieri, e Leoncavallo? La risposta è semplice: Giovanni Bergamaschi, il librettista per l'opera di Mancini, e Michelangelo Pinto e Emanuele Bardare, i due librettisti per l'opera di Gammieri, basarono i loro libretti direttamente sulle fonti originali di de Vigny, per cui queste opere non contengono alcun riferimento ebraico.

Per contrasto Ruggero Leoncavallo, insieme compositore e librettista per la sua opera *Chatterton*, si avvale del dramma di Zanobi Cafferecci, come si può facilmente dedurre dalla presenza nell'opera di Leoncavallo di un usuraio di nome Skirner, descritto in una didascalia in termini ripugnanti («capelli lunghi grigi, occhi iniettati di sangue, barba ispida» nonché «vesti dimesse, parlare untuoso»), e il pagamento del debito con la vendita del cadavere di Chatterton ad una scuola chirurgica – con la notevole differenza che nell'opera di Leoncavallo è lo stesso Skirner che propone questo metodo per pagare il debito.⁶² In linea con la reputazione di uomo menzognero di Leoncavallo, sorprendente in chi è considerato un caposcuola del verismo nell'opera lirica, esso suggerisce di aver lavorato direttamente sul modello dell'opera di de Vigny, omettendo qualsiasi menzione del dramma di Zanobi Cafferecci.

Che la mancanza di un ebreo nel libretto di Bergamaschi non sia dovuta alla mancanza di stereotipi antisemitici nella sua mente è dimostrato in una sua commedia dove si annovera fra i personaggi un avaro prestatore di denaro di nome Isaia.⁶³ Mentre se esaminiamo l'altro libretto pervenutoci di un'opera di Nicola Mancini, *L'Ebreia di York*, una delle varie opere basate sul romanzo *Ivanhoe* di Walter Scott, troviamo un dramma dai tratti addirittura filosemitici. Come abbiamo detto sopra, per quest'opera non è rintracciabile alcuna fonte musicale. Inoltre non vi è alcuna indicazione, sia nel libretto pubblicato⁶⁴ sia altrove, che

⁶¹ C. ZANOBI CAFFERECCI, *Tommaso Chatterton* cit., p. 61.

⁶² RUGGERO LEONCAVALLO, *Chatterton, dramma lirico in tre atti tratto dal dramma di A. de Vigny*, Bologna, Achille Tedeschi, 1896, p. 34.

⁶³ GIOVANNI BERGAMASCHI, *Maria, dramma in un prologo e quattro atti*, Milano, presso l'editore Luigi Cioffi, 1861.

⁶⁴ NICOLA [sic] MANCINI, *L'Ebreia di York*, parole di n. n., musica di Nicola Mancini di Jesi, Jesi, Tip. F.lli Ruzzini, 1879.

l'opera sia mai stata rappresentata. Ancora peggio, ci manca persino il nome del librettista, che si nascose dietro le iniziali N. N. Ma l'evidenza del testo riportato nell'anonimo libretto basta per dimostrare una visione illuminata dei rapporti fra ebrei e cristiani, in una trama ambientata nel Medioevo ma, come tante altre opere italiane dell'Ottocento di simile ambientazione, con ampi riflessi contemporanei. Per esempio, questo lavoro è l'unico tra gli adattamenti operistici dell'*Ivanhoe* di Scott, che conserva un riferimento a un personaggio di nome Miriam che insegnò a Rebecca l'arte della guarigione che salvò la vita di Ivanhoe in Terra Santa; nel terzo atto Rebecca parla molto bene della sua maestra, mentre i Templari, accecati dai pregiudizi antiebraici, l'accusano di stregoneria. Ma l'esempio più eclatante si trova all'inizio dello stesso atto. Rebecca è sola nella stanza della Commenda dei Templari dove è stata imprigionata, rapita dal malvagio Briano, che persiste nei suoi propositi amorosi nonostante l'indignato rifiuto dell'ebrea. Nella sua aria, Rebecca prega Dio nelle seguenti strofe:

Col braccio onnipotente,
Che ruppe i ceppi un dì
Al popolo credente
E l'oppressor colpì;
Del rapitor codardo
Frangi l'insano ardir:
Volgi all'afflitta un guardo,
O lasciami morir.⁶⁵

La supplica di Rebecca è formulata secondo il classico modello ebraico, nei termini di un popolo che ricorda, e che richiama a Dio, la loro antica alleanza. Più che una semplice richiesta di aiuto divino per un individuo in difficoltà, la preghiera è un'espressione di fede che, proprio come Dio ha difeso il suo popolo in passato, liberandolo dalla schiavitù in Egitto, Dio salverà anche Rebecca. Anche se il testo ovviamente non è liturgico, è tuttavia del tutto specificatamente ebraico nel carattere e nel contenuto, ed è cantato da una donna innocente che soffre per mano di un uomo che si professa cristiano ed è membro di un ordine cavalleresco che lottò per la restaurazione del potere cristiano in Terra Santa. La preghiera evidentemente si fonda sulla convinzione che questa alleanza rimane più che mai valida, per nulla abrogata dal rifiuto ebraico dello *status* messianico di Gesù.

Ma Iddio ascolta una preghiera del genere? In quest'opera di Mancini la questione è tutt'altro che ipotetica. Nel quarto e ultimo atto, Rebecca, giudicata colpevole di aver profanato la Commenda dei Templari, affronta una morte atroce sul rogo. Ma secondo l'usanza medievale, se un cavaliere si fa avanti per difendere la sua causa, ciò potrebbe portare a un risultato diverso. Proprio come avviene nel primo atto del *Lohengrin* di Wagner, che ebbe la sua prima esecuzione italiana a Bologna solo otto anni prima della stampa del libretto di *L'Ebreia di York*, viene lanciato un segnale per invocare un tale campione. Sempre come nel *Lohengrin*, la tensione sale mentre nessuno risponde alla chiamata, anche quando viene ripetuta. A quel punto, in un'espressione di suprema arroganza, il Gran Maestro che ha presieduto il processo dice a Rebecca:

Vedi, o malvagia,
Che il Dio da te invocato
Quel Dio non t'ode, ei no.⁶⁶

⁶⁵ Id., *L'Ebreia di York* cit., p. 19.

⁶⁶ *Ibid.*

Ma il Gran Maestro ha torto. All'improvviso, proprio quando il rogo sta per essere acceso, Ivanhoe irrompe a difendere l'innocente, e nella successiva tenzone con Briano, Ivanhoe esce vittorioso. Nella gestione dei temi ebraici, questa riduzione lirica del romanzo di Scott va ben oltre la consueta presentazione positiva di Rebecca come personaggio individuale. Invece, sottolineando la sua esplicita identificazione con il suo popolo, la cui giusta causa è sostenuta da Dio anche quando è perseguitato dai cristiani, il libretto equivale a un'efficace confutazione dell'antisemitismo, ben più del romanzo dal quale il soggetto fu ricavato.

Le divergenze fra un libretto e le fonti letterarie o teatrali sono ancora più notevoli nell'altra opera di Mancini, *Tommaso Chatterton*. Qui, a differenza del romanzo di de Vigny e della sua successiva drammatizzazione, fra le altre semplificazioni del dramma troviamo molto minimizzato l'elemento della povertà del protagonista. Non c'è alcun riferimento esplicito alla mancanza di denaro di Chatterton; l'unica traccia di questa importante circostanza è la fugace descrizione della sua stanza come una «meschinissima camera». Questo aspetto del dramma è completamente oscurato dal dilemma amoroso di Caterina (la "Kitty" nella trattazione originale della storia di de Vigny) che ama Chatterton ma subisce pressioni da suo padre affinché sposi il ricco Milord Melvil. Anche questo, però, è un drastico allontanamento dalla storia di de Vigny, dove Kitty è già sposata e madre di due figli. Nel libretto anonimo per l'opera di Mancini, è proprio la prospettiva del matrimonio di Caterina con Melvil, e non il fallimento di Chatterton nell'ottenere apprezzamento e riconoscimento come poeta, a portare al suo suicidio. E qui viene aggiunto al suicidio di Chatterton quello di Caterina, formando una conclusione tragica alla *Romeo e Giulietta* per completare il quadro di una revisione veramente estrema del racconto di de Vigny. Niente debiti o debitori e quindi niente straziante donazione del proprio corpo per pagarli, niente prestito di danaro, e niente occasione di introdurre nella trama un personaggio ebreo come fece Cuciniello, scelta poi seguita, sviluppata, ed esagerata da Leoncavallo. Ma questo piccolo campione di casi – tre opere di due marchigiani – porta ad una conclusione di larga portata. La storia di Armando ne *La Marescialla d'Ancre* di Nini e i libretti delle due opere di Mancini sono sufficienti a dimostrare che il modo della rappresentazione ebraica nell'opera lirica non è ascrivibile ad un'unica, semplice causa, ma è il risultato, molto variabile, di una infinitamente complessa serie di fattori che abbracciano atteggiamenti sia positivi che negativi verso gli ebrei da parte di tutti i partecipanti nella creazione di un'opera, le interferenze e le sensibilità di censori ansiosi di evitare soggetti incendiari nei lavori teatrali, la vicenda della trasformazione di una fonte letteraria in un libretto d'opera, e i vari tagli e le altre alterazioni operati nelle rappresentazioni teatrali, spesso per motivi pratici o all'insaputa degli autori.

«...QUALE TROPPO NECESSARIO ALLA CITTÀ». IL TEATRO A CINGOLI

Luca Pernici

(Cingoli, MC)

L'origine dell'attività teatrale in città

La passione in Cingoli per il teatro vanta un'antica e considerevole tradizione, la cui origine può indicarsi già nel pieno Quattrocento.

Una voga che trova inizialmente spazio nel *milieu* del ceto aristocratico locale. Già dal primo Cinquecento sono attestate in Città varie sale teatrali private all'interno dei palazzi della nobiltà cittadina, riservate – *ça va sans dire* – ai membri del patriziato e dell'alto clero locali. Di queste va ricordata, per l'antichità della documentazione sull'attività teatrale e musicale che vi si svolgeva, nonché per il particolare interesse del contesto architettonico, senza dubbio la sala del Palazzo Silvestri;¹

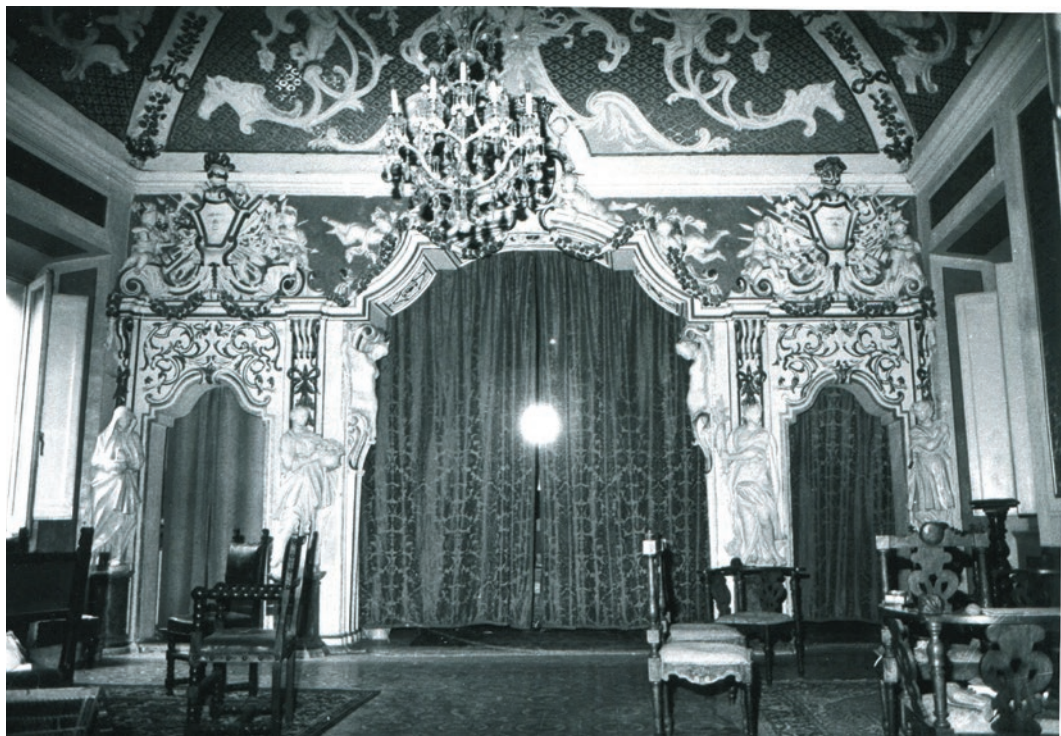


FIG. 1 Cingoli, Teatro Palazzo Silvestri

¹ Per l'attività all'interno di questa struttura privata cfr. MARTIN MORRELL, *Il compositore marchigiano Francesco Maria Borelli e il suo primo libro de' madrigali a cinque voci* (1599). «Quaderni Musicali Marchigiani», a cura di Lucia Fava, 15, 2019, pp. 69-106; per la prestigiosa veste architettonica di questa sala da teatro cfr. LUCA PERNICI, *Palazzo Silvestri* in: *Atlante storico delle città italiane – Marche - Cingoli*, a cura di Francesca Bartolacci, Macerata, EUM, 2024, p. 147.

non possono quindi passarsi sotto silenzio, seppur più tarde, almeno le sale teatrali di Palazzo Puccetti – il cui ricco archivio musicale è confluito e si conserva nella Biblioteca del Conservatorio “G. B. Martini” di Bologna² – e di palazzo Castiglioni.³

Di grande significato è, anche per l’altezza cronologica della fonte, la celebre emanazione nel mese di febbraio 1524 da parte del Governatore di Cingoli, il cardinale Egidio da Viterbo, dei «Capitula circa reductionem vestitus immoderati mulierum cingulanorum», nei quali in conseguenza all’illiceità dello «immoderato vestir de le donne de costì, et in qualitate ornamentorum et in qualitate excessu» (oggetto primario ed esplicito di un tale editto) si attestava il divieto «per qualsiasi Uomo o Donna» di partecipare, sotto la considerevole «pena di 10 ducati d’oro», a privati eventi mondani in alcune «Case» della città, esplicitando l’interdizione in tali eventi a «mascararsi» e ad «ardire di fare il ballo della torcia o dell’anello».⁴

Un documento che ponendo un veto andava a dare riconoscimento a una tradizione evidentemente radicata legata alla realtà teatralizzata del salotto d’arte: ovvero alla consuetudine di una parte della società cittadina di ritrovarsi in alcune residenze private per appuntamenti caratterizzati dal ballo, quindi evidentemente dalla musica e, stante l’usanza esibita del mascherarsi, oltre che per un vezzo proprio dell’epoca, plausibilmente anche da un’attività *stricto sensu* teatrale, ovvero di messa in scena di spettacoli recitati, con protagonisti gli stessi partecipanti quali interpreti *dilettanti*.

Una passione che troverà del resto formale istituzione nella fondazione di una locale accademia: quella *Accademia degli Incolti* - che rappresenterà un’illustre realtà culturale locale fino ad ampia parte dell’Ottocento – che non a caso riconoscerà le proprie finalità principali nella diffusione e cura della «Litteratura, Musica, e Recitazione».⁵

La sentita partecipazione per il teatro verrà presto a varcare i confini del ristretto ambiente sociale del patriziato, per aprirsi alla città. Tant’è che si appresterà all’interno del palazzo municipale una «pubblica» sala da teatro. Il Teatro comunale, ovvero il teatro pubblico cittadino, alternativo alle molte sale private, è da individuarsi in questo spazio esistito fino all’incirca alla metà del secolo scorso all’interno del Municipio.

² Cfr. <https://www.consbo.it/biblioteca>. Patrimonio e fondi bibliografici: Fondo Puccetti. (consultato in aprile 2024). Cfr. *Segnalazioni, infra*. Si veda anche: LUCA DEL PRIORI, *Pietro Cotini: Breve storia di un rinvenimento in: Una gloria per Staffolo. La famiglia Cotini*. Atti della giornata di studi (Staffolo, 27 settembre 2020), a cura di Fabiola Frontalini, Ancona, 2022, pp. 40-41 (“Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche”, 372).

³ Cfr. *Le stanze di un pontefice. Pio VIII, Cingoli, Palazzo Castiglioni*, Mostra celebrativa per i 250 anni dalla nascita di Francesco Saverio Castiglioni, Cingoli, Palazzo Castiglioni (24 agosto – 23 ottobre 2011). Catalogo a cura di Luca Pernici, Cingoli, Tipolito Ilari, 2011, pp. 61-63.

⁴ Cingoli, Biblioteca comunale Ascariana (in seguito BCA), *Zibaldone storico cingolano e della Marca d’Ancona*, c. CXXVII; si veda anche: *Vicende cingolane del secolo XVI*, in: *La liberazione di Cingoli, 13 luglio 1944 e altre pagine di storia cingolana*, a cura di Paolo Appignanesi e Dario Bacelli, Cingoli, Tipolito Mazzini, 1986, pp. 354-355.

⁵ Cfr. L. PERNICI, *Accademia degli Incolti* in: *Atlante storico delle città italiane – Marche cit.*, p. 137.

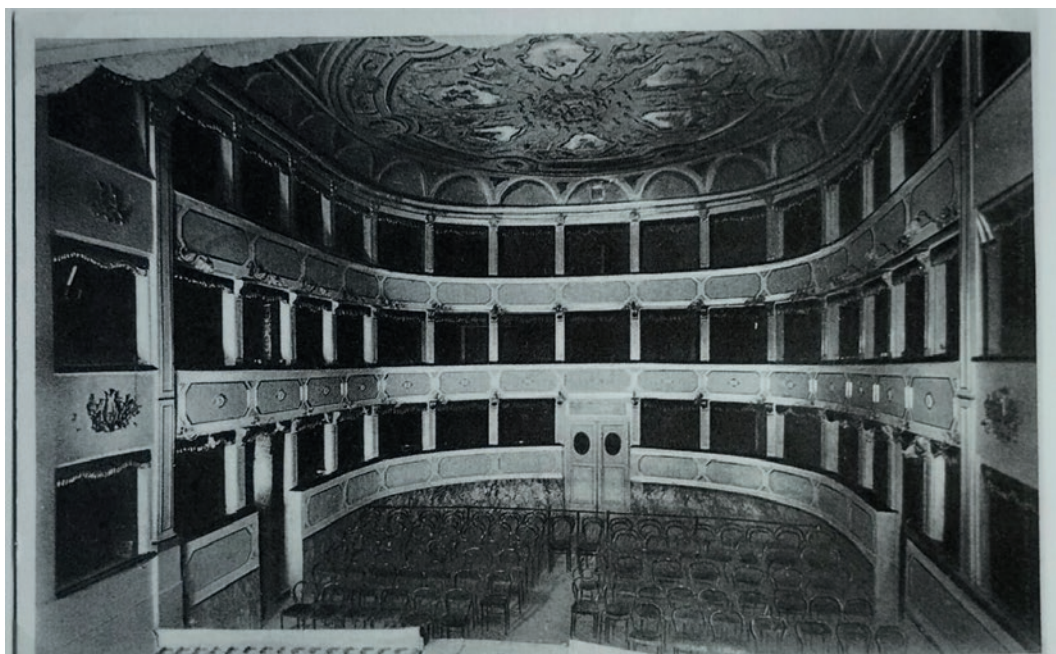


FIG. 2 Cingoli, Palazzo Comunale, Teatro, 1932 (foto A. Balelli)

Il Teatro comunale di Cingoli

I. L'edificio

Da un'annotazione del 23 febbraio 1555 contenuta nello *Zibaldone storico della Marca Anconetana* è possibile ipotizzare già a tale epoca l'esistenza all'interno del pubblico palazzo del teatro, limitato al solo palcoscenico e al relativo boccascena.⁶

Il teatro era invero sicuramente esistente e attivo alla metà del secolo successivo, come conferma un passo delle *Compendiose memorie della vita e morte di Alessandro Hilarioni*, libro del cingolano Angelo Simonetti, dedicato alla biografia di questo pittore romano del Seicento, vissuto per qualche tempo e morto in Cingoli. Ebbene, «correndo l'anno 1678 – vi si legge – fu disposta una Commedia per il vicino Carnevale, e bisognando riattare le scene del teatro al palazzo pubblico, fu richiesto Alessandro (*i.e.* Ilarioni) da quei comici a voler intraprendere quest'opra».⁷

In un documento del 1773 si apprende come a tale data il teatro conservasse ancora quella che ne era plausibilmente la conformazione originaria: ovvero una mera, seppur ampia, «sala» (indicata infatti anche come «salone» o «gran salone») caratterizzata «da una gran volta», con soli palcoscenico e relativo boccascena, priva invero della cornice dei

⁶ Cingoli, BCA, *Zibaldone storico* cit., c. XVII, *ad annum* 1555; riprodotto in parte, a cura di Paolo Appignanesi in: *Vicende cingolane del secolo XVI* cit. in: *La liberazione di Cingoli* cit., pp. 339-382.

⁷ ANGELO SIMONETTI, *Compendiose memorie della vita e morte di Alessandro Hilarioni*, Macerata, per il Silvestri stampator del S. Officio, 1714, p. 6.

palchi e di tutto quell'apparato logistico e architettonico che definiscono la struttura teatro.⁸

Col Settecento si assiste, com'è noto, anche nelle Marche al proliferare di edifici teatrali, perfino nei centri più minuscoli e periferici; innalzandone di nuovi dove non v'erano, restaurando e ampliando là dove vi esistevano.⁹

Polemicamente nel 1796 l'erudito abate Colucci, alludendo alla costruzione da poco ultimata del minuscolo teatro di Penna San Giovanni, suo paese natale, rifletteva infatti su come «oramai la erezione di un teatro stabile sembra una cosa delle più essenziali per ogni piccola città, mentre in addietro era segno distintivo di quelle più cospicue».¹⁰ Franz Liszt, per citare un osservatore celeberrimo, anni dopo nel suo reportage *Sulle condizioni della musica in Italia*, che è del 1839, noterà appunto come «non esiste città in Italia, per quanto piccolo possa essere il punto nero che la designa sulla carta geografica, che non abbia la sua sala da spettacolo, quasi sempre spaziosa, di buona architettura e perfettamente comoda».¹¹

Ebbene a tale “febbre” (non uso, come mostrerò, a caso il termine) non fu immune il “*Balcone delle Marche*”. Data infatti al 17 giugno 1778 l'avvio all'interno del palazzo comunale della fabbrica di un nuovo teatro.

Più che di riammodernamento del pregresso si trattò di una vera e propria opera di costruzione ex novo, seppur all'incirca sul sedime della precedente struttura. Per far posto al nuovo teatro fu liberato quasi nella sua interezza l'ultimo piano del palazzo pubblico; ciò attraverso lo spostamento degli archivi del comune e l'abbattimento di una cappella interna: «[...] per commodo del nuovo Teatro è stata ampliata la Sala con tutto il sito, che prima occupava la Cappella, Segreteria ed Archivietto».¹²

La fabbrica fu intrapresa a cura e per le spese della *Congregazione teatrale di Cingoli*, costituitasi, sotto il gonfalonierato di Giuseppe Salta, con il concorso del ceto nobile e del ceto civico, e «con unanime consenso», nell'anno precedente, nella serata di venerdì 28 febbraio 1777, proprio con lo scopo di «istabilire il modo col quale possa costruirsi il pubblico Teatro».

«Si rende noto – si legge nella prima pagina del grosso tomo del *Registro della Congregazione Teatrale della Città Cingoli*, che riproduce il testo del biglietto d'invito a partecipare alla seduta di fondazione consegnato a tutti i capofamiglia cingolani – che il giorno 28 del cadente febraro 1777 circa alle ore 21 si terrà la Congregazione in questo Palazzo priorale per istabilire il modo col quale possa costruirsi il pubblico Teatro, onde si prega il Capo della Famiglia tanto de' Signori Nobili, che de' Signori Cittadini ad intervenire ad un tal Congresso».¹³

Fu un'operazione fin dagli inizi fondamentalmente “cittadina”, in cui fu chiara l'impronta dell'aristocrazia locale, evidentemente interessata a rinnovare una tradizione “distintiva” come quella del teatro.

Dopo l'espletamento delle pratiche d'obbligo ad una ufficiale pubblica seduta, l'adunata

⁸ Cingoli, BCA: *Archivium Historicum Cingulanum*, cart.28, Lettera di Raniero Finocchietti del 2 agosto 1773 al Prefetto della Sacra consulta in Roma. Da tale prezioso documento si apprende anche la notizia dello svolgimento in Cingoli, «come si stila in altre città della Marca le più culte», «de' spettacoli pubblici, di giorno alcune fiate, nella piazza grande».

⁹ Cfr. *Il teatro nelle Marche. Architettura, scenografia e spettacolo*, a cura di Fabio Mariano, Fiesole, 1997.

¹⁰ GIUSEPPE COLUCCI, *Delle antichità picene*, Tomo XXX, Fermo, 1796, p.14.

¹¹ FRANZ LISZT, *Sulle condizioni della musica in Italia* in: *Divagazioni di un musicista romantico*, a cura di Raoul Meloncelli, Roma, Salerno editrice, 1979, pp. 189-206.

¹² Cingoli, BCA: *Archivium Historicum Cingulanum*, cartella 28, Lettera di Raniero Finocchietti del 2 agosto 1773 al Prefetto della Sacra Consulta in Roma.

¹³ Cingoli, Archivio Storico Comunale (in seguito ASC), 196, *Registro della Congregazione Teatrale della Città Cingoli*, c. 1r.

si aprì *de facto* con l'accurato appello del nobile Tommaso Roccabella «che ognuno di noi dovessimo infervorarci - di qui il suddetto uso del termine febbre - con tutta la maggior premura per fare che si venga una volta alla costruzione di un nuovo Teatro da farsi in questo nostro Palazzo pubblico». Lo stesso patrizio continuava ribadendo come «si richieda troppo necessario un Teatro in una Città, per comodo della gioventù studiosa, per comodo ancora di poterci far fare qualunque accademia, oratorî e qualsivoglia altro divertimento». «Con la costruzione di un nuovo teatro - aggiungeva lo stesso - si verrebbe a tenere in maggior unione li Cittadini e si darebbe qualche onesto divertimento al popolo tutto, in tempo massime di Carnevale». Roccabella toccava quindi l'acme della sua retorica affermando - peccato la pagina non renda il tono e la gestualità del momento - «senza la costruzione del detto Teatro non sarebbe possibile potersi far più in Cingoli alcuna cosa allegra!».¹⁴

Il progetto della nuova struttura e la direzione dei lavori di realizzazione furono affidati all'architetto e pittore maceratese «il signor cavalier» Giuseppe Mattei (1720-1790) nella seduta della *Congregazione* del 3 aprile 1778.¹⁵

L'incarico della «erezione e costruzione del nuovo teatro», secondo il disegno del Mattei, fu conferito a «mastro Giacomo e mastro Giuseppe Bartoloni di Cingoli, falegnami».¹⁶

Allo stesso Mattei, con l'aiuto del pittore Domenico Torregiani prima, poi di Antonio Torricelli da Milano e Nicola Giuli da Perugia, toccò l'onere della decorazione pittorica - «secondo il di lui ottimo buon gusto» - della «sala regia», dell'«imboccatura», dei palchi e del sipario, nonché della realizzazione di una «muta di scene» di cui «l'una debba rappresentare un Giardino» e quattro altre in cui «facesi cieli»¹⁷. In aggiunta a dette scene, nel febbraio del 1784 sarà commissionato al Mattei e realizzato dal Giuli anche uno «scenario, su due teloni, della Boschereccia»¹⁸ quindi nell'autunno dello stesso anno una «muta di scene rappresentante la Città» firmata dal pittore Luigi Mancini.¹⁹

La macchina scenica fu opera del maestro Agostino Catani di Roma, di cui si dice aver «lavorato nei teatri di Loreto e di Osimo con soddisfazione di ambedue le Città».²⁰

Per la «Bocca d'Opera» furono realizzate «due statue di legno d'orato».²¹

Questa la conformazione del nuovo teatro: tre ordini di palchi (indicati anche come «*casini*»), per un totale di 45. I due ordini superiori riservati al ceto nobile, l'ordine inferiore al ceto dei cittadini. Il palco centrale del secondo ordine, sopra la porta d'ingresso, riservato al Governatore e alla rappresentanza civica.²² Nella platea la possibilità di stendere «12 banchi» muniti di «postergali e sottopiedi».²³

L'assegnazione dei palchi sarebbe avvenuta annualmente, in dicembre, e tramite estrazione²⁴. La prima assegnazione data al dicembre 1784.²⁵

¹⁴ Ivi, c. 2r.

¹⁵ Ivi, c. 7v e sgg.

¹⁶ Ivi, c. 13r.

¹⁷ Ivi, c. 12r.

¹⁸ Ivi, c. 44r.

¹⁹ Ivi, c. 46r-v.

²⁰ Ivi, c. 49r.

²¹ Cingoli, ASC, Faldone 3088: *Teatro 1809-1901*, Foglio sciolto: *Inventario di tutti effetti esistenti nel Teatro di Cingoli*, datato Cingoli 31 dicembre 1838.

²² Id., 196, *Registro della Congregazione Teatrale della Città di Cingoli*, c. 2v.

²³ Id., Faldone 3088: *Teatro 1809-1901*, Foglio sciolto: *Inventario di tutti effetti esistenti nel Teatro di Cingoli*, datato Cingoli 31 dicembre 1838.

²⁴ Id., 196, *Registro della Congregazione Teatrale della Città di Cingoli*, c. 3 r: «[...] si facciano due bussoli, uno dei Gonfalonieri e uno dei primi Priori, con due borse una con i biglietti dei nominativi e una con quella dei palchi e si proceda all'estrazione e all'assegnazione e così anche per gli associati. Ogni anno a dicembre si debbono rifare le estrazioni dei palchetti in Congregazione».

²⁵ Ivi, c. 50r e sgg.

Come apprendiamo dall'«Inventario di tutti gli effetti esistenti nel teatro di Cingoli» compilato alla fine del 1838, a ridosso del palco e diviso dalla platea da una «traversa di legno» vi era lo spazio per l'«Orchestra», munito di «7 orchestrini e banchi, sedile ed orchestrino pel Direttore/Primo Violino, 2 sottopiedi e banchetti per i Contrabbassi» nonché «due lumi inglesi per posto del Direttore/Primo Violino» e per gli altri «lanternini di latta con lumi». ²⁶

Nel retro palco esistevano «4 camerini con rispettive porte con serrature per i cantanti». ²⁷

L'inaugurazione del nuovo Teatro avvenne con la stagione di Carnevale del 1785.

Per l'apertura si ebbe la messa in scena di «un divertimento di due Favole in Musica» a cura del «Sig. Maestro» Francesco Comandini, ²⁸ Maestro di Cappella della Cattedrale di Santa Maria Assunta di Cingoli. ²⁹

Una di queste due «Favole in Musica» sappiamo essere stata un'opera appositamente scritta per tale evento inaugurale dal compositore napoletano Luigi Caruso (1754-1823): *Il matrimonio in comedia: farsa per musica a cinque voci da rappresentarsi nel Teatro di Cingoli nel Carnevale del 1785. Dedicato alla rispettabilissima Nobiltà di detta Città*. ³⁰

Ora che fosse stato nominato il Maestro di Cappella della Cattedrale per curare gli spettacoli per la prima stagione del nuovo teatro cittadino non deve affatto stupire: è anzi l'ennesima dimostrazione del fatto, noto e accertato dalla storiografia, che in quest'epoca i musicisti attivi in teatro lo erano spesso anche in cantoria, e viceversa: sicché maestri organisti di cappella erano anche cembalisti in teatro, e così i cantanti e così i compositori. ³¹

Nell'estate dello stesso 1785, non a caso, nella sera di lunedì 19 luglio, il nuovissimo teatro all'interno del Palazzo comunale fu luogo dell'esibizione musicale dell'altro Maestro di Cappella di Cingoli, quello di Sant'Esuperanzio, Francesco Giattini. ³²

Della serata musicale fu stesa una interessante relazione edita nell'*Appendice* a un articolo della «Gazzetta della Marca» del 4 agosto 1785 resoconto di due eventi musicali svoltisi in Cingoli nel luglio precedente:

«Nel lunedì a sera – vi si legge – in questo pubblico teatro di Cingoli illuminato a giorno fu cantato un sacro oratorio parimenti composizione nuova del sig. maestro Giattini che riuscì al pari brillante ed allegro applaudito con gl'innumerabili evviva; riscuotendo particolar applauso nel suonare un concerto il sig. Gaetano Orsini di Fossombrone famoso dilettante di violino che per la felice esecuzione del medesimo, dimostrò chiaramente il

²⁶ Id., Faldone 3088: *Teatro 1809-1901*, foglio sciolto: *Inventario di tutti effetti esistenti nel Teatro di Cingoli*, datato Cingoli 31 dicembre 1838.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Cingoli, ASC, 196, *Registro della Congregazione Teatrale della Città di Cingoli*, c. 50r.

²⁹ Su Francesco Comandini e la sua attività in Cingoli cfr. F. FRONTALINI, *Fonti archivistiche e bibliografiche per una storia della musica a Cingoli nell'Ottocento* in: *La famiglia Cioccolani di Cingoli e l'arte organaria marchigiana dell'Ottocento*. Atti del Convegno Nazionale di Studi (Cingoli, 20 luglio 2013) a cura di Paolo Peretti, Ancona. Consiglio regionale delle Marche/Staffolo, Associazione organistica Vallesina, 2014, pp. 137-152 («Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», 157).

³⁰ Copia del libretto di tale spartito si conserva in Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini: coll. ROLANDI ROL.0829.14. Anche in CLAUDIO SARTONI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1990-1994, IV, 15164, p.101.

³¹ ALBERTO PELLEGRINO, *Una civiltà teatrale. Lo spettacolo nelle Marche* in: *Il teatro nelle Marche* cit., pp. 137-167; ma anche FLORIANO GRIMALDI, *Cantori, maestri, organisti della cappella musicale di Loreto nei secoli XVII-XIX*, Loreto, Ente rassegne musicali, 1982.

³² Su Francesco Giattini e per una delucidazione di tale evento musicale rimando a L. PERNICI, *La "Messa a 4 con stromenti" di Francesco Giattini del 1784 per la Collegiata di Sant'Esuperanzio* in: *Gaetano Callido da Venezia alle Marche. Il caso di Cingoli*. Atti della giornata di studio (Cingoli, 1° settembre 2018) a cura di F. Frontalini, Ancona, Consiglio Regionale delle Marche, 2019, pp. 145-171, («Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», 278).

di lui merito e virtù in tale istrumento».³³

L'ingaggio dei maestri di cappella in questa prima stagione del nuovo pubblico teatro è facilmente spiegabile anche sulla base del fatto che erano nelle disponibilità di questi maestri gli *ensembles* strumentali delle rispettive Cappelle.³⁴

Durante l'Ottocento la struttura fu soggetta a diversi interventi, ma tutti di mero adeguamento, che non andarono cioè ad alterare la fisionomia dell'edificio.

Va ricordato però che a partire dal 1888 e fino al 1894 la documentazione comunale racconta il tentativo, ambizioso, da parte della Municipalità di dotare la città di un nuovo teatro.³⁵ In tale frangente e per tal scopo – come messo recentemente in luce in seguito al rinvenimento di documentazione inedita³⁶ – entrando in trattative con un architetto di chiara fama quale il milanese Giuseppe Sommaruga (1867-1917);³⁷ ciò a testimonianza del respiro culturale di una città piccola sì, ma viva e aperta alle nuove e nuovissime tendenze del momento, la cui classe dirigente puntava in alto, memore di una celebre e importante tradizione da rinnovare, entrando in trattative con un rappresentante dell'avanguardia architettonica quale il Sommaruga.

Il progetto rimase però sulla carta; «se fosse stato realizzato oggi vedremo, salendo lungo corso Garibaldi, la facciata liberty di un grande teatro, che avrebbe occupato l'area in cui oggi si apre il Cortile Silvestri».³⁸

³³ UGO GIRONACCI, *La breve stagione della Gazzetta della Marca (1785-1788): spoglio delle notizie musicali di un periodico regionale di antico regime*, «Quaderni Musicali Marchigiani», a cura di Lucia Fava, 6, 1999, pp. 65-132.

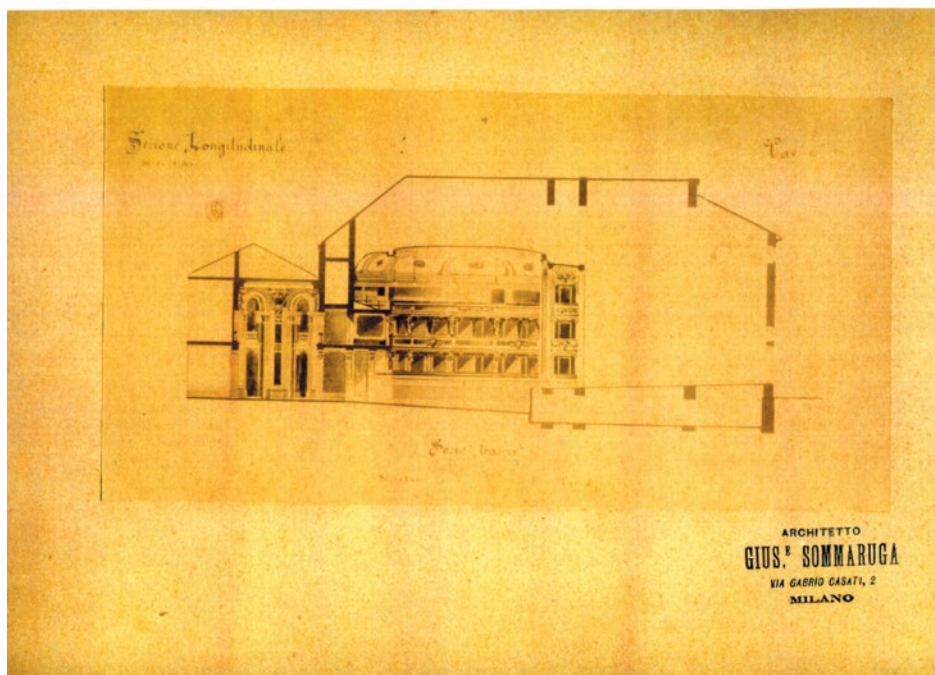
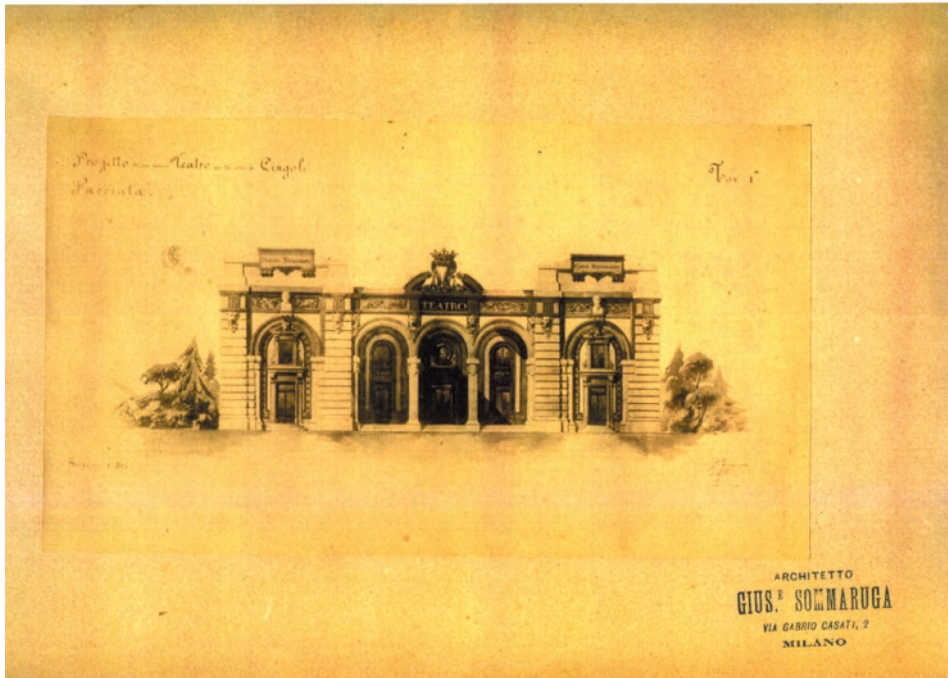
³⁴ Cfr. L. PERNICI, *La "Messa a 4 con stromenti" di Francesco Giattini* cit., p. 147.

³⁵ Cingoli, ASC, Atti della Giunta *ad annum* 1888, n. 15, 84, 111, 191 e Atti del Consiglio *ad annum* 1888, nn. 15, 84, 111, 191.

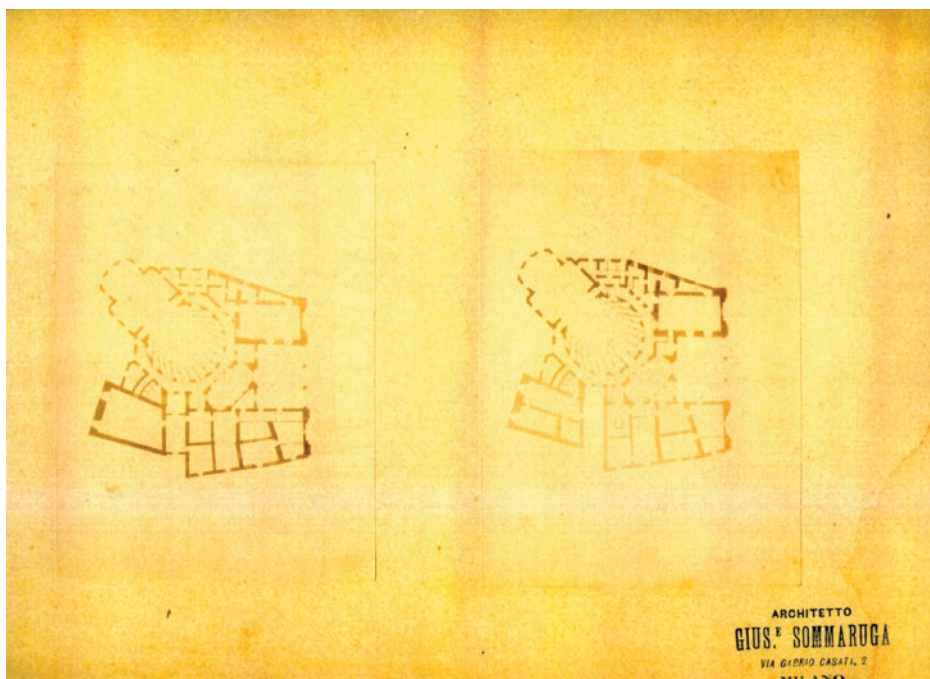
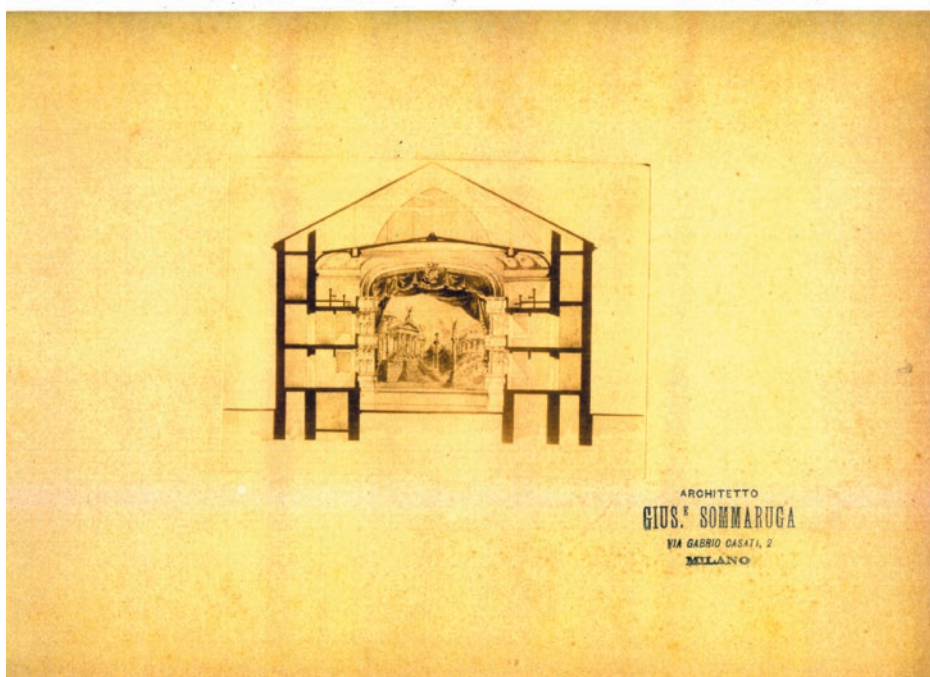
³⁶ FRANCESCA PAGNANELLI, VALENTINA ZEGA, *Il teatro condominiale di Cingoli in: Vita di società: feste, incontri, cerimonie tra ottocento e Novecento. Sul filo della memoria*, a cura di Rosa Cavalieri Giannobi, Cingoli, Tipolito Ilari, 2015, pp. 28-35: 31-35.

³⁷ Su Sommaruga si veda la voce di Raffaella Catini in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 93, 2018.

³⁸ F. PAGNANELLI, V. ZEGA, *Il teatro condominiale di Cingoli* cit., p. 32.



FIGG. 3-4-5-6 Giuseppe Sommaruga, progetti per il Teatro di Cingoli



All'indomani della morte di Giuseppe Verdi (27 gennaio 1901) e in suo onore Cingoli gli intitolerà il pubblico teatro.³⁹

Il 14 settembre 1936, dichiarato inagibile, il teatro fu chiuso d'autorità per ragioni di pubblica sicurezza.⁴⁰ Nell'agosto del 1938 il Condominio si sciolse e i locali del teatro tornarono in possesso del Comune. Con atto del 16 giugno 1939 la commissione liquidatrice appositamente istituita assegnò i beni mobili a vari istituti di beneficenza e ad altre istituzioni pubbliche e private.

Il teatro fu completamente disfatto durante i successivi anni Quaranta.⁴¹

II. La gestione

La gestione del teatro fu fin dall'inizio onere e appannaggio della Congregazione teatrale.

Già nella prima seduta di tale istituzione fu stabilito che ogni anno, a dicembre, al termine dell'estrazione dei palchi, si procedesse a una seconda estrazione a sorte di quattro condomini – «3 dei Gonfalonieri e uno dei primi Priori» – che per l'anno successivo sarebbero stati «sovrastanti il teatro».⁴²

È questa annuale tetrarchia che si preoccupa e occupa di predisporre l'allestimento della stagione teatrale, di norma attraverso l'«affitto della sala» ad impresari. Ogni anno relativamente alla stagione di carnevale e a quella estiva i quattro «sovrastanti il teatro» avevano l'onere di vagliare le proposte di ingaggio presentate dalle compagnie o in mancanza di queste attivarsi per trovarne.

La scritturazione delle compagnie avveniva in modo non puntualmente regolamentato, bensì procedeva per trattativa libera e privata tra le parti.⁴³

In tale contrattazione, finalizzata all'affitto della sala per l'allestimento della stagione, potevano entrare fin le più minute questioni (dal prezzo dei biglietti e relativa percentuale, dagli affitti di stanze per l'alloggio della compagnia, al costo dell'olio per le lampade o a quello della cera per le candele, così come a quello della legna «pel fuoco del caminetto» e a quello del «parrucchiere» o del «sartore»), tutte relative alla fin fine, al trarne ognuno le minori spese ovvero insieme il maggior profitto possibile.⁴⁴

In luogo dell'affitto del teatro a una compagnia d'impresa, dalla documentazione risulta come l'organizzazione di una stagione poteva avvenire anche “in economia”, ovvero accollandosene l'onere direttamente la Deputazione teatrale, e non rare volte usufruendo dell'ausilio di «locali dilettanti».⁴⁵

³⁹ L'intitolazione non è registrata nella documentazione comunale. La deliberazione fu dunque evidentemente presa all'interno della Congregazione Teatrale. Sta di fatto che già nell'estate 1901, come risulta da vari manifesti, il teatro porta il nome del *cigno di Busseto*. Cfr. ALESSANDRO MOSCA, RICCARDA LIPPI, *Cingoli dal 1900 al 1940: il quotidiano nella memoria. Parole e immagini, eventi e storie*, Cingoli, Tipolito Ilari, 2013, p. 383.

⁴⁰ Sulle circostanze e motivazioni di tale chiusura cfr. LARA BALDUCCI, LUIGI MARCHEGANI, MARIO VALENTINI, *Incontro con Cingoli. Turismo - Storia - Arte*, Cingoli, U. Fornaretti-Rubisse, 1961, pp. 40-42; e anche A. MOSCA, R. LIPPI, *Cingoli dal 1900 al 1940* cit., p. 414.

⁴¹ L. PERNICI, *Il teatro comunale* in: *Atlante storico delle città italiane* cit., pp. 107-109.

⁴² Cingoli, ASC, 196, *Registro della Congregazione Teatrale della Città di Cingoli*, c. 3v.

⁴³ Per una quadro generale cfr. JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, Torino, EDT, 1985, p. 98 e sgg.

⁴⁴ Cingoli, ASC, Faldone 3088: *Teatro 1809-1901*.

⁴⁵ Il termine *dilettanti* va qui inteso nel senso antico, ovvero coloro che, prevalentemente aristocratici, suonavano lo strumento per passione, ma con risultati spesso non inferiori a quelli dei «professori», cioè di coloro che ne facevano un vero e proprio mestiere. Alla luce di tale chiarimento il fatto qui evidenziato è di grande interesse per la storia musicale e sociale cingolana e va a complicare ulteriormente il già complesso rapporto tra aristocrazia locale e congregazione teatrale, di conseguenza quello tra attività musicale privata e pubblica.

Com'è il caso ad esempio della stagione del Carnevale 1827, per la quale la Congregazione dei Condomini accettò «la formata idea», espressa da una «Compagnia di Dilettanti di questa Città», «di procurare un sollievo nella lunga stagione del prossimo Carnevale 1827» dando «a questa popolazione il gratuito divertimento di varie recite da eseguirsi in questo Pubblico Teatro»; assicurando «n.24 recite» e promettendo «le produzioni comiche e drammatiche de' migliori Autori».⁴⁶ In tale occasione, per aumentare l'*appeal* della stagione fu deciso di scritturare tre attrici-cantanti professioniste, quali 1^a, 2^a e 3^a «Donna». Si procedette quindi «a procurar l'Orchestra».⁴⁷ Nel fascicolo relativo all'organizzazione di questa stagione si conserva un documento di grande interesse ai fini della ricostruzione e della comprensione della sfera economica legata all'allestimento di una stagione in un piccolo-medio teatro del nostro territorio, quale appunto quello di Cingoli. Si tratta di una carta avente ad oggetto: la «Nota delle spese occorrenti per le recite in n°24 che li signori comici dilettanti del Paese si sono gentilmente esibiti di eseguirsi nel venturo Carnevale».⁴⁸ La spesa complessiva ammontante a Lire 187 (all'incirca meno di una metà rispetto a quanto chiesto da una impresa di professionisti negli stessi anni) comprendeva:

65 Lire per la 1° Donna. Comprensivo di emolumento, cibarie, alloggio, lume, carbone, viaggi ed una donna di servizio;
40 Lire per 2° Donna
10 Lire per la 3° Donna
21 Lire per l'Orchestra (di cui però non è indicato l'organico)
19 Lire per l'Illuminazione
8 Lire per spese di decorazioni
2 Lire per il fuoco del caminetto
3 Lire per il Suggeritore
3 Lire per il Parrucchiere

III. L'attività

Il Teatro di Cingoli è stato sempre principalmente legato nella programmazione delle sue stagioni alle feste di Carnevale.⁴⁹

Oltre a quella concernente il Carnevale la documentazione attesta, in linea con l'attività di altri teatri della regione, anche un'attività durante la stagione estiva; probabilmente in occasione delle fiere e di festività religiose, ciò secondo una consuetudine se non una necessità propria di gran parte dei teatri delle Marche e italiani dell'epoca.⁵⁰

⁴⁶ Cingoli, ASC, Faldone 3088: *Teatro 1809-1901*, Fascicolo relativo all'anno 1826; nonché: Cingoli, Id., 196, *Registro della Congregazione Teatrale della Città di Cingoli*, c. 148r e sgg.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Cfr. L. PERNICI, *Per il prossimo Carnevale. Il teatro a Cingoli tra Settecento e Ottocento*, in: *Una gloria per Staffolo. La famiglia Cotini*. Atti della giornata di studi (Staffolo, 27 settembre 2020), a cura di F. Frontalini, Ancona, Consiglio regionale delle Marche, 2022, pp. 53-82 («Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche» 372). Si rammenti come le più antiche menzioni di cui abbiamo conoscenza dell'attività teatrale in Cingoli – quelle su citate tratte dallo *Zibaldone* (relativa al 1555) e dalla *Vita* dell'Ilarioni (relativa al 1678) – si riferiscano palesemente all'allestimento di uno spettacolo in vista di questo appuntamento. Da tenere in considerazione, pure, il fatto che l'emanazione dei celebri *Capitula* del 1524 di Egidio da Viterbo, citati in apertura, cada nel mese di febbraio, ovvero a ridosso della stagione di Carnevale.

⁵⁰ Si vedano ad esempio: MARCO SALVARANI, *Il teatro La Fenice di Ancona*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 2001, p. 38 e sgg. («Teatro e musica», 2) e GABRIELE MORONI, *Teatro in musica a Senigallia*, Fratelli Palombi Editori, 2001, p. 11 e sgg. («Teatro e musica», 3). L'allestimento di una stagione, seppur piccola (e senza dubbio, almeno per Cingoli più esigua di quella del periodo di Carnevale), durante la fiera si poneva, per ovvie ragioni, come di interesse e per la gestione del teatro e per la comunità cittadina.

Alternativamente a queste due stagioni, nei periodi a queste estranei, nel teatro potevano darsi alcune recite di singoli e speciali eventi quali «oratori» /«accademie» di musica⁵¹ e/o spettacoli di «burattini»⁵² o «marionette».⁵³

All'interno o accanto agli spettacoli scenici (d'opera o di prosa che siano), la stagione teatrale prevedeva diversi tipi di eventi d'intrattenimento; tutti appannaggio delle casse dell'impresa, al fine di incrementare l'incasso del botteghino.

È questo un dato importante, perché, oltre a evidenziare la tipologia dell'intrattenimento localmente in uso, indica come l'impresario traeva il suo sostentamento: il finanziamento – la cosiddetta “*scorta*” – concessa dal Condominio non era infatti mai davvero sufficiente alla totale copertura delle spese, cosicché l'impresa si assumeva anche l'onere dell'organizzazione di eventi a margine.

Di questi il più celebre e atteso, e sempre presente, era la tombola: «lotteria che gli italiani amano fino all'eccesso», come ebbe a scrivere un attento osservatore quale il diplomatico francese Michel Ange Mangourit (1752-1829).⁵⁴ Il gioco poteva reiterarsi più volte anche la stessa sera, sfruttando gli intervalli dello spettacolo e/o a chiusura dello stesso. Ai fini dello svolgimento di questo popolare gioco esistevano nel Teatro di Cingoli «16 Cornucopie di ferro».⁵⁵

Va quindi ricordata l'organizzazione dei veglioni in maschera: espressi in alternanza allo spettacolo scenico, ognuno di tali veglioni occupavano un'intera serata; feste al cui interno si intercalavano molti momenti e altrettanti giochi, tra i quali svariati d'azzardo.⁵⁶

Altro intrattenimento, e per l'impresario ulteriore fonte d'incasso, era la «bottega del caffè» interna al Teatro.⁵⁷

IV. Il repertorio

A prescindere dalle trasformazioni del repertorio operistico in Italia nel volgere dei secoli, coloro che hanno avuto le redini della programmazione in teatro a Cingoli hanno mostrato, per quanto documentabile, in linea di massima una predilezione per le opere comiche o buffe; ciò ovviamente anche in relazione alla coincidenza, come sopra palesato, tra la stagione teatrale e il periodo di carnevale.

Predilezione pronunciata per l'epoca più antica, che si attenua, invero, lasciando

⁵¹ Cingoli, ASC, 196, *Registro* ..., cit., c. 2r-3v e sgg.

⁵² Ivi, c. 57r. Da cui apprendiamo essere attivo «coi suoi burattini» sul *Balcone delle Marche* negli anni '80 del Settecento un tale Lorenzo Landini «di questa città di Cingoli».

⁵³ Id., Faldone 3088: *Teatro 1809-1901*, Fascicolo relativo all'anno 1833 e 1834.

⁵⁴ MICHEL ANGE MANGOURIT, *Défense d'Ancona*, Parisi, C. Pougens, 1802, Tomo II, pp. 52. Membro della Société Philotechnique di Parigi Mangourit, che a lungo soggiornò nelle Marche, fu uno dei diplomatici francesi a negoziare la resa di Ancona. La *Défense* è un memoriale denso di digressioni sulla politica, il costume, l'arte e la musica in Italia alla fine del Settecento.

⁵⁵ Cingoli, ASC, Faldone 3088: *Teatro 1809-1901*, foglio sciolto: *Inventario di tutti effetti esistenti nel Teatro di Cingoli*, datato Cingoli 31 dicembre 1838.

⁵⁶ Feste queste che dovettero essere state alquanto “movimentate”: la Congregazione teatrale a soli due anni dall'apertura della nuova sala tenne infatti a palesare all'impresario di turno per il carnevale 1788, tale Filippo Polverini, che: «poiché tutto ciò che è pubblico spettacolo riguarda la piena convenienza e decoro della città, così si dica ancora che nel concedere l'uso della Platea si debba ciò fare coll'espressa condizione che i veglioni suddetti debbano essere eseguiti con metodo, sistema, pulizia e convenienza [...] e si ancora su ciò che riguarda la sovrintendenza de' Signori Deputati cui egli [i.e. l'impresario] dovrà essere assolutamente soggetto, come anche le guardie de' soldati [...] a scanso di qualunque sconcerto e scandalo» aggiungendo a chiusura che «se questo non si eseguirà a seconda di quanto detto si crederà ben fatto anzi necessario che i suddetti Deputati da eleggersi a questo effetto, dovessero impedirne il proseguimento».

⁵⁷ Cingoli, ASC, Faldone 3088: *Teatro 1809-1901*, c. 125v.

spazio anche a opere serie, nella seconda metà dell'Ottocento, ciò anche in considerazione dell'imporsi del repertorio legato ai grandi nomi del melodramma italiano quali Donizetti, Bellini e Verdi.

Una predilezione per il genere comico e di repertorio leggero che si riaffermerà coll'avvento del Novecento, secolo che vede l'imporsi nella programmazione cingolana dell'operetta.⁵⁸

Dalla documentazione in nostro possesso è arduo per il periodo più antico distinguere tra stagioni di prosa e stagioni d'opera, ovvero individuare gli spettacoli *in musica* da quelli *senza musica*, o meglio e più opportunamente, *con musica*.

IV.a. Spettacoli in musica

Per il periodo più antico e per tutta la prima metà dell'Ottocento solo in pochi casi abbiamo documentazione dei titoli in cartellone.⁵⁹ La pubblicità dei titoli avveniva tramite manifesti, fogli volanti e avvisi, che nella totalità dei casi sono andati perduti.⁶⁰ Nei carteggi d'impresa, là dove gli impresari palesemente propongono «Spartiti» ovvero «Opere» non vi è precisazione, se non in rari casi, dei titoli e degli autori (siano questi anche «i migliori autori»).

Di certo abbiamo contezza del predisporre di stagioni d'opera anche per il tramite di dati esterni, come ad esempio la ricerca e l'ingaggio di cantanti «professioniste forestiere». È cruccio maggiore degli impresari fare i nomi dei cantanti, ciò in ottemperanza alle consuetudini dell'epoca del resto, per cui faceva più richiamo l'interprete che il titolo o il compositore (emblematico di ciò è, come visto, che i quattro camerini del nuovo teatro cittadino fossero esclusivamente riservati ai cantanti).⁶²

IV.b. Spettacoli con musica

Oltre che nelle stagioni d'opera, in cui la presenza della musica è ovviamente dell'orchestra è scontata, queste (musica e orchestra) erano presenti anche all'interno delle stagioni non operistiche, se non dichiaratamente di prosa. Dalla documentazione d'archivio in nostro possesso risulta assai difficile infatti compiere una separazione netta all'interno della stagione di prosa tra spettacoli recitati, ovvero sulla carta *senza musica*, e spettacoli *con musica*.

⁵⁸ Sulla fortuna e la tradizione dell'operetta a Cingoli cfr. A. MOSCA, R. LIPPI, *Cingoli dal 1900 al 1940* cit., p. 391 e sgg. e MOROLDO MARAN, *Tra le quinte... che emozione!*, Cingoli, Tip. Mazzini, 1982 e PACIFICO TOPA, *Su il sipario! Un secolo di attività teatrale a Cingoli*, Cingoli, Tip. Mazzini, 2001.

⁵⁹ Per il dettaglio di tale aspetto mi permetto di rinviare a L. PERNICI, *Per il prossimo Carnevale* cit., pp. 70-74.

⁶⁰ Più abbondante la documentazione per il periodo più recente: una interessante selezione di manifesti relativi al primo ventennio del '900 in: A. MOSCA, R. LIPPI, *Cingoli dal 1900 al 1940* cit., p. 391 e sgg.

⁶¹ È il caso ad esempio della richiesta di concessione del teatro per il Carnevale 1798 inoltrata dall'impresario «Antonio Maestro Cucchi» al fine di «eseguirvi due Opere a sette voci cantate da Professori» (Cingoli, ASC, Faldone 3088: *Teatro 1809-1901*, c. 85r); come pure della richiesta per la stagione estiva 1810 inviata dall'impresario maceratese Giuseppe Fortuna per «fare due Spartiti» con la propria «Compagnia comica in Musica» (c. 113v e 114r.). E di nuovo per il carnevale successivo 1811 della proposta di Francesco Santarelli di una «Compagnia in Musica» con la garanzia di «ventidue recite» (c.114v). E così andando avanti in altri casi. Si veda per una più dettagliata disamina L. PERNICI, *Per il prossimo Carnevale* cit., pp. 69-74.

⁶² Cingoli, ASC, Faldone 3088: *Teatro 1809-1901*, fascicolo sciolto (in duplice copia): *Inventario di tutti effetti esistenti nel Teatro di Cingoli*, datato Cingoli 31 dicembre 1838; ma anche Faldone 1299, Tit. 2, Rubr. 1, fasc. 4.

Dall'esame delle proposte delle diverse compagnie si evince infatti che molto spesso queste dichiaravano di avere in programma, oltre a commedie e/o tragedie in prosa, anche l'esecuzione di farse o opere buffe; tant'è che nella stragrande maggioranza di dette richieste d'ingaggio vi è da parte dell'impresario la richiesta economica dell'orchestra («sufficiente» e/o «conveniente» che sia).⁶³

La minore importanza che al tempo aveva in questo contesto l'esecuzione di farse in musica faceva sì che anche in tal caso esse venissero annunciate con fogli volanti e avvisi, che nella quasi totalità dei casi, e totalmente per il periodo più antico, sono andati perduti.

Anche all'interno di stagioni, almeno dichiaratamente di prosa, l'orchestra suonava in tutte le sere in cui si esibiva la compagnia, realizzando il sostegno a sezioni di canto o ballo (presenti soprattutto nelle recite di genere comico) e garantendo un diversivo per il pubblico, nei cambi di scena come anche tra un atto e l'altro, eseguendo brani di sola musica strumentale.⁶⁴

È fuor di dubbio inoltre che l'orchestra venisse impiegata nei «veglioni» che gli impresari organizzavano per avere introiti ulteriori per sostenere la compagnia.

V. L'orchestra

Abbiamo avuto modo di documentare come il Teatro condominiale di Cingoli fosse predisposto a ospitare un'orchestra.

Per il periodo più antico dalla documentazione si evince però chiaramente l'assenza di un'orchestra nelle disponibilità del Teatro, ovvero, di un'orchestra cingolana.

Nelle varie sedute della Congregazione teatrale alle richieste delle appellanti compagnie di una «conveniente» o «sufficiente» orchestra, si delibera infatti normalmente sulla necessità di scritturare musicisti professionisti «forastieri».

Espressione palese di tale mancanza si trova invero nel verbale della seduta dei «signori condomini» del dicembre 1788, relativa all'ingaggio per il successivo Carnevale della compagnia dell'impresario Angelo Solimani «Capo di una Compagnia d'Istrioni»;⁶⁵ nell'accondiscendere «alle di Lui [*i.e.* del detto Solimani] ragionevoli domande» stabilendo di «formargli una sufficiente Orchestra, col far venire Violini forastieri» si dichiara infatti: «giacchè nella nostra Città su questo genere [*i.e.* quello degli archi] è molto scarsa».

Tale mancanza di un'orchestra cingolana sarà una delle ragioni che spingeranno il Municipio a istituire una pubblica scuola di musica.

Nello specifico dell'interesse della Congregazione teatrale, l'esistenza in città di un'orchestra avrebbe infatti significato risparmio quanto a ingaggio, spese per i viaggi e ospitalità dei musicisti forestieri.

L'avvio di una civica attività di didattica musicale sul “Balcone delle Marche” è databile alla metà degli anni Trenta dell'Ottocento,⁶⁶ con l'istituzione di una «scuola di musica» organizzata in due corsi: un «magistero di violino» e un generico «magistero di musica».⁶⁷

Documentazione certa della istituzione di tale attività didattica data però solo all'anno

⁶³ Id., 196, *Registro della Congregazione Teatrale della Città di Cingoli*.

⁶⁴ Ivi, c. 97v.

⁶⁵ Com'è palesemente espresso ad esempio nella seduta per l'organizzazione della stagione di Carnevale 1802: Cingoli, ASC, 196, *Registro della Congregazione Teatrale della Città di Cingoli*, c. 62r.

⁶⁶ Da come è possibile desumere da un riferimento contenuto nel verbale della seduta del Consiglio comunale del 23 novembre 1861, per cui si cfr. Cingoli, ASC, Atti del Consiglio comunale, anno 1861, p. 390.

⁶⁷ Cingoli, ASC, Atti del Consiglio comunale, anno 1864, seduta del 24 maggio, p. 86.

1861, quando, in ottemperanza al nuovo assetto amministrativo-istituzionale conseguito all'Unità nazionale, con delibera del 23 novembre 1861, la Municipalità cingolana formalizza l'istituzione della civica scuola di musica, stabilendo un capitolato e chiarendone l'attività.⁶⁸

Vi si definisce che:

- il «magistero di musica» consiste «nell'istruire un certo numero di giovani nel canto, nel violino e nel suono del pianoforte»;
- il maestro, eletto a chiamata, eserciterà per un triennio;
- ognun maestro dovrà istruire tre allievi, per tre lezioni di un'ora a settimana e dare ogni tre mesi esatto conto del profitto degli allievi al Sindaco, che potrà quindi «rimuovere gli allievi che non fanno profitto»;

e venendo all'attività teatrale vi si afferma che:

In ogni anno che questo Teatro dei Sig. Condomini di Cingoli abbia l'Opera in Musica, sia obbligato il Sig. Maestro di Musica all'istruzione dei cori d'entrambi i sessi, e dell'orchestra, ed egualmente di concertare gli spartiti, e quant'altro può esigersi dalla sua attività e cognizione;⁶⁹

e in aggiunta che:

«Sarà egualmente in obbligo di prestare l'opera sua in qualità di Direttore in ogni serata che voglia darsi trattenimento di Musica nella nostra Accademia degli Incolti previo compenso equo da stabilirsi; ove poi si facessero luogo ad altri pubblici e privati trattenimenti musicali non potrà rifiutarsi della Direzione, previo compenso da convenire dai richiedenti».⁷⁰

Che una civica scuola di Musica in Cingoli fosse già esistente prima di tale formalizzazione può desumersi dal fatto che quale «Maestro» in detta seduta vi si «conferma» Clitofonte Dini.⁷¹ E tale deduzione trova palese approvazione nella registrazione del Consiglio Comunale del 22 novembre 1864 dove, all'ordine del giorno il «rinnovo del Maestro di Musica», si dice del maestro Clitofonte Dini «aver mantenuto l'esercizio per ben 28 anni».⁷²

La prima menzione dell'esistenza di un'orchestra cingolana – detta «civica Filarmonica» – è del 1864.⁷³

⁶⁸ Id., Atti del Consiglio comunale, anno 1861, seduta del 23 novembre, p. 389 e sgg.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Cingoli, ASC, Atti del Consiglio comunale, anno 1864, seduta del 22 novembre, p.262. A Clitofonte Dini (Jesi,1811-Cingoli,1867) è dedicata una voce nel *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani* di Radiciotti e Spadoni (Macerata, Biblioteca "Mozzi-Borgetti", cc. 1325-1330), da cui si apprende essere il nostro: «Nato a Jesi il 31 marzo 1811, dove fece i suoi primi studi musicali; indi si recò a Napoli ove completò il corso d'alta composizione. [...] Eletto maestro di Cappella a Cingoli scrisse moltissime composizioni per chiesa, tutte castigatissime e rispondenti alla solennità dei riti e alla maestà del tempio; alcune tra esse poi talmente ricche nella forma ed elevate nel concetto che gli meritano giustamente il titolo di emulo del Vecchiotti. [...] Non solo distinto suonatore di Organo e di pianoforte ma anco di contrabbasso, cui egli applicava una montatura speciale accordando un tono sotto agli altri, ciò con sommo vantaggio non solo dell'estensione ma bensì della sonorità. [...] Morì il 7 ottobre del 1867 rimpianto da tutti coloro che ebbero campo d'apprezzarne le doti d'uomo e d'artista». Il materiale biografico relativo a Clitofonte Dini è segnalato in: U. GIRONACCI, M. SALVARANI, *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Editori delle Marche, 1993, scheda 740, p. 112.

⁷³ Id., Atti del Consiglio comunale, anno 1864, seduta del 24 maggio, p. 86.

Col 1861 il Comune di Cingoli stabilisce anche il rinnovo di una pubblica sovvenzione alla «Banda Municipale»,⁷⁴ evidentemente anche questa già esistente in città.⁷⁵

Che alla base dell'istituzione di questa scuola di musica vi fosse anche "lo zampino" della Congregazione teatrale è testimoniato dal fatto che la spesa per lo stipendio dei maestri incaricati era divisa tra Comune, Accademia degli Incolti e appunto detta Congregazione.⁷⁶

Non si dimentichi, del resto, che essendo la Congregazione teatrale composta nella sua maggioranza dai membri delle più illustri famiglie cittadine, essa annoverava al suo interno quelle stesse persone che ricoprivano e si sarebbero trovate a ricoprire cariche all'interno dell'Amministrazione municipale, i cui membri erano scelti appunto all'interno del ceto nobile.

VI. *Altri, successivi, pubblici teatri*

Con la chiusura del Teatro "Verdi", quale alternativa a questo e al fine di garantire il proseguo di un'attività tanto sentita in città, si assiste all'apertura di due sale teatrali: una prima, al piano terra dell'edificio del seminario vescovile, denominata Teatrino "Tito Labieno" (poi "Pio VIII") e una seconda, all'interno della locale sede della Casa del Fascio, denominata "Teatro Casa del Fascio di Cingoli".⁷⁷

All'indomani del Secondo conflitto mondiale, anche alla luce dell'acquisita consapevolezza dell'inadeguatezza delle suddette sale teatrali, si andò consolidando l'idea della costruzione in città di una nuova struttura a uso di teatro e di cinematografo. Costruzione che fu avviata in conseguenza della delibera del Consiglio comunale del 30 settembre 1952 e portata a termine in tempi brevissimi nell'arco di un biennio. La nuova struttura, edificata nella porzione della corte di palazzo Mucciolanti lungo il Corso Garibaldi, fu inaugurata il 27 agosto 1955. Si tratta dell'attuale Cinema-Teatro Farnese.⁷⁸

⁷⁴ Id., Atti del Consiglio comunale, anno 1861, seduta del 23 novembre, p. 382 e sgg.

⁷⁵ Una storia della banda musicale a Cingoli è tutta ancora da scrivere.

⁷⁶ Cingoli, ASC, Atti della Giunta comunale, anno 1870, pp. 53-54. Per un approfondimento sulla vicenda dell'istituzione e dell'attività della scuola di musica in Cingoli, con indicazione anche dei maestri e degli allievi più illustri cfr: F. FRONTALINI, *Fonti archivistiche e bibliografiche* cit., p. 143 e sgg.

⁷⁷ Cfr. L. PERNICI, *Gli anni del fascismo: infrastrutture e attività culturale* in: *Atlante storico delle città italiane* cit., pp. 93-95.

⁷⁸ Cfr. Id., *Il teatro comunale* cit., in: *Atlante storico delle città italiane* cit., pp. 107-109.

IL CARTEGGIO LANARI NELL'ARCHIVIO STORICO COMUNALE RENZO PACI DI SENIGALLIA

Gabriele Moroni

(Senigallia)

L'archivio storico comunale di Senigallia conserva, sotto il titolo VI del Fondo Nuovo Archivio, 46 buste con documenti riguardanti i diversi teatri che si sono avvicendati tra Ottocento e Novecento nello stesso luogo, il cosiddetto "bastione di San Martino": dapprima il Teatro condominiale a gestione privata, aperto nel 1752, acquistato quindi dalla municipalità nel 1828, sottoposto a lavori di riedificazione e riaperto come Teatro comunale nel 1830; quindi, in seguito all'incendio scoppiato nella notte del 9 agosto 1838, il nuovo e più capiente edificio riaperto come Nuovo Teatro comunale La Fenice (1839), in attività fino al 1930, quando il devastante terremoto con epicentro al largo della costa senigalliese lo ha in buona parte distrutto.¹ Il gruppo di documenti sotto il Titolo VI comprende, fra l'altro, le lettere degli impresari, di cantanti, minute del gonfaloniere, lettere della Deputazione ai pubblici spettacoli al gonfaloniere e agli impresari, estratti delle risoluzioni consiliari, corrispondenza con il Delegato Apostolico, conteggi, diversi fra locandine e manifesti: un insieme assai ricco, probabilmente senza paragoni per quello che riguarda gli archivi teatrali delle Marche, base imprescindibile per la ricostruzione dell'attività del teatro a Senigallia.² Fra le migliaia di documenti conservati nelle 46 buste sono state individuate circa 240 lettere³ dell'impresa avviata da Alessandro Lanari (San Marcello di Jesi, 30 gennaio 1787 - Firenze, 7 ottobre 1852),⁴ una delle principali figure di appaltatore e agente teatrale nell'Ottocento assieme a Domenico Barbaja e Bartolomeo Merelli. La sua notorietà è testimoniata da volumi pubblicati già fra Ottocento e inizi Novecento, quando la storiografia nel campo dell'opera era concentrata sulle figure di cantanti e compositori: *Memorie di un impresario* di Jarro (1892) e *Impresari celebri del XIX secolo* di Monaldi (1918), alle quali si aggiunge il romanzo *Gli artisti da teatro* di Ghislanzoni, nel quale è Lanari la figura di impresario

¹ L'archivio compare nell'elenco biblioteche del RISM con sigla I-SEac. Del fondo Nuovo Archivio esiste un inventario dattiloscritto conservato nella locale Biblioteca comunale che indica principalmente numero delle buste, fascicoli e periodo. Le buste del Titolo VI vanno dalla n. 331 alla 376 e recano nel titolo diciture che qui riassumiamo in "Spettacoli pubblici" (331-334), "Feste pubbliche" (335), "Spettacoli, feste [...] pubbliche" (336), "Tombola" (337), "Teatro" (338-370), "Cassa Teatrale" (371), "Fabbrica del Teatro" (372), "Fabbrica teatrale" (373-374), "Tassa del Teatro sopra i negozianti in Fiera" (375-376). Altri documenti sparsi riguardanti i teatri sono stati individuati nei fondi Pozzo torre civica e Antico Archivio.

² Le principali pubblicazioni riguardanti l'attività teatrale a Senigallia per il periodo qui circoscritto (1815-1866) sono GIUSEPPE RADICIOTTI, *Teatro musica e musicisti in Sinigaglia*, Milano, Ricordi, 1893 (rist. Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1973), di seguito citato come RADICIOTTI; ALFIO ALBANI, MARINELLA BONVINI MAZZANTI, GABRIELE MORONI, *Il teatro a Senigallia*, Milano, Electa, 1996; G. MORONI, *Teatro in musica a Senigallia. Repertorio degli spettacoli 1752-1860*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 2001. Il volume di Radiciotti, che avrebbe successivamente pubblicato un aggiornamento in «Le Marche illustrate nella storia, nelle lettere, nelle arti» (1903: pp. 322-339; 1904: 177-186; 1905: 162-166, 214-238), comprende storia dell'edificio, cronologia, documenti e commenti sulle singole stagioni; il lavoro dello scrivente (2001) comprende cast e ruoli degli artisti, elenchi di coristi e strumentisti, ricostruzione dei procedimenti di finanziamento e delle scelte della Comunità, indicazione delle fonti.

³ Nel conteggio sono stati considerati uniti anche gli allegati.

⁴ La data di nascita, comunemente indicata come 25 gennaio 1787, è stata corretta da Paolo Peretti in 30 gennaio grazie all'individuazione dell'atto di battesimo conservato nell'Archivio della chiesa parrocchiale a S. Marcello di Jesi. Cfr. *L'impresario Alessandro Lanari, Verdi e la Streppe*, in PIETRO MOLINI, PAOLO PERETTI, *Trilogia verdiana marchigiana*, Fermo, Andrea Livi Editore, 2017, vol. II (*Verdi e le Marche*), pp. 121-135: 122.

evocata (1858).⁵ Sarà comunque attraverso le note ricerche di John Rosselli, dedicate al mondo dell'impresa teatrale nell'Ottocento, che la sua figura risulterà contestualizzata nei meccanismi produttivi e nelle rivalità spesso accese tra impresari per accaparrarsi le piazze teatrali.⁶ Infine, gli studi condotti da Marcello De Angelis e Paolo Mechelli: il primo nel volume *Le carte dell'impresario* e in particolare in *Le cifre del melodramma*, catalogo del ricchissimo Archivio dell'impresa Lanari e C. acquistato nel 1887 e conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, che comprende oltre 14.000 minute di lettere inviate da Lanari, conteggi, lettere di compositori e cantanti, manifesti.⁷ Paolo Mechelli ha presentato in forma di descrizione dettagliata o trascrizione completa un migliaio di lettere inviate da delegati, collaboratori e impresari a Lanari, e una sessantina di lettere dello stesso Lanari.⁸ L'Archivio Lanari è dunque enorme, ma moltissime lettere sono state scritte dall'impresario durante i suoi trasferimenti nelle diverse piazze teatrali e rimangono attualmente sconosciute e custodite, se lo sono, in biblioteche e archivi italiani. Paradossalmente, nonostante la quantità di lettere da lui scritte (il numero di protocollo verso la fine dell'anno supera spesso il 1.000, o addirittura il 2.000), pochissime sono quelle finora pubblicate anche in forma sintetica, e le 60 presentate da Mechelli rappresentano la più ampia disanima finora a disposizione.⁹

Lanari e il Teatro di Senigallia: testimonianza di un modus operandi

Già nella primavera 1820, all'età di 33 anni, Alessandro Lanari assume l'impresa del Teatro del Giglio a Lucca, e l'anno successivo anche del Teatro degli Avvalorati di Livorno e del Comunale di Bologna: gli studiosi, in particolare De Angelis e Mechelli, hanno sottolineato che per giungere a un incarico così impegnativo doveva aver acquistato esperienza nei teatri vicini al luogo d'origine, in particolare Jesi e Senigallia. Con buona dose di sicurezza possiamo escludere quest'ultima, perché dal 1813 conosciamo con precisione il nome degli impresari, e perché altre ragioni (che saranno illustrate) escludono una sua eventuale presenza in forma non ufficiale.

A Firenze Lanari pone le basi di un'attività impresariale e di agenzia teatrale che oltre alla Toscana arriverà a toccare città come Napoli Roma Bologna Milano Venezia Ancona, e che prevede anche l'affitto di partiture, il nolo di vestiario (la sua sartoria teatrale arriverà a

⁵ JARRO [GIULIO PICCINI], *Memorie d'un impresario fiorentino*, Firenze, Loescher e Seeber, 1892; GINO MONALDI, *Impresari celebri del secolo XIX*, Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1918; ANTONIO GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, Milano, 1858. Jarro riporta estratti di lettere di cantanti e compositori a Lanari rintracciate nella Biblioteca Nazionale di Firenze, presentandole però in versione ampiamente purgata e rimaneggiata; Monaldi dà ampio spazio alla figura di Lanari e agli appalti da lui gestiti a Senigallia, ma le notizie risultano ricavate essenzialmente da RADICIOTTI.

⁶ JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, Torino, EDT, 1985, di seguito citato come ROSSELLI; Id. *Il sistema produttivo, 1780-1880*, in *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 77-165 ("Storia dell'opera italiana", 4).

⁷ MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, [1982]; Id., *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze. 1815-1870. Catalogo* a cura di M. De Angelis, Firenze, Giunta regionale toscana - La Nuova Italia, 1982, di seguito citato come CIFRE. De Angelis è tornato su Lanari in un saggio concentrato sull'attività a Firenze: M. DE ANGELIS, *Riparlare di Alessandro Lanari, il «Napoleone degli impresari»*, «Arte musica spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze», I, 2000, pp. 27-34.

⁸ PAOLO MECHELLI, *Alessandro Lanari: il carteggio con impresari e delegati (1820-30)*, «Fonti musicali italiane», 9 2004, pp. 119-131; Id., *I fili della scena. Alessandro Lanari. Il carteggio con impresari e delegati (1820-1830)*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2009, di seguito citato come MECHELLI.

⁹ Un regesto delle lettere conservate in due archivi di Lucca è pubblicato in ALICE TAVILLA, *Alessandro Lanari a Lucca e le sue lettere negli archivi lucchesi. Una prima ricognizione attraverso il reperimento e l'analisi di fonti inedite*, tesi di laurea specialistica, Pisa, Università di Pisa, a.a. 2009-2010.

impiegare 60 persone) e anche di scene. Nella conduzione dell'impresa è assistito da diversi componenti della famiglia e in primo luogo dal figlio Antonio, che continuerà l'attività dopo la morte del padre e lavora in strettissima collaborazione con lui («Capirete bene che mio Figlio ed io è tutt'uno», scrive Lanari a Pacifico Balducci il 29 marzo 1850).¹⁰ Tra i collaboratori che incontreremo nel *Carteggio* figurano il fratello Luigi, residente a Jesi, che svolge attività di collegamento, presenta talora i progetti del fratello, conduce le trattative per suo conto anche spostandosi personalmente a Senigallia, si impegna a versare la cauzione («sicurtà solidale») nei contratti e, non sappiamo se in maniera indipendente, si attiva per reperire musicisti (si vedano i documenti riportati sotto la primavera 1838); e ancora il figlio di Luigi, Francesco (forse è lui il Francesco che firma una lettera sempre del 1838); il nipote Nicola Dottori (figlio della sorella Eleonora) con funzioni di segretario. Dopo la morte di Alessandro Lanari avvenuta nel 1852, l'attività di impresario viene portata avanti dal figlio Alessandro, che fallisce nel 1867.¹¹

Come ha evidenziato John Rosselli, Lanari e Merelli sono i primi impresari a fare ricorso in maniera sistematica ai contratti a lungo termine (anche Barbaja, ma in maniera più sporadica) e a quello che chiama “package deal”, ossia progetto a pacchetto, consistente nella fornitura di una compagnia di opera e ballo con i lavori da eseguire.¹²

I contratti a lungo termine venivano siglati con gli artisti (in particolare cantanti), in modo da ottimizzare i costi e aumentare i profitti: in questo modo Lanari non solo poteva spuntare contratti meno costosi (e gli artisti per contro avevano la sicurezza della attività e del risparmio sulle lungaggini delle trattative), ma ridurre i tempi morti e far fronte più agevolmente agli imprevisti (come indisposizioni dei cantanti ma anche cause esterne che potevano compromettere una stagione teatrale: nel corso della sua trentennale attività, Lanari vedrà l'incendio di ben tre teatri, Reggio Venezia Senigallia): «Ella ben vede, che la mia situazione è totalmente diversa da quella degli altri impresari, [...] avendo questi ordinariamente colli rispettivi artisti le loro scritte ad una, o più determinate stagioni», scrive al gonfaloniere il 7 agosto 1832. In questa logica della ottimizzazione dei costi poteva essere particolarmente conveniente l'appalto di stagioni teatrali durante l'estate, periodo nel quale gran parte dei teatri restavano chiusi: vantaggioso era dunque vedersi assegnate piazze teatrali come quella di Senigallia (la stagione associata alla famosa “fiera franca” aveva luogo dal 17-19 luglio fino al 10 agosto circa per una ventina di recite), Livorno (estate), Lucca (estate-autunno). Nel caso di Senigallia (e di Ancona, che però aveva una stagione di primavera) vi era una ragione in più per ottenere l'appalto: sfruttare la collaborazione del fratello Luigi e potere rivedere i propri familiari, residenti a Jesi.¹³ A prescindere dai teatri della Toscana che costituivano il centro delle sue attività (basti vedere il numero altissimo di stagioni prese in appalto), e considerato che il Teatro di Senigallia era a livello nazionale un teatro minore e proponeva normalmente due, massimo quattro opere e due balli grandiosi a stagione, fra 1830 e 1851 Senigallia è la città con il maggior numero di stagioni in cui Lanari figura come

¹⁰ Ove non diversamente indicato, si intende che le lettere sono indirizzate a Senigallia e riportate nel presente *Carteggio*.

¹¹ *Lo spettacolo meraviglioso. il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze. Archivio di Stato di Firenze, 6 ottobre-30 dicembre 2000, Catalogo* a cura di M. De Angelis e altri, Roma, Ufficio centrale per i beni archivistici/Firenze, Pagliai Polistampa, 2000, p. 217. Rosselli invece riferisce che Antonio fallì 10 anni dopo la morte del padre, cfr. ROSELLI p. 35.

¹² ROSELLI, p. 146.

¹³ È da Jesi che Luigi indirizza le lettere al Municipio di Senigallia con riferimento alle attività del fratello Alessandro; nel 1835 un Luigi Lanari figura nel Comune di Jesi fra i consiglieri «eletti da altre classi», essendo le prime due possidenti nobili e non nobili; nel 1840 è uno dei tre deputati eletti dal condominio del Teatro per seguire la costruzione del nuovo frontone. Le due notizie rispettivamente in *Calendario generale della città, diocesi, e provincia di Ancona*, Ancona, Baluffi, s.d., p. 154 e «Teatri arti e letteratura», 831, 25 gennaio 1840, pp. 169-170.

impresario o agenzia teatrale: 16 (1830-33, 1836-43, 1847, 1849-51), contro le 8 di Ancona, 13 di Bologna, 10 di Napoli e Venezia.¹⁴ Dall'esame del *Carteggio* apprendiamo poi che Lanari padre o figlio presentavano progetti per ottenere l'appalto anche per gli anni 1826, 1834-1835, 1844-1846, 1848, 1858-1861.

Quanto al sistema delle proposte a pacchetto cui avevamo fatto cenno, ne abbiamo testimonianza anche per Senigallia: nel contratto per le stagioni di fiera 1831-1833 il primo punto stabilisce che «Il Sig. Alessandro Lanari promette e si obbliga di condurre l'identica Compagnia, di opera, e Ballo che agirà nelle Primavera degli anni suddetti nell'I.R. Teatro della Pergola di Firenze».¹⁵

Nel corso degli oltre 30 anni della sua attività Lanari si assocerà con altri personaggi attivi nel mondo dell'imprenditoria, talora agendo in maniera non ufficiale: nel periodo 1823-1828 assume l'impresa del Teatro della Pergola a Firenze assieme al tenore Niccolò Tacchinardi e al ballerino-coreografo Lorenzo Panzieri; nel 1828 firma un contratto di 6 anni per il Comunale di Bologna in società con Andrea Bandini (che però fallisce dopo un anno); nel 1843 è impresario a Lucca in società con Andrea Bandini, col quale sarà peraltro in concorrenza in più occasioni, dal 1 gennaio 1851 forma con i Lorini l'*Agenzia teatrale europea* con sede a Firenze e Parigi. Talora agiva in ombra: per Senigallia esiste una ricevuta del 1828 di pagamento a Lanari (l'impresa era assunta da Balducci), ma non è dichiarata la causale. Nel suo studio dedicato alla presenza di Lanari in Ancona, Concetta Assenza fa notare come nella stagione di primavera del 1830 quello dell'impresario Rizzardi fu probabilmente un nome di facciata, considerato il cast che richiedeva un appaltatore di ben altra statura, e che probabilmente dietro vi era Lanari.¹⁶ Più spesso il rapporto tra impresari era di accesa concorrenza, e i termini impiegati nelle trattative nei confronti del potenziale avversario non erano sempre diplomatici, come si vedrà in seguito.

Il Carteggio

Comprende le lettere dell'Impresa Lanari, quindi anche le poche del figlio Antonio nonché quelle del segretario o di altre figure che lavoravano per l'impresa: in molti casi sarebbe difficile separare Alessandro o Antonio o Luigi Lanari, per quanto le missive portino le firme dell'uno o dell'altro, o perché nell'ombra vi era Alessandro, o perché i firmatari agivano per conto dell'impresa. Le lettere di Alessandro Lanari appaiono normalmente scritte da un copiallettere e recano la firma del mittente; in alcuni casi sono interamente in copia, in altri più rari interamente autografe. Oltre a queste sono riportate le lettere allegate dall'impresario, scritte per lo più da cantanti o agenti teatrali. Non sono state inserite ma comunque citate con la collocazione le scritture teatrali, che recano la firma dei contraenti tra cui Lanari; in un caso si è riportato un compromesso, testimonianza di una stagione poi non effettuata (1849) con preventivo allegato; inoltre tre lettere di cantanti indirizzate direttamente al gonfaloniere, interessanti per capire il prosieguo della trattativa (nonché le opinioni degli stessi cantanti su

¹⁴ I dati sono ricavati da CIFRE, pp. XXIX-LXXVI e per quanto riguarda Ancona da MARCO SALVARANI, *Cronologia dei drammi in musica e dei balli (1827-1943)*, in *Le Muse. Storia del Teatro di Ancona*, a cura di M. Salvarani, Ancona, Il Lavoro editoriale, 2002, pp. 83-123. Le stagioni di fiera 1836, 1848 e 1849 a Senigallia non furono effettuate, la prima per la sospensione della fiera causa la diffusione del colera, le altre due per gli eventi turbolenti degli anni 1848-1849, che avevano visto nella città numerosi omicidi, e fucilazioni da parte delle forze pontificie.

¹⁵ Con condizioni e facoltà che saranno precisate nel testo. 20 maggio 1831, Scrittura teatrale con Alessandro Lanari per le stagioni di fiera 1831, 1832, 1833 (I-SEac, 344/55). In tutti i casi in cui si richiama la sigla I-SEac, ci si riferisce al fondo Nuovo Archivio; i due numeri separati da barra indicano rispettivamente busta e fascicolo.

¹⁶ CONCETTA ASSENZA, *L'impresario Lanari. Amor di patria, onore e affari*, in *Le Muse. Storia del Teatro di Ancona* cit., pp. 208-216: 212.

alcune opere di Verdi).

Si consideri che le scritture teatrali (cioè i contratti) richiama-vano costantemente il “Capitolato”, una lunga serie di condizioni che costituivano la base per le trattative: nel periodo in cui Lanari assume l'impresa, i capitolati di riferimento recano come data 15 febbraio 1834 e 11 febbraio 1840.¹⁷ La Municipalità offriva all'impresario una dote, ossia una sovvenzione per la gestione dell'impresa; nell'Ottocento con questo termine si intendevano vari modi di sostegno economico, ma nelle trattative riportate nel *Carteggio* essa indica semplicemente una sovvenzione in denaro.¹⁸ Se la dote costituiva il contributo principale, se ne aggiungevano altri secondari ma non meno importanti (tombole, riserva dei palchi, prodotto dei biglietti d'ingresso, abbonamenti, privativa sugli spettacoli) che potevano variare nel tempo: il compenso a Verdi nel 1843 per mettere in scena *I lombardi*, a carico dell'impresario, fu coperto grazie alla disponibilità aggiuntiva di palchi concessa dalla magistratura all'impresa.

Tra le persone che compaiono nel corso delle trattative ve ne sono alcune che instaurano con Lanari un rapporto che travalica quello puramente formale e si trasforma anche in rapporto di stima personale o familiarità; da queste lettere apprendiamo spesso in maniera più diretta le aspirazioni e considerazioni di Lanari, che faceva ricorso frequentemente a questo tipo di comunicazione confidenziale:

- Gabriele Mastai (1781-1869): sostenitore di Lanari, nel corso delle trattative comparirà come componente della Deputazione ai pubblici spettacoli o gonfaloniere (1828-1832, 1842-1845, 1848). È uno degli otto fratelli di papa Pio IX.

- Pacifico Balducci: figura tra i salariati dal 1811 come «amanuense» e quindi «scrittore della computisteria», ed è utilizzato come segretario della Deputazione. Balducci sbrighava in loco questioni pratiche per conto di Lanari, come si può dedurre dalle lettere presenti nel *Carteggio*, anche se non sappiamo con precisione a quale titolo. Presso la Nazionale di Firenze sono conservate sue lettere con le quali informa Lanari sulle recite di *L'Esule di Roma*, *La sonnambula* con la Malibran, *I Capuleti e i Montecchi*, *Il barbiere di Siviglia* nella stagione di fiera 1834 (impresario Rambaldi), e sulla diffusione del colera nel 1836.¹⁹

- Giovanni Morandi (1777-1856): Lanari conosceva Giovanni e la moglie Rosa Morolli, celebre cantante, almeno dal 1820, visto che Rosa figurava nel cast del Teatro del Giglio di Lucca per l'autunno 1820, allorché vi era impresario, e nutriva per i coniugi un sincero affetto.²⁰ Lanari si rivolge a Giovanni, influente figura di didatta e compositore (nonché consigliere della Comune) perché eserciti la propria influenza a sostegno di alcune sue scelte progettuali.

Altre figure autorevoli e che dovevano avere un rapporto più personale con Lanari sono Gaetano Mastai (1783-1872), altro fratello di papa Pio IX, e Candido Bonopera, segretario e notaio comunale.

Considerata l'abilità e la rete di contatti stabilita da Lanari, dal *Carteggio* acquisiamo numerose notizie su cantanti (i loro spostamenti, gli impegni, le doti di interprete), impresari, compositori, tutte informazioni alle quali si aggiungono giudizi di grande interesse, purché si tenga presente che molti di essi erano filtrati attraverso gli interessi dello scrivente: a mo' di

¹⁷ Ambedue in I-SEac, rispettivamente alle buste 345/60 e 349/80. Del secondo capitolato esiste trascrizione in RADICIOTTI, pp. 197-203.

¹⁸ Valle ad esempio («Articolo II») classificava 5 tipi di dote, cfr. GIOVANNI VALLE, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Milano, 1823, pp. 3-7. Il testo è riportato anche in ROSSELLI, pp. 230-232.

¹⁹ Cfr. CIFRE 5¹.142, vol. I p. 86; 30.6, vol. II p. 165. Informazioni su Pacifico Balducci come salariato nei verbali dei Consigli, I-SEac fondo Antico Archivio.

²⁰ Secondo Rosselli, che descrive Lanari come «uomo duro, gretto, sferzante», l'unico suo moto di affetto tramandato si ritrova in una lettera indirizzata ai due coniugi Morandi (ROSSELLI, p. 34). Ma la lettura dei testamenti (CIFRE, pp. XVII-XXV) e una lettera del *Carteggio* (7 ottobre 1846) smentiscono questa interpretazione monolitica.

esempio, si consideri che nel 1843 Lanari definisce il basso Balzar «un vero cane che abbaja» (25 novembre) ma meno di tre anni dopo (13 marzo 1846) il cantante diventa «un artista di stabilita riputazione» col quale firma compromesso. L'esame delle lettere, che coprono un arco di oltre 30 anni, permette di cogliere aspetti tipici dell'ambiente locale, sui quali Lanari insiste, come anche l'evolversi della situazione politica e la trasformazione dei meccanismi di produzione, che vedono il ruolo crescente degli editori (nello specifico Ricordi) e la progressiva crisi della figura dell'impresario.

Qui di seguito si vogliono evidenziare alcune situazioni che potrebbero non risultare sufficientemente chiare basandosi unicamente sulle lettere scritte da Lanari, e che richiedono pertanto il riferimento ad altre fonti.

Il primo documento individuato risale al 1824: il 3 settembre la Direzione teatrale inoltra al gonfaloniere il progetto Lanari, probabilmente ricevuto *brevi manu* («[...] come ci assicurò a voce nella scorsa fiera il sig. Lanari»). Il progetto è accompagnato dalle seguenti parole:

La riputazione, che meritamente il sig. Lanari si è formata presso gli Artisti Teatrali ci dispenserebbe dall'emettere le note lettere di assicurazioni [...]. L'apertura del Teatro di Ancona, che avrà luogo, come dicesi, nel 1826 [poi 1827] deve impegnare le nostre ricerche per avere un impresario fornito d'intelligenza, e di mezzi onde non esser sopraffatti dai nostri vicini. E tale è appunto il Sig.r Lanari.²¹

Qui preme innanzitutto sottolineare come non si faccia alcun riferimento a una eventuale attività pregressa di Lanari presso il Teatro di Senigallia, che diversamente sarebbe stata ricordata: assieme ai dati che possediamo sugli spettacoli, questa costituisce una ragione in più a favore dell'idea che prima del 1824 Lanari non abbia mai avuto alcun rapporto come impresario con il teatro di Senigallia. Prima del 1830, anno in cui Lanari assumerà l'impresa, non risultano fra i documenti esaminati lettere del Gonfaloniere a Lanari. Sulla prosecuzione delle trattative siamo comunque informati da 3 lettere riportate nel volume di Mechelli e scritte dal gonfaloniere Gabriele Mastai nel 1829 (9, 16 e 23 dicembre), che tradiscono la premura di questi per avere Lanari come impresario.²² La terza si chiude con una frase di pugno di Mastai «Aggiungo due righe di mio carattere per dirle che il Gonfaloniere sono io, ch'Ella dovrà trattare con me, e che io farò per Lei tutto quello che mi sarà permesso di fare». Il 17 febbraio 1830 viene sottoscritta a Venezia una scrittura privata tra Francesco Cavalli per conto del gonfaloniere di Senigallia e Lanari, al quale viene concessa l'impresa teatrale della fiera 1830, e il 20 maggio 1831 viene sottoscritto il contratto triennale per gli anni 1831-1833 al quale si è fatto cenno.²³

Un aspetto che non passerà inosservato e del quale abbiamo già avuto testimonianza, è il frequente riferimento, soprattutto negli anni Trenta, ad Ancona vista esplicitamente o in maniera velata come città che mirava a produrre danno a Senigallia. Fra le due città esisteva una concorrenza sul piano economico che alimentava forme di risentimento estese ai più diversi aspetti del vivere civile. Per quanto riguarda il teatro, basti ricordare che la magistratura aveva tentato, inutilmente, di impedire l'apertura del nuovo Teatro delle Muse con una stagione di Primavera che, in anticipo e a ridosso rispetto a quella di Senigallia, avrebbe recato grave danno.²⁴ Lanari doveva avere ben chiara questa forma di competizione che andava al di là della necessità di rendere più attrattiva la stagione per aumentare l'affluenza del pubblico, e del resto vi alludevano indirettamente le stesse norme dei capitolati, ove si faceva riferimento

²¹ I-SEac, 342/40. Impresario della stagione di apertura del Teatro delle Muse di Ancona sarà lo stesso Lanari.

²² Cfr. MEHELLI, CD allegato. Le tre lettere, dall'Archivio Lanari, hanno collocazione C.V.392: 144, 145, 146.

²³ I due documenti in I-SEac, rispettivamente 344/49 e 344/55.

²⁴ Sulla rivalità fra i due teatri, cfr. G. MORONI, *Ancona e Senigallia: le muse rivali*, in *Le Muse. Storia del Teatro di Ancona* cit., pp. 197-207.

a opere non prima rappresentate nella regione o nello Stato pontificio, e in maniera esplicita le richieste della Deputazione teatrale di Ancona.²⁵ Le allusioni a questa rivalità si rintracciano nel corso degli anni: «Fui tempo indietro in trattato per l'Impresa di Ancona: dal momento che intrapresi le trattative per Senigallia ne abbandonai il pensiero nel riflesso che ivi non potesse essere di soddisfazione de senigalliesi» scrive Lanari il 24 novembre 1835 (ma si noti la continuazione: «quindi mi giova sperare che lo stesso riguardo mi si userà dalla Loro Deputazione nell'accordarmi in ogni modo la preferenza»). Alla percezione di questo sentimento può essere collegato il manifestare forme di predilezione: «Crede inutile il sottoscritto di mettere sott'occhio alla Nobile Magistratura e Deputazione il perfetto servizio che Egli procurerebbe di dare, giacché ritiene di aver date prove non equivoche di zelo ed attaccamento per la Città di Senigallia, considerandola come sua Patria» (23 luglio 1839), e ancora, «Se era possibile, e far cosa grata al Paese che io amo come mia Patria» (28 marzo 1851). Questo richiamo all'amore per la terra d'origine però non è un privilegio di Senigallia: il 13 novembre 1826 Lanari aveva scritto alla Deputazione teatrale di Ancona che «l'Amore per la mia Patria; e l'ambizione di farmi in Essa onore sono l'efficacissime molle che mi muovono a intraprendere l'affare».²⁶ Prima dell'amor di patria certamente veniva quello per i propri interessi: nel 1844 la piazza di Senigallia gli è sottratta da Iacovacci e, forse per vendetta sul rivale, o forse sulla dirigenza senigalliese, Lanari accetta in Ancona una dote ribassata a 3500 scudi sui 4.000 abituali e riesce a spostare l'apertura della stagione di primavera al 27 maggio per chiuderla il 15 luglio, immediatamente a ridosso di quella senigalliese.²⁷

Né si pensi che il riferimento all'«amor proprio» e ai sacrifici a favore del teatro di Senigallia siano dimostrazioni di personale attaccamento: come ha evidenziato Rosselli, queste espressioni erano ricorrenti nelle forme di comunicazione degli impresari, e dunque non devono apparire come segnali di una particolare premura.²⁸

Si era accennato più sopra alle collaborazioni costruite fra impresari per ottenere e gestire stagioni teatrali come pure alle frequenti rivalità anche tra figure che avevano collaborato in passato (o lo avrebbero fatto in futuro). Nelle sue lettere, soprattutto quelle non ufficiali, Lanari non usa sempre espressioni di cortesia verso gli altri impresari: a proposito di Tinti, lo definisce ciarlatano, genio maligno, e lo colloca fra i «molti imbrogliatori nella branca degli appaltatori teatrali» (25 agosto 1835); Fabrici invece «sarà buonissimo per condurre una compagnia comica ma non mai per mettere assieme spettacoli melodrammatici (Napoli 25 agosto 1835); quanto a Ceccarelli, avvocato e agente, è definito imbrogliatore e «sedicente mandatario di Iacovacci» (20 ottobre 1846); con riferimento ai fratelli Tinti, Lanari si chiede retoricamente se abbia ragione a chiamarli ciarlatani e guasta mestieri che gli intorbidano le acque (4 novembre 1850). Al di là di questo florilegio, dal quale apprendiamo peraltro che Lanari ricorreva anche a forme non diplomatiche per affermarsi, si vuole richiamare l'attenzione su un caso per il quale si avanza una ipotesi di lettura. Esaminando il *Carteggio* per la stagione di fiera 1836 siamo colpiti da come Lanari insista per ottenere l'impresa con una caparbia apparentemente incomprensibile: poiché viene a sapere che Musi e Bandini in società figurano tra gli impresari che ambiscono alla stagione, nel corso di cinque lettere insiste per essere favorito, avanzando una sorta di diritto di prelazione collegato al fatto di avere «servito» il Teatro di Senigallia per diversi anni con generale soddisfazione di municipio e pubblico. Bandini e Musi avevano avanzato un progetto triennale col quale

²⁵ Nel febbraio 1825 il gonfaloniere e la Deputazione degli spettacoli di Ancona chiedono a Lanari due spettacoli d'opera seria e un ballo «eseguiti da virtuosi di Cartello di conosciuta abilità e possibilmente non intesi in questa piazza né in quella di Sinigaglia», cfr. MECELLI p. 37.

²⁶ C. ASSENZA, *L'impresario Lanari* cit., p. 211.

²⁷ EAD., cit., p. 214.

²⁸ ROSSELLI, pp. 133-134.

promettevano gli stessi spettacoli realizzati al Teatro della Pergola di Firenze per ciascuna primavera.²⁹ In questo 1836 il fiorentino Andrea Bandini ha in appalto a Firenze la gestione del Teatro alla Pergola (portato avanti dal 1835 al 1839) mentre Lanari è impresario nella stessa città al Teatro Alfieri; Bandini era stato inoltre presente nelle stagioni di primavera 1828 e 1829 in Ancona. Questa insistenza può essere collegata al fatto che la creazione di un collegamento Firenze-Senigallia, o per meglio dire la realizzazione di un “package-deal”, venisse considerata pericolosa da Lanari, insomma che l’espansione di Bandini (è lui che Lanari cita quasi sempre nelle lettere) dovesse essere fermata o per lo meno contenuta.³⁰

Non passerà inosservato il fatto che il Municipio di Senigallia non abbia assecondato la proposta di Lanari della ripresa di opere come *Attila* e *Macbeth* appena pochi mesi dopo la prima assoluta, rispettivamente a Venezia (17 marzo 1846) e Firenze (14 marzo 1847). Nel primo caso può apparire incredibile che il gonfaloniere, non convinto del cast proposto da Lanari, abbia preferito orientarsi verso altra opera e suggerito «spartiti del giorno» come *Stella di Napoli* o *La regina di Cipro*, ambedue di Pacini. E ancora, potrebbe sembrare frutto di miopia la risoluzione espressa quasi all’unanimità dal Consiglio municipale secondo cui «La scelta del *Macbeth* potrebbe essere pericolosa perché ancora non conosciuto e perché la scelta degli artisti che la eseguirebbero sono di merito inferiore rispetto a quelli previsti per *Attila*», nonostante le ripetute insistenze di Lanari che descrive con entusiasmo la nuova opera.³¹ I capitoli relativi all’impresa di fiera stabilivano che «l’appaltatore non potrà prima della fiera portare il suo spettacolo né di canto né di ballo in nessuna città dello Stato pontificio, e possibilmente nemmeno i primari soggetti che si proponessero». Nelle trattative Municipio-impresario, al primo interessava dunque che l’opera avesse valore di novità ma anche che i cantanti fossero “di cartello” cioè di chiara fama in modo da aumentare l’attrattiva della stagione di fiera; considerata però l’importanza dei cantanti, la loro scelta poteva influenzare in maniera decisiva la scelta dell’opera, tanto più che Lanari si preoccupava di costruire un cast nel quale le voci fossero nell’insieme adeguatamente valorizzate.³² Sono numerosissimi i casi in cui i cantanti, soprattutto quando si tratta di figure di grande rinomanza, riescono a condizionare la scelta dello spartito, per le meno indicando ciò che *non* vogliono eseguire. Basandoci su quanto scrive Lanari, il numero degli esempi è impressionante:³³

Allorché fissai la Frezzolini e Poggi, vollero con tratto espresso che la prima opera fosse la *Beatrice di Tenda* e la seconda da destinarsi, di loro soddisfazione, escluso però *Il templario* (11 marzo 1841); Posso anche accertarla che Fornasari [...] mai avrebbe accondisceso ad eseguire *Il bravo* prima opera destinata per la Stagione della prossima Fiera (7 gennaio 1843); Se mi sarà riuscito di persuaderla, bisogna dare l’*Attila*, opera che già la Tadolini ha eseguito, e perché mai potrebbe né acconsentirebbe a fare il *Macbet* (15 aprile 1847); Moriani [...] non ama fare il *Rolla* anzi in certo qual modo vi si ricusa assolutamente

²⁹ Progetto di Andrea Bandini e Claudio Musi impresari del Teatro ducale di Parma e del Teatro della Pergola di Firenze, per l’appalto dell’impresa teatrale della fiera 1836, 1837, 1838. I-SEac, 346/63.

³⁰ Sull’attività di Bandini, ROSSELLI in particolare alle pp. 31-32, 208; per la gestione Lanari del Teatro Alfieri tra 1835 e 1836, CIFRE p. XLIX; sulla presenza di Bandini in Ancona, M. SALVARANI, *Cronologia dei drammi in musica e dei balli (1827-1943)*, in *Le Muse. Storia del Teatro di Ancona* cit., pp. 85-86. Per l’attività teatrale a Firenze negli anni 1835-39, M. DE ANGELIS, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800-1855*, Firenze, Vallecchi, pp. 117-121, che però non riporta il nome degli impresari.

³¹ Estratto della Risoluzione in I-SEac, 350/84.

³² «Per far figurare anche i grandi artisti ci vuole l’impresario che se ne sappia servire, e che sappia scegliere opere a loro adatte» (7 maggio 1837), ma anche «Si vede dunque che il Basadonna si è mostrato con me non molto contento di fare quest’opera [*Le illustri rivali*] per non averci forse molta simpatia, idea mal fondata e che svanirà per certo dopo che l’avrà eseguita a Senigallia con una compagnia che ne possa far risaltare tutte le bellezze, ciò che non si poteva dire di Napoli, dove eccetto il Basadonna tutti gli artisti erano male a proposito per l’esecuzione di questo capolavoro». (2 maggio 1840).

³³ I titoli delle opere sono presentati in corsivo (v. *infra* la *Presentazione dei testi*).

e propone di fare *I Foscari* (5 giugno 1847); [...] sono dispostissimo a assecondare i desideri di codesti Signori rispetto a dare per seconda opera la *Luisa Miller*: tutto sta che non opponga difficoltà la Barbieri [che in effetti si rifiuterà] (29 marzo 1850); Appena qui giunta la S.ra Albertini [...] mi sono data premura di tenerle proposito delle opere da darsi a Senigallia, ed è rimasta, come prevedevo, molto sconcertata nel sentire nominata la *Muta di Portici* (12 marzo 1851); Proponevo per prima i Lombardi, ma stamane ricevo lettera dal baritono Ferri il quale mi dice che in questo spartito sarebbe sacrificato, e mi esorta a fare un'altra scelta (19 marzo 1851). [E infine,] [...] l'Albertini, stando sempre alla *Miller* per seconda opera, proponeva per prima i *Lombardi*, ma poi si pentì, e ritirò la sua promessa. Baucardé invece proponeva il *Pirata* e la *Miller* per seconda. Ferri poi teneva ferma la *Miller* e si sarebbe adattato a cambiarla con la *Maria di Rohan* e per seconda (per valerme delle sue parole) avrebbe fatto anche la *Pianella perduta* (28 marzo 1851).

Non sorprenderà, in quest'ultimo caso, se si giungerà alle soglie della stagione senza un programma di opere completo, anche per colpa (o forse volontà) di Lanari.

La realizzazione della stagione di fiera 1840, già definita per contratto e assegnata a Lanari, è sconvolta dalla notizia, comunicata dall'impresario il 6 giugno, che la cantante Caroline Ungher non intende essere presente per la sua dichiarata (e probabilmente insussistente) necessità di sottoporsi a cure termali. Da questo momento la definizione della stagione vedrà da una parte la modificazione del programma con titoli e cast diversi, dall'altra una crescente tensione tra Lanari e la municipalità che porterà quest'ultima a intentare causa contro l'impresario. Di questa "vertenza", come è definita nei documenti d'archivio, vi è testimonianza nei *Documenti giustificativi* fatti stampare da Lanari, che riportano le sue lettere con alcune minime differenze, tutte a vantaggio di lui. Anche la «Allgemeine musikalische Zeitung» dedica due pagine al caso Ungher: il corrispondente milanese nota come l'Italia, il più ricco Paese di cantanti, oltre al clima ameno possieda una amena corrispondenza musicale.³⁴ La vicenda cui abbiamo fatto cenno è riferita in numerosi documenti estranei al carteggio, per cui si è deciso di ricostruirla in altro saggio ed esporre in questo scritto le lettere di Lanari in estrema sintesi.

Considerato il periodo in cui si svolgono le trattative fra Lanari e la municipalità di Senigallia, in diversi casi queste sono state fortemente condizionate dalla censura, per cui si ritiene opportuno chiarire alcuni aspetti riguardanti la costruzione delle stagioni di fiera. L'impresario normalmente scriveva alla Deputazione ai pubblici spettacoli o al Gonfaloniere presentando un progetto e su questo si avviavano le contrattazioni, di cui spesso il Gonfaloniere dava conto al cardinale Legato: Senigallia era infatti città dello Stato pontificio e per quanto riguarda l'aspetto amministrativo apparteneva alla Delegazione apostolica di Pesaro-Urbino. Quando tra Gonfaloniere e impresario si giungeva a definire il contratto, questo doveva essere approvato dal Legato apostolico prima di essere sottoscritto dalle parti. Il cardinale legato infatti era il rappresentante del governo centrale e, vista l'importanza della fiera, nel periodo in cui questa si svolgeva si trasferiva a Senigallia per risolvere più rapidamente le questioni che dovessero sorgere (ordine pubblico, problemi riguardanti il commercio e così via), e assisteva alle rappresentazioni in teatro, per cui aveva una particolare cura a che gli spettacoli ai quali in teoria avrebbe assistito non offendessero la religione, la morale, la politica e non dessero adito a turbativa dell'ordine pubblico. Per quanto riguarda la censura (più spesso indicata con revisione o mende o correzioni), nello Stato pontificio non esisteva un sistema centralizzato e chiaramente definito come quello del Regno Lombardo Veneto: le indicazioni

³⁴ *Documenti giustificativi dell'impresario Alessandro Lanari al Municipio sinigagliese per l'impresa teatrale dell'anno 1840*, Sinigaglia [Senigallia], Lazzarini, s.a. [1840], nel *Carteggio* indicati come DOCUMENTI GIUSTIFICATIVI; *Documenti giustificanti dell'Impresa Alessandro Lanari*, «Allgemeine musikakische Zeitung», 44, 28 ottobre 1840, col. 897-900. L'articolo contiene una brevissima sintesi dei documenti stampati; il termine impiegato per costruire il gioco di parole è «lachend».

provenienti da Roma avevano certamente valore ma il cardinale legato poteva comportarsi in maniera autonoma. Questo spiega perché il *Guglielmo Tell* venne autorizzato come *Rodolfo di Sterlinga* in Ancona nella primavera 1840 in una versione molto meno emendata rispetto a quella ammessa per Senigallia, cui fu imposta nel 1842 la versione rappresentata a Roma sempre nella primavera 1840 (le due città appartenevano a due diverse Delegazioni apostoliche), al punto che Lanari dovette rinunciare alla messinscena, e l'esecuzione dello *Stabat Mater* rossiniano venne vietata in teatro (anche se non in assoluto) perché l'esecuzione in quel luogo era ritenuta indecente (1842: legato apostolico Tommaso Riario Sforza), o perché *Rigoletto* di Verdi e *Il fornaretto* di Sanelli vennero proibiti *tout court* (1851, legato apostolico Pasquale Badia).³⁵

La stagione di fiera 1851, l'ultima di cui si occupa Alessandro Lanari (sarebbe morto nell'ottobre dell'anno successivo), testimonia quanto le trattative possano diventare tortuose; in questo caso però emerge un'ambiguità che rende difficile interpretare il comportamento dell'impresario. A fine marzo Giuseppe Baviera, presidente del Municipio, invia a Firenze suo nipote Francesco, componente della Deputazione ai pubblici spettacoli, per meglio seguire le trattative, e di lì a qualche giorno esprime il desiderio che venga messo in scena il *Rigoletto*, considerate le notizie positive sull'opera. A questo punto la corrispondenza si muove su due piani: quella Lanari-Municipio, di cui abbiamo traccia nel *Carteggio*, e quella di Francesco Baviera, che si incontra con l'impresario e riferisce al presidente suo zio. Lanari asseconda i desideri del municipio, riferisce addirittura di avere parlato con Verdi, ma giunge poi la notizia che il Legato apostolico ha vietato la rappresentazione. Secondo Francesco Baviera (le sue lettere sono indirizzate allo zio e al segretario comunale Bonopera, e quindi non riportate nel *Carteggio*) Lanari aveva accettato perché sapeva che *Rigoletto* sarebbe stato vietato a Senigallia, essendo già avvenuto a Ferrara, per cui la sua disponibilità era puramente di facciata e, una volta vietato anche nella città il *Rigoletto* quando il tempo per definire la stagione diventava esiguo, avrebbe potuto orientare le trattative a suo vantaggio.³⁶ Effettivamente il *Rigoletto* prima del settembre 1851 non sarà rappresentato in alcuna città dello Stato Pontificio, mentre saranno numerose le riprese nell'anno successivo:³⁷ anche se il comportamento di Lanari secondo l'interpretazione di Francesco Baviera risulterebbe estremamente calcolatore e cinico, è impossibile che una persona così informata come lui su cantanti e rappresentazioni non conoscesse le difficoltà di diffusione del *Rigoletto* di fronte alla censura pontificia.

Dopo la morte di Alessandro non risultano comunicazioni dell'impresa Lanari per diversi anni: nel 1858 e 1859 ritroviamo progetti di Antonio Lanari, nel 1860 le sue proposte saranno affidate esclusivamente all'Agenzia Magotti di Bologna e quindi, nel 1861, avremo le ultime testimonianze dirette del rapporto con Senigallia.

³⁵ Sulle norme che regolavano l'attività di censura in diversi Stati italiani nell'età della Restaurazione (con esempi), G. MORONI, *La censura sulle opere di Verdi*, [s.l., s.n.], 2015, (Lexington, KY, CreateSpace).

³⁶ Bologna 5 maggio 1851, Francesco Baviera a Candido Bonopera segretario comunale: «La facilità con la quale Lanari ha ora accettato di fare il *Rigoletto* dopo i molti discorsi tenuti fra noi inutilmente in Firenze ha fatto sì che io non ho potuto credere alla vostra lettera dei 30. Aprile, ma ho cercato di scoprire terreno, e di fatti ho saputo anzi mi è stato scritto che il *Rigoletto* non sarà mai permesso nel nostro Stato. Esibito il libretto alla revisione di Ferrara per l'attuale stagione venne compiutamente anatemizzato. Ciò mi si scrive essere sicurissimo. Eccovi spiegata l'accettazione di Lanari, il quale ha aderito di fare l'opera desiderata quando ha inteso che mai sarà permessa nel nostro Stato». [350/88].

³⁷ Con titolo *Viscardello*, conoscerà le prime rappresentazioni a Roma nel settembre 1851, nelle Marche a partire dal luglio 1852 (Fabriano, Senigallia, Ascoli Piceno). Cfr. MARCELLO CONATI, *Saggio di cronologia delle prime rappresentazioni di "Rigoletto"*, «Verdi. Bollettino dell'Istituto di studi verdiani», 9, 1982, pp. 1853-1912.

CARTEGGIO (1826-1861)

Presentazione dei testi

I documenti sono preceduti dai seguenti dati: numero di protocollo (tace se non presente), città e data, mittente; destinatario, indicazione della città di destinazione solo se diversa da Senigallia. Quando compare come mittente «Lanari», è sottinteso che si tratti di Alessandro, diversamente il nome sarà specificato:

- n. 100, Firenze 17 novembre 1832, Lanari al gonfaloniere Gabriele Mastai

- Jesi 14 gennaio 1836, Luigi Lanari a Gabriele Mastai

Gli artisti nel testo della lettera sono indicati con il solo cognome (a parte i casi di disambiguazione); per ulteriore specificazione si rimanda all'Elenco nomi. In fondo al testo, fra parentesi quadre, la collocazione del documento nel fondo Nuovo Archivio: il primo numero si riferisce alla busta e il secondo al fascicolo, ad es. [350/88]. A questa indicazione può seguire, in maiuscolo, il riferimento bibliografico: [348/75;

DOCUMENTI GIUSTIFICATIVI, pp. 31-39].

I nomi sono stati uniformati: Malibrand diventa Malibrán, Sinigallia diventa Senigallia e così via. Un caso particolare è dato dalle due forme Karoline Unger / Carolina Ungher: la prima è normalmente impiegata nei periodici ottocenteschi e nelle pubblicazioni odierne in lingua tedesca, la seconda invece è utilizzata da Lanari, dalla stessa cantante quando scrive in italiano ed è presente nelle pubblicazioni odierne in italiano, per cui si è optato per l'impiego della seconda come forma normalizzata.

Il testo non è presentato come regesto ma come sintesi assai ampia, o in casi più rari come trascrizione, evidenziata attraverso l'inserimento tra «». Nel primo caso esso è sottoposto a un processo di condensazione eliminando ove possibile ripetizioni di parole e frasi, formule di riguardo (signor, illustrissimo); sono state inoltre modificate la punteggiatura e talora le maiuscole dell'originale; i titoli di opere e balletti sono presentati in corsivo. Spesso sono mantenute forme arcaiche («proponeva» per «proponevo», «però» con significato di «perciò»): questo perché ci si è preoccupati di trasmettere il «tono» delle lettere, mutevole negli anni e a seconda delle situazioni, essendo spesso un aspetto della strategia di comunicazione di Lanari.

Nelle missive sono frequenti i riferimenti a lettere ricevute, specificate con numero di protocollo o data: per rendere chiaro l'argomento, tra parentesi quadre ne sono sintetizzati i contenuti, a meno che lo stesso tenore della missiva ne renda inutile il richiamo.

La lettura e decifrazione dei testi presenta numerosi problemi, come ha già evidenziato Paolo Mechelli: la maggior parte è su carta intestata assai sottile, per cui l'inchiostro passa da una pagina all'altra rendendo più complicata la decifrazione delle parole;¹ alle difficoltà segnalate da Mechelli si aggiunge il fatto che i lembi dei fogli sono spesso sfrangiati, probabilmente a causa dei lacci impiegati per chiudere le buste. I fogli su carta intestata hanno le misure 272/276 x 220/218 mm., ma numerosi sono quelli più grandi e con carta di spessore più consistente, probabilmente impiegati da Lanari quando si trovava nelle diverse piazze fuori Firenze.

*Carteggio***Stagione di Fiera 1826 (assegnata ad Antonio Casali)**

- n. 85, Senigallia 3 settembre 1824, la D.T.² rimette al gonfaloniere progetto di Lanari [342/40; minuta in 367/1824]

- [Allegato] Progetto che Alessandro Lanari propone per la fiera 1826

L'opera sarà *La donna del lago*, che non ammetterà l'unione di un ballo per le seguenti ragioni: l'opera raccoglie in sé tutto ciò che vi è di spettacoloso; la sola decorazione dell'opera assorbe una spesa vistosissima per cui ci vorrebbero altri 1500 scudi per il ballo e di conseguenza la spesa diventerebbe intollerabile; sarebbe incompatibile per la ristrettezza del palcoscenico e la necessità di numerosi locali per gli attori (un tenore primario in più, otto seconde donne), coristi, banda sul palcoscenico con non meno di 14 soggetti; l'opera dura 4 ore, e lo spettacolo terminerebbe non prima delle due dopo la mezzanotte. I soggetti sarebbero David e la Pisaroni; l'altro tenore sarebbe all'interno della terna Biraghi Reina Bonfigli. Si chiedono le solite quattro tombole, privativa degli spettacoli, aumento di dote da 2600 a 2800 scudi. L'orchestra sarebbe di molto aumentata. [con firma autografa in 367/1824, copia in 342/40]

- n. 146, Firenze 3 dicembre 1825, Lanari a Gabriele Mastai della D.T.

Con riferimento alla sua del 28 scorso [= è sciolta ogni trattativa con Barbaja per cui, se in grado di farlo, può presentare il progetto], avendo già disposto di David non si regge più il piano di compagnia che proposi; ma quando anche se vi fosse qualcosa di combinabile la dote dovrebbe essere aumentata e non diminuita. Se brama un nuovo progetto per opera sola senza ballo sempre per la medesima *Donna del lago* lo farò dietro

¹ MECHELLI, pp. 23-28.

² D.T. = Direzione teatrale (nella carta intestata: Direzione Ai pubblici Spettacoli in Senigallia).

pronto riscontro. Le serva intanto sapere che darei Tacchinardi, Reina e la Pisaroni, e per *La donna* prenderei tempo a risolvere. [367/1825]

- n. 101, *Senigallia 29 dicembre 1825, la D.T. trasmette al gonfaloniere lettera di Lanari* [342/43, minuta in 367/1825]

- (*Allegato*) n. 194, 23 dicembre 1825, *Lanari al conte [Gabriele] Mastai*

Non avendo avuto riscontri all'ultima mia presento altro progetto per la fiera 1826, alle stesse condizioni con cui ebbe il teatro altra volta l'impresario Casali [impresario nelle stagioni di fiera 1821-1827], con obbligo di dare opera seria e ballo. Come opera, il *Temistocle* di Pacini scritto per le voci di Tacchinardi e della Pisaroni, con gli stessi soggetti. Per ballo, *La legge di Brama* di Monticini con ballerini la coppia [Antonio e Maria] Monticini, dato la scorsa primavera a Firenze con deciso fanatismo e che pertanto intendo riproporre a carnevale. In luogo di questo posso dare il ballo *Zemira e Azor* di Panzieri. [367/1825, copia in 342/43]

- n. 230, *Livorno 4 gennaio 1826, Lanari a Gabriele Mastai*

Dalla sua [n. 102] del 29 scorso, sento che il progetto non è dispiaciuto [ma vi si aggiungeva: Non è però possibile darvi riscontro perché le disposizioni da prendersi per aumentare la dote di scudi 2000 sono in ritardo]. Mi appello a lei affinché il progetto abbia concludente riscontro; non chiedo assicurazione sui miei cantanti in quanto questi sono assicurati da me. [367/1826. Direzione teatrale]

- n. 40, *Livorno 13 gennaio 1826, Lanari a Gabriele Mastai*

Rispondo a sua del 9 scorso [con richiesta di limitare l'aumento di dote a 400 scudi al massimo sopra la dote fissa di 2.000. Si aggiungeva che nell'anno scorso la signora Ferlotti assicurò che prima di prendere alcun impegno nella stagione d'estate 1826 avrebbe interpellato la direzione teatrale di Senigallia se si voleva che agisse nello spettacolo di fiera]. Nel momento in cui offro assolutamente più di quello che suole dare Casali, mi sembra strano che mi si debbano dare 1200 scudi in meno di quello che si è dato allo stesso negli ultimi tempi. Mi trovo quindi nella necessità di dirle che non mi conviene confermare la trattativa a meno che non mi si accordino 2600 scudi [Casali aveva ricevuto a titolo di dote 2600 scudi per le stagioni 1824 e 1825, 2450 per quella del 1826], le solite tombole e qualunque altra condizione nessuna esclusa che fu accordata a Casali. I soggetti da me obbligati sono la Pisaroni e Tacchinardi. Se la Ferlotti si rivolgerà a me con qualche domanda, la tratterò; le rilevo intanto che per ragioni di una malattia da essa sofferta a Trieste è stata obbligata a rompere il contratto che aveva per Bologna per la imminente primavera. [367/1826]

Stagione di fiera 1827 (assegnata ad Antonio Casali)

- *Ancona 9 maggio 1827, Luigi Lanari per il fratello Alessandro a Gabriele Mastai* [componente della D.T.]

Il premio che mi si accorda per la compagnia del ballo non mi allontanerebbe ad accudire, ma meglio riflettendo riconosco di avere male calcolato allorché in proposito parlai con lei: a Modena prima del giorno 18 luglio non posso essere in libertà; ciò fermo, lei meglio di me conoscerà l'impotenza assoluta di potere attendere trattative per un tal affare. [368/1827]

Stagione di fiera 1828 (assegnata a Pacifico Balducci)

- (*Gruppo di quietanze di pagamento relative alla stagione di fiera 1828*) *Senigallia 7 luglio 1828*

Ho ricevuto io sottoscritto per saldo del primo quartale 78.75 scudi per conto del signor Alessandro Lanari. Niccola Tacchinardi. [334]

Stagione di fiera 1831 (assegnata a Lanari)

- «*Di casa*» 27 luglio 1831, *Lanari al gonfaloniere Gabriele Mastai*

Essendosi ormai alla metà delle recite, la prego a volersi impegnare affinché entro la giornata di oggi 27 io abbia se non l'intero terzo quartale, almeno un forte acconto; chiedo anche di volere favorire la quarta e ultima rata se possibile nel giorno 6 agosto, poiché dovrò necessariamente partire il 7. [344/55]

- 29 luglio 1831, *scrittura privata tra il gonfaloniere e Lanari*. [344/55]

Stagione di fiera 1832 (assegnata a Lanari)

- 4 agosto 1831, *Lanari, Memoria per Gabriele Mastai gonfaloniere*

«Il desiderio di render sempre più gradito, e migliore il servizio del Teatro che nel sottoscritto, comincia a divenir passione; la brama di render vani gli sforzi dei vicini Anconetani, intenti sempre a recar danno al Commercio di questa Fiera, ed in conseguenza all'interesse del sottoscritto, lo hanno determinato a presentare alla Deputazione degli Spettacoli, il seguente nuovo progetto da effettuarsi, quatenus, negli anni avvenire. Si propone di scritturare, potendo uno de' primari artisti d'Europa come sarebbero la Pasta, la Grisi, la Lalande, la Tosi, Rubini, Donzelli, Lablache, Tamburini, Zucchini, o finalmente altro sublime soggetto che volesse, o potesse recarsi in Italia come la Malibran e la Sontag, col necessario corredo di altri soggetti, idonei, e capaci di stare accanto ai predetti, e per conseguenza di cartello. Siccome i mezzi prestati dalla comunità non sono sufficienti all'esecuzione di questo progetto, mentre non puossi a ciascuno dei precitati artisti accordare un

onorario minore di 12.000 o 14.000 franchi, ed agli altri due che dovrebbero servirgli di corredo, di franchi 10.000 circa, in ambi, escluse però la Pasta, e la Malibrán, alle quali bisogna accordare onorario che loro stesse si sono stabilito, di franchi 1000 per ogni recita: osservando che esse non cantano che quattro volte la settimana, ragione per la quale converrebbe diminuire il numero delle recite d'obbligo e farne solamente quattro la settimana. Per appianare adunque ogni difficoltà, e rendere eseguibile il progetto, converrebbe che la Deputazione degli spettacoli rinunciasse al dritto di avere balli, e si contentasse del solo grandioso spettacolo d'opera, con i soggetti da scegliersi potendo fra i primarij sopranoti. Mi sembra che un tal Progetto non dovrebbe trovare opposizione nel Ceto dei Negozianti, poichè un soggetto di primissimo ordine, ed altri due di cartello, dovrebbero attirare in Fiera un maggior concorso di Forestieri, ciò che forma il loro scopo, e potrebbero anco loro stessi intervenire al Teatro senza disseto delle loro occupazioni, mentre lo spettacolo senza ballo non oltrepasserebbe la mezza notte» [...] [344/55]

- *Senigallia 22 luglio 1832, Lanari al gonfaloniere*

A norma del contratto, sono obbligato a dare i soliti ingressi gratuiti al teatro. In quest'anno mi si vogliono caricare abusi a mio danno, per cui protesto che intendo stare agli obblighi del contratto, che saranno da me rispettati scrupolosamente, e di ripetere il pagamento del biglietto per tutte quelle persone che entrano senza diritto. [344/55]

- *25 luglio 1832, scrittura in carta legale tra il gonfaloniere Gabriele Mastai e Lanari* [344/55]

- *Senigallia 7 agosto 1832, Lanari al gonfaloniere*

Ho riflettuto sulla domanda che mi fa relativamente alla dichiarazione o rinuncia da emettersi da me nel caso nel venturo anno 1833 non avesse luogo la fiera e di conseguenza neppure lo spettacolo di opera e ballo. Lei ben vede che la mia situazione è totalmente diversa da quella degli altri impresari, perchè avendo questi ordinariamente con i rispettivi artisti le loro scritte da una o più determinate stagioni, una volta che concorra qualche caso fortuito o fatto di Principe che impedisca di agire, l'artista perde i suoi onorari. D'altronde io ne ho moltissimi stipendiati non a stagione ma ad anno, tanto che se mi avvenisse tutt'a un tratto la notizia della mancanza della fiera, io sarei tenuto nonostante a pagarli senza trarne verun frutto. Laddove, se mi si partecipa qualche mese innanzi, poco male perchè mi è dato di ripiegare impiegandoli o cedendoli a qualche altro teatro. Dietro queste riflessioni, rinuncerò verso il municipio a qualunque diritto di compenso ne potesse risultare dalla mancanza della fiera; sempre però sotto la condizione espressa che il municipio debba darmene annuncio tre mesi prima del solito inizio della fiera. Ove poi per parte del municipio si mancasse a tale annuncio, il municipio deve essere tenuto alla rifusione di tutti i singoli danni a pregiudizi che potrebbero da ciò derivarmi. E siccome una liquidazione giudiziale di danni comporterebbe troppo imbarazzo, la Comune in luogo di danni dovrà erogarmi la somma di scudi 1000. Se dopo dato annuncio dei tre mesi suddetti e sciolto quindi io da ogni impegno, avesse luogo la fiera e l'impresa del teatro venisse accordata dal municipio ad altro impresario, il municipio stesso dovrà pagarmi la stessa somma di 1000 scudi sempre per i danni e pregiudizi. [344/55]

Stagione di Fiera 1833 (assegnata a Lanari)

- *n. 100, Firenze 17 novembre 1832, Lanari al gonfaloniere Gabriele Mastai*

Appena ricevuta lettera n. 1494 [= il Consiglio comunale ha approvato il progetto per la stagione di fiera 1833: cantanti principali Ungher, Rubini e Cosselli, opera senza ballo, due spartiti e la solita scorta] ho spedito il benestare a Rubini, credo di essere in tempo, e per meglio convalidare la cosa ho dato commissione a Bologna di annunciarlo sul Giornale³ con la paga che ha in unione agli altri suoi compagni, per cui ho ferma lusinga che questo grandioso complesso avrà luogo nel loro teatro, che io lascerò una buona memoria ai marchigiani del mio ultimo anno d'appalto. [344/55]

- *n. 104, Venezia 4 dicembre 1832, Lanari al gonfaloniere Gabriele Mastai*

Quantunque non abbia ancora ricevuto l'approvazione di Rubini per il contratto di Senigallia, non di meno ho tutte le ragioni di credere che l'affare sia ultimato. [344/55]

- *n. 437, Firenze 30 marzo 1833, Lanari al gonfaloniere [Amici] Pasquini*

Replico a sua n. 415 del 20 marzo [=nel caso non sia presente Rubini, tornerà valido il contratto degli anni scorsi, ossia opera con ballo]. Ritengo che non vi possa essere dubbio della venuta del celebre Rubini a Senigallia in occasione della prossima fiera, non tanto perchè me lo garantisce il contratto stipulato con lui quanto il carteggio posteriormente tenuto con lui me ne dà assicurazione; ed altro caso non potrebbe esservi che quello di malattia e quando questo disgraziatamente avvenisse e io ne potessi essere prevenuto almeno 15 giorni prima, ripiegherei dando lo spettacolo col ballo come nei passati anni a forma del mio contratto. [344/55]

- *(Allegato) n. 828, Firenze 27 giugno 1833, Lanari alla D.T.*

In replica alla loro 24 [giugno]. Non posso che confermare quanto ho scritto al segretario [della D.T.] Balducci per le ragioni che mi obbligano ad aumentare il biglietto, e siccome il prezzo dello stesso, nonché quello degli scanni, a appalto è in mia facoltà, mi sembra strano che la direzione teatrale come anche il

³ Cfr. «Teatri arti e letteratura», 453, 22.11.1832, p. 106: si annuncia che è stato scritturato Rubini con l'onorario di 18.000 franchi per 18 recite.

gonfaloniere possano in certo qual modo obbligarmi, ed ordinarmi a tenere fermi i prezzi da me messi in passato di mia spontanea volontà. Il contratto parla chiaro, e io credo che non vi si possano opporre dubbi. Sono assai dolente di dare riscontro in termini assai decisi e di non aver potuto compiacerli ma trattandosi di garantire il mio interesse, dopo gli immensi sacrifici da me fatti, e se non fosse altro quello di avere rifiutato 12.000 franchi offertimi da Rubini per disimpegnarsi dal suo contratto, cosa che potevo fare senza alcun riguardo dietro la lettera che ricevei a Venezia dal gonfaloniere nella quale si esprimeva che qualora per qualunque combinazione Rubini non fosse potuto venire fossi stato obbligato di portare a Senigallia lo spettacolo a norma del mio contratto. [344/55]

- n. 33, *Senigallia 15 luglio 1833, Lanari al gonfaloniere [Amici] Pasquini*

Dietro comunicazione dell'ordinanza del Legato apostolico 12 corrente n. 2691 [= non solo il direttore di polizia ma anche tutti gli impiegati politici che il direttore crederà di mandare all'ispezione del Teatro dovranno avere l'ingresso gratuito] richiamo l'articolo quattro del contratto. Ai termini di questo contratto mi trovo nella necessità di osservare che non sono obbligato a dare il posto gratuito ad altri impiegati di polizia eccetto il direttore e ispettore e due commessi, come si è sempre praticato; per tutti gli altri la Magistratura dovrà o comprare i biglietti o gli abbonamenti. [344/55]

Stagione di Fiera 1834 (assegnata a Gaetano Rambaldi)

- *Senigallia 7 agosto 1833, Progetto di Lanari*

Dietro richiesta fattami dal conte Mastai direttore di questo teatro comunale per passare ad un nuovo appalto, riprenderei il consueto contratto per ciò che riguarda la generalità con le seguenti aggiunte. Oltre lo spettacolo d'opera e ballo a seconda dei patti si dovrà ora porre in scena dall'impresa una seconda opera per circa la metà delle recite, corredata col medesimo impegno della prima. Come corrispettivo, oltre l'intero provento delle tombole si darà un aumento di dote di 500 scudi. Siccome si è veduto all'atto pratico che i grandi balli riescono più di svantaggio che di vantaggio per la lunga durata, dovrebbe essere in facoltà dell'impresa dare balli di mezzo carattere in tre atti. Potendo riuscire all'impresa di dare uno dei tre artisti europei Rubini, Pasta, e Malibran, si farà a meno del ballo. Se la scelta in qualche anno cadesse o sulla Pasta, o Malibran, queste non potrebbero farsi carico della fatica di tutte le 18 recite, ma al più ne farebbero 12; in questo caso l'impresa invece di dare la seconda opera seria, la darebbe buffa. Senza balli la dote rimarrebbe ferma a 4000 scudi oltre le tombole. [345/59]

- n. 326, *Firenze 23 novembre 1833, Lanari alla D.T.*

Con riferimento a foglio 23 ottobre n. 187 [= sottoposto al Consiglio comunale il suo progetto, ritenendo eccessive le pretese che lo accompagnano, questo ha stabilito che si promuova una gara fra gli impresari per ottenere più vantaggi], chiedo scusa se rispondo solo ora ma ero assente da questa capitale [Firenze] per stabilire una grandiosa compagnia d'opera seria, e balli in tempo ristretto per il teatro Tordinona in Roma, avendone ottenuto l'appalto per il prossimo carnevale. Lodo moltissimo la determinazione presa da codesto consiglio nel rigettare il mio progetto per promuovere una gara fra gli appaltatori teatrali, onde ottenerne i maggiori vantaggi. Io dal canto mio non concorrerò per due ragioni. Primo perché essendo stato privo di riscontro al mio progetto circa due mesi e mezzo, mi sono creduto fuori di impegno, e i miei affari nell'anno prossimo hanno intrapreso un altro giro. Secondo, avendo servito quattro anni di seguito codesto teatro, amo che qualcun altro provi a condurlo per vedere cosa sanno fare meglio di me. [369/ Carteggio per il teatro di fiera e carnevale 1834]

- n. 612, *Parma 1 febbraio 1834, Lanari al gonfaloniere Amici Pasquini*

Nel giro dei miei affari non sarebbe difficile che potessi anche per l'anno corrente riassumere l'appalto di codesto teatro con un doppio progetto, ossia opera senza ballo oppure con ballo. Nel primo caso procurerei di dare la Ronzi e Donzelli, oltre un complesso di artisti degni di loro. Le opere sarebbero la Fausta di Donizetti e la *Norma* di Bellini. V.S. non ignorerà che la Ronzi può dirsi la prima fra le prime donne di prima sfera, e dall'entusiasmo che desta in questa dominante [Firenze] potrei garantire un successo completo come lo scorso anno. Siccome però la Ronzi non farebbe più di quattro recite per settimana, per darne 18 converrebbe incominciare il 15 luglio e terminarle il 12 agosto. Nel secondo caso potrei offrire in seguito una terna di soggetti tanto di prime donne, primi tenori, e primi bassi da doversi formare la compagnia per l'opera da destinarsi, e per il ballo darei Monticini compositore per porre in scena uno dei suoi gran balli in cinque atti dei più eclatanti. Per mimici darei sua moglie [Maria] con un compagno di cartello da nominarsi in seguito. Darei un terzetto dei primi ballerini seri, fra i quali mi obbligherei per la coppia Maglietta [Luigi e Teresa Olivieri Maglietta], otto coppie ballerini di mezzo carattere, quando in passato il mio obbligo non era che di quattro, e il consueto numero di corifei. In quanto al corrispettivo mi contenterò dei soliti scudi 4000, e il reddito delle quattro tombole. [345/59]

- n. 712, *Firenze 20 febbraio 1834, Lanari al gonfaloniere Amici Pasquini*

Replio a lettera 12 febbraio, con allegata copia della lettera del cardinale [Legato] Albani del 10 andante nella quale lo stesso indica come preferibile il secondo progetto [opera con ballo] piuttosto che il primo [opera senza ballo], aggiunge che Cosselli non si può confrontare con Rubini che ha cantato l'anno passato e che

forse converrebbe fare una gara fra gli impresari. Innanzitutto mi giova significare che avendomi domandato in Roma il cardinale Grimaldi ex governatore se era vero che avessi il progetto di portare la Ronzi o Donzelli a Senigallia, risposi di sì ma che non avevo ottenuto riscontro, e la prelodata Eminenza Sua mi soggiunse di rinnovarlo al principe Albani, aggiungendomi che gliene avrebbe scritto anche egli in proposito. Io non mancai di obbedire rimettendo copia quasi conforme al progetto e significando che avevo messo in compromesso la Ronzi per Senigallia dandole anche 14.000 franchi; rimisi pure una lettera originale di Donzelli con la quale a chiare note si esprimeva che meno un baiocco di scudi 2400 per le 18 recite da darsi a Senigallia non avrebbe accettato il contratto. Qui mi giova osservare che il tenore Donzelli è della più alta reputazione, e nel suo genere di canto è da stare di fronte a Rubini, la prova ne sia che ottenne per il solo carnevale in Venezia 35.000 lire e dietro lo straordinario incontro che ottenne fu confermato per l'anno futuro. V.S. comprenderà bene che con questo piano di compagnia andrei incontro ad una spesa più forte dell'anno scorso, e se non avessi la lusinga di ottenere un successo uguale non me ne accingerei sicuramente, per cui posso assicurarla. P.S. Siccome nella *Fausta* di Donizetti occorre un basso di prima forza che non si adatterebbe mai ad eseguire la parte del basso nella *Norma* di Bellini assai inferiore, proporrei di dare il basso Cosselli per la prima opera fin verso la fine di luglio, epoca in cui andrebbe in scena la seconda opera ed altro basso per eseguire la detta *Norma*. [345/59]

- n. 751, Firenze 1 marzo 1834, Lanari al gonfaloniere Amici Pasquini

Dietro matura riflessione sul progetto da me presentato di dare opera senza balli in occasione della prossima fiera con i sommi artisti proposti, e dalla titubanza mostrata dalla superiorità nell'accettarlo, volendosi assoggettare detto progetto ad un concorso che al certo avvilirebbe me e gli artisti ho preso la determinazione di ritirare il mio detto progetto. [345/59]

- n. 865, Firenze 22 marzo 1834, Lanari a Balducci segretario D.T.

La Ronzi potrebbe essere disponibile per fare 18 recite dal 16 luglio all'11 agosto; lo stesso per la coppia Maglietta. [369/1834]

Stagione di Fiera 1835 (assegnata a Ercole Tinti)

- n. 341, Ancona 10 aprile 1835, Lanari a Gabriele Mastai

Siccome lei mi fece tanta premura per un ballo grande, ho pensato che si potrebbe combinare il contratto con questa alternativa. Per opera la *Beatrice di Tenda* con i designati artisti e per tenore esclusivamente Moriani. Un ballo grande composto da Cortesi o Gioia o Monticini con gli artisti principali già designati nel progetto. In questo caso la dote dovrebbe essere ferma in scudi 5000. Scudi 4600 rimanendo ferme le due opere e un ballo di mezzo carattere. [370/1835]

Stagione di fiera 1836 (assegnata a Lanari ma sospensione della Fiera per epidemia di colera)

- n. 651, Napoli 11 agosto 1835, Lanari a Gabriele Mastai «amico pregiatissimo» (lettera autografa)

Dalle notizie che si hanno di codesto spettacolo sembra che sia riuscito di poca soddisfazione, e Dio non voglia che termini a discredito del Teatro. L'oggetto della presente è per sapere da lei, se per vantaggio del suo paese, rientri lei gonfaloniere; in questo caso assumerei volentieri codesta impresa per un anno o per tre in conformità però sempre del passato contratto triennale fra cotesta deputazione, sempre che sia immedesimata dei maggiori mezzi che occorrono per dare spettacoli completi, specialmente se saranno fermi nell'idea di volere opera e ballo. Fin d'ora assicurerei la Tacchinardi già da me fissata per i mesi di luglio e agosto 1836. Il tenore e basso dovrebbe essere di primo cartello. Senza rinnovare progetti, passerei in esecuzione quello da me presentato in quest'anno, a risparmio del tempo. So che il famoso Redi, di buona memoria a Senigallia come in tutti i luoghi che hanno avuto l'onore di averlo impresario, concorse a codesta impresa. Cattabeni mi rimproverò in Ancona di non essermi rivolto a lei; e mi fece senza preamboli conoscere che lei aveva favorito [l'impresario] Tinti a mio danno per tal motivo. Se crede darmi un cenno di come andò a terminare l'impresa del ciarlatano Tinti, che tale lo proclama il suo cartellone, e specialmente il manifesto [...] gliene sarò grato. [370/1835]

- n. 677, Napoli 25 agosto 1835, Lanari a Gabriele Mastai

Con riferimento a suo foglio 15 agosto [= è meglio sospendere ogni progetto e attendere le nuove nomine nell'amministrazione], mi atterrò al suo consiglio di non fare per ora alcun progetto per la fiera dell'anno prossimo né per gli anni seguenti. Osservo però che esistendo molti imbrogliatori nella branca degli appaltatori teatrali, ed in quest'anno ne hanno avuta una convincente prova [il riferimento è a Ercole Tinti, appaltatore della stagione 1835], non vorrei che qualcun altro approfittasse di trattare con quel tal genio maligno. Prego la bontà sua a volermi avvisare di ciò che sarà per accadere, venendomi supposto che anche il marchese Pallavicini abbia delle intenzioni per il teatro di Senigallia. Questo sarebbe un appaltatore privo affatto di esperienza teatrale servendosi di quel Fabrici che sarà buonissimo per condurre una compagnia comica ma non mai per mettere assieme spettacoli melodrammatici. La informo che non avrò alcuna difficoltà ad assumere l'appalto di codesto teatro per tre anni come feci per il passato vale a dire con la facoltà reciproca di scioglierlo di anno in anno. Sono ancora dell'opinione che un completo spettacolo d'opera senza ballo possa essere di più vantaggio

alla città e di maggior divertimento al pubblico, specialmente ai negozianti stante le serate molto brevi. I soggetti sarebbero i seguenti

Donne	Tenori	Bassi
Tacchinardi	Donzelli	Ronconi
Ungher	Duprez	Cosselli
Schütz	Moriani	Cartagenova
Brambilla	Pedrazzi	Masini
Schoberlechner	Basadonna	Negrini
Ronzi	Reina	Porto con uno dei suddetti
Blasis	Bonfigli	
	Verger	

Questi sono i principali soggetti che circolano nei principali teatri d'Italia. Può darsi pure il caso di poter avere per una dozzina di recite la Malibran; ma per questa sarebbe necessario l'aumento di dote come se ci fosse basso. Potrebbe aversi anche la Pasta, per la quale però ci vorrebbero molti denari, e quello che è peggio le sue opere clamorose come la *Norma*, e *Anna Bolena*, dalle quali non si allontanerebbe, sono troppo fruste per codesti luoghi. [370/1835]

- n. 697, *Napoli 5 settembre 1835, Lanari a Balducci «amico carissimo»*

Riscontro sua del 28 caduto [manca]. Audaces fortuna juvat così può cantare il Tinti, e sempre più si incoraggerà la sua carriera di imbroglione intrapresa, essendo andata a terminare in lieto fine per lui l'impresa di Senigallia. Avrete creduto che senza conoscere veruna delle operazioni di Tinti avevo giudicato che la spesa del completo spettacolo di codesta impresa non poteva ascendere a meno di 8000 scudi e che al 99 % la Comune avrebbe dovuto rifonderci un migliaio di scudi per non screditare il teatro. Tali discorsi facevo in aprile in Ancona, e purtroppo si sono verificati in agosto in Senigallia. Per ciò che potrà dipendere da me, continuando a fare il mio mestiere di impresario, non sarò lontano di combinarmi per Senigallia, tanto per essere di tratto in tratto vicino alla mia patria, quanto pei buoni amici che ho in codesta città. Tanti saluti al signor conte Mastai, [Giovanni] Morandi, Carbonari e Catabeni, e salutate vostro figlio [Antonio, violinista]. [370/1835]

- n. 704, *Napoli 8 settembre 1835, Lanari a Gabriele Mastai*

Riscontro sua del 2 settembre [manca]. Mi atterrò precisamente a quanto mi dice attendendo che si apra il concorso per l'impresa di Senigallia, e quando ciò accada le do facoltà di avanzare il mio progetto già fattolo conoscere. [370/1835]

- n. 735, *Napoli 1 ottobre 1835, Lanari alla D.T.*

Terminando i miei impegni in questi R.R. Teatri col sabato di Passione 1836, e riprendendo la mia carriera di appaltatore teatrale, mi faccio lecito di affacciare il seguente Progetto:

1. Non avrò alcuna difficoltà di assumere l'appalto del loro teatro per tre anni come feci in passato, con la facoltà reciproca di scioglierlo di anno in anno.

2. Mi impegnerei a dare uno spettacolo di un'opera seria con tre soggetti di cartello nuovo, ed un gran ballo di un compositore pure di cartello; una coppia di primi ballerini di cartello, una coppia di primi mimi, otto coppie di primi ballerini di mezzo carattere, otto coppie di corifei.

3. Oltre tutti i soliti proventi accordati in passato, e l'intero prodotto delle quattro tombole, la dote dovrebbe essere di scudi romani 5000.

4. Facendosi a meno del ballo la dote si restringerebbe a 4000 scudi, e in questo caso le opere non dovrebbero essere meno di due.

5. Gli artisti che dovrebbero far parte degli spettacoli da darsi nel corso dei tre anni si dovrebbero scegliere fra i seguenti:

Prime donne	Tenori	Bassi
Tacchinardi	Donzelli	Ronconi
Ungher	Duprez	Cosselli
Schütz	Moriani	Cartagenova
Brambilla Verger	Pedrazzi	Barrollhet

Giuditta Grisi	Basadonna	Masini
Schoberlekner	Reina	Negrini
Ronzi	Bonfigli	Porto assieme ad uno dei suddetti
Blasis	Verger	Salvatori

6. Nel caso che mi riuscisse a dare per una dozzina di recite la Malibran, o Rubini per tutte le 18 recite, la dote dovrebbe essere di scudi 5000 come se vi fosse ballo.

7. Gli artisti che finora potrei obbligare per l'anno prossimo 1836 sarebbero la Tacchinardi e Ronconi con uno dei tenori indicati. [346/63, 370/Carteggio teatrale per il carnevale ed altro 1836]

- n. 767, *Napoli 27 ottobre 1835, Lanari alla D.T.*

Il 1 ottobre ho inviato progetto per l'impresa triennale del Teatro, ma sono ancora privo di riscontro. [370/1835. Carteggio teatrale per il carnevale e fiera]

- n. 787, *Napoli 7 novembre 1835, Lanari a Gabriele Mastai*

È passato già più di un mese e mezzo da quando rimisi un progetto a codesta deputazione ma non ottenni neppure l'avviso del ricevimento. La Tacchinardi è tempestata di trattati per Senigallia, tanto da Redi, come da Fabrici, e tanto lei che io non sappiamo cosa pensare. Ronconi pure mi viene ricercato, né so come contenermi avendolo obbligato nel mio progetto per costà. [370/1835. Carteggio teatrale per il Carnevale e fiera]

- n. 796, *Napoli 14 novembre 1835, Lanari a Pacifico Balducci segretario della D.T.*

«A cara vostra» del 3 [manca]. Interesse la vostra amicizia a tenermi aggiornato di ciò che sarà per accadere onde potermi regolare per i miei interessi, e non pregiudicarmi. Credo di non essere orgoglioso se ritengo che a parità di condizioni di altri appaltatori mi si debba accordare la preferenza, tanto per anzianità, per credito e soprattutto per il modo in cui ho servito codesto teatro nei quattro anni di mia conduzione; ciò però sia detto fra noi. [370/1835]

- n. 806, *Napoli 24 novembre 1835, Lanari a Gabriele Mastai*

Riscontro sua del 18 [manca]. Rispetto ai rilievi che lei mi fa sul mio progetto, mi permetta di dirle che uno lo trovo giusto, e l'altro ingiusto. Il giusto è quello di limitare il ballo invece che grande ad una azione semiseria, o di mezzo carattere in tre atti visto che le serate in quella stagione sono troppo brevi. L'ingiusto è la diminuzione di qualche centinaio di scudi in ciò che ho chiesto di dote. Le opere che io avrei in quest'anno potrebbero essere la *Beatrice di Tenda* ove la Tacchinardi è insuperabile, e per seconda *Eufemio di Messina*, o il *Danao* ambedue del maestro Persiani. Ho saputo di progetti che hanno tanto da Fabrici, Bandini, e Musi, e da Redi e nessuno mi fa paura. Il primo al certo sarebbe colossale, ma essendo a pienissima cognizione che tanto la Giulia Grisi, Rubini e Tamburini sono confermati per i teatri di Londra e Parigi fino al 1838, il sogno di Fabrici non potrà mai verificarsi. Potrei francamente dirle che per Rubini bisognerebbe levarsi sempre il cappello, ed anco per Tamburini per la sua reputazione, ma in quanto alla Grisi sarebbe sempre al di sotto della Tacchinardi, giacché questa artista è superiore a quante ne abbiamo quando omettiamo la Malibran, e non in tutto. Fui tempo indietro in trattato per l'impresa di Ancona: dal momento che intrapresi le trattative per Senigallia ne abbandonai il pensiero nel riflesso che ivi non potesse essere di soddisfazione dei senigalliesi, quindi mi giova sperare che lo stesso riguardo mi si userà dalla loro deputazione nell'accordarmi in ogni modo la preferenza. [370/1835]

- n. 824, *Napoli 8 dicembre 1835, Lanari a Balducci «amico carissimo»*

Con riferimento a suo foglio 1 corrente [manca ma in Cifre 18I, 110, vol. I p. 270: l'Impresa di Venezia ha fatto sapere che Rubini, Tamburini, Lablache e la Grisi sono impegnati]. A proposito di Fabrici, quest'uomo dimostra di essere poco aggiornato di affari teatrali, in conseguenza poco degno di fare il grande appaltatore dei teatri, perché chi è che non sapeva che la Grisi, Rubini, Tamburini e Lablache erano da gran tempo confermati per i teatri di Parigi e Londra? [370/1835]

- n. 854, *Napoli 22 dicembre 1835, Lanari a Balducci*

«A cara vostra» del 12 [manca ma in Cifre 18I, 141, vol. I p. 272]. Ero ben persuaso che per qualunque cosa la vostra amicizia verso di me non verrebbe mai alterata, perché dovete aver conosciuto che lealmente eravate da me corrisposto. Tanto risposi al bargello della mia polizia segreta. Sento la riflessione che mi fate che il vostro consiglio comunale ha preso il partito dell'economia, e che non sarebbe improbabile che questo partito la vincesse sulle altre considerazioni che accorderebbero a me la preferenza. Se dunque il Bandini promettendo tanto di meno dovesse essere il preferito, a parità di condizioni mi si dovrebbe dare sempre la preferenza. [370/1835]

- n. 1, *Napoli 2 gennaio 1836, Lanari a Balducci*

Con riferimento a vostra del 28 dicembre [manca], mi pare che dovessi intendere che la preferenza che io domandavo su Bandini doveva essere alle medesime sue condizioni, vale a dire sul programma con una sola opera ed un solo ballo di mezzo carattere. Tanto ho scritto al conte Mastai pregandolo ed incaricandolo di

domandare per me tale preferenza quando che per vedute economiche il consiglio comunale volesse accettare la proposizione di Bandini. P.S. Non credesse di sua convenienza il domandare per me la preferenza alle medesime condizioni di Bandini, potrete spedire a mio fratello [Luigi] il quale appositamente verrebbe costà per domandarle lui come mio incaricato anche per firmare. [370/1835]

- n. 2, Napoli 2 gennaio 1835 [recte: 1836], Lanari a Gabriele Mastai

La preferenza che io bramai a parità di condizioni su Bandini, quando il mio progetto non venisse accolto con favore per la maggiore spesa, è da intendersi che io non assumerei altro che gli obblighi che assumerebbe Bandini cioè di dare una sola opera, e un ballo di mezzo carattere. Io non dovrei entrare sulle viste economiche di codesto consiglio comunale; ma non so quanto possa far più vantaggio alla Comune il risparmio di una somma si tenue con inoltre il piccolo profitto delle tombole per avere un mediocre spettacolo, quando potrebbe avere due opere invece di una, ed un ballo con una coppia di primi ballerini distinti, e in più la certezza che nel triennio vi avrebbero o la Malibran o Rubini, se questi torneranno in Italia. In ogni modo però se la Comune si crede obbligata a fare questa economia, rinunciando ad un'opera, ad una coppia di ballerini distinti, e ad un soggetto di fama europea nel triennio, oserei domandare la preferenza con la lusinga di meritarmi una tale attenzione come il più antico impresario di Senigallia che decorosamente ha servito codesto pubblico. [370/1835]

- Jesi 14 gennaio 1836, Luigi Lanari a Gabriele Mastai

In replica alla sua, intendo con la presente prestare per mio fratello Alessandro il consenso per l'accettazione del capitolato riguardante l'impresa di codesto teatro. In seguito delle nuove istruzioni ricevute da mio fratello Alessandro, qualora dal consiglio non si credesse di abbracciare il progetto di dare una dote di scudi 4600 dietro la corrispettività di dare una coppia di primi ballerini di merito distinto, e dentro il triennio di dar la Malibran o Rubini tornando questi in Italia, si propone con la dote di scudi 4000 ed i soliti proventi di dare un'opera ed un ballo di mezzo carattere, come viene proposto da altri impresari, ed in quanto all'opera rimangono sempre fermi gli artisti già descritti nel progetto. Mi faccio lecito di aggiungere però che codesta Comune, per volere risparmiare 600 scudi di dote va ad ottenere che lo spettacolo sia formato in modo più che decente ma non mai da richiamare molti forestieri quando invece, accordandosi 4600 scudi in questo primo anno, facilmente anzi quasi con certezza potersi assicurare che per ballerina di merito distinto si darebbe la Brugnoli che è tale nel genere di ballo quale la Malibran nel canto, oppure la coppia Matis con cui Alessandro è in trattativa per apocarla⁴ con l'onorario di 30.000 franchi; e inoltre nel triennio la assicurazione della Malibran o di Rubini. Comunque però si andrà a risolvere, la pregherei di fare in modo che velocemente si stabilisse, poiché un maggior ritardo potrebbe essere pregiudizievole alle operazioni di mio fratello mentre gli si fanno delle premure per fare l'impresa di Ancona, con cui si porrebbe in trattato qualora non venissero abbracciati i suoi progetti per codesto teatro. [370/1835]

- n. 19, Napoli 16 gennaio 1836, Lanari al conte Mastai

È ben naturale che in una trattativa da quattro mesi circa intrapresa nella quale hanno avuto luogo diverse modifiche siasi nata una certa confusione che ora m'ingegnerò schiarire. [Riprende progetto con data 1° ottobre 1835; lettera di Mastai del 18 novembre 1835 che richiedeva alcune modifiche come diminuzione della dote di qualche centinaio di scudi e il ballo che poteva limitarsi ad una azione di tre atti sempre che vi fosse una coppia di eccellenti ballerini; replica di Lanari con data 24 novembre 1835]. Se il Consiglio avrà il coraggio di rifiutare questa mia proposizione, allora domando la preferenza a parità di condizioni di Bandini. [370/1836]

- Napoli 16 gennaio 1836, Lanari al conte Mastai «pregiatissimo amico»

Mi trovo in dovere di aggiungere all'altra mia ancora la presente confidenziale. Come poteva mai supporre che alle condizioni di Bandini io mi assumessi l'obbligo della Malibran e Rubini? Deve pure avere presente che nei due ultimi anni che hanno mandato il teatro senza di me e per un modo o per l'altro la dote ha dovuto superare i 5000 scudi senza accontentare il pubblico, e ora che ha trovato il buon uomo, che per 4600 scudi promette cose sontuose e che è in caso di corrispondere perché dominato purtroppo da un eccessivo amor proprio, vi fanno delle difficoltà. Si rammenti caro signor conte che per dare quanto io prometto, 4600 scudi oltre le tombole e gli altri proventi sono assai pochi, e che soltanto per cavarmi il capriccio della Brugnoli ci vogliono 1000 scudi e altri 500 per darle un compagno degno di lei. [370/1835]

- Senigallia 25 gennaio 1836, Luigi Lanari alla D.T.

In seguito alle trattative intraprese con la deputazione teatrale il sottoscritto incaricato dal fratello

⁴ Ossia scritturarla. Il sostantivo «ápoca», come anche il verbo che ne è derivato, oggi in disuso, erano utilizzati molto frequentemente nel mondo teatrale. Nelle lettere conservate sotto il Titolo VI in I-Seac ad esempio risultano impiegati, oltre che da Lanari, dal Delegato apostolico, dagli impresari Vincenzo Iacovacci e Antonio Casali, dal gonfaloniere. Per il significato di «apoca» cfr. *Dizionario della lingua italiana arricchito di tutte le giunte che si trovano negli altri dizionarij* [...], Livorno, Vegnozzi, 1838 [che spiega laconicamente con «Scritta di un contratto»], *Dizionario della lingua italiana* compilato da Francesco Cardinali, I, Bologna, Sassi, 1846 [«Scrittura di un contratto»]; *Dizionario della lingua italiana compilato sui dizionarij* [...] per cura di Antonio Sargent [...], Milano, Pagnoni, 1864 [«Scritta - vaglia»].

Alessandro Lanari rettifica, e restringe il progetto già avanzato. Per la dote di scudi 4600 invece dei 5000 richiesti col primo progetto l'appaltatore Lanari si obbliga a dare due opere serie ed un ballo di mezzo carattere. Nelle opere per il primo anno agiranno la signora Tacchinardi Persiani, il tenore Moriani ed il basso Ronconi per rappresentarvi due delle seguenti opere, *Beatrice di Tenda*, *Eufemio di Messina* e il *Danao*. Nel ballo agirà la danzatrice Brugnoli con il signor Rosati. Se nel triennio torneranno in Italia la Malibran o Rubini, e si potrà avere la prima per una dozzina di recite, il secondo per 18, in tal caso promette di farli agire in questo teatro uno per anno, ed allora la dote, oltre tutti i soliti proventi, resterà ferma a scudi 4600 ammettendo il ballo. Se al consiglio comunale piacesse poi tener ferma la dote a 4000 scudi, Lanari domanda la preferenza sul progetto Musi e Bandini, dichiarando di accettarlo agli stessi patti, condizioni e prezzo. Il sottoscritto si lusinga che il consiglio comunale accetterà il primo progetto come il più decoroso e di maggior interesse al paese, ma nel caso che volesse per viste economiche accettare il progetto Musi e Bandini, si lusinga che non vorranno negargli la preferenza che domanda, se vorranno considerare che nei quattro anni che ha avuto l'impresa non ha mai dato luogo a lagnanza alcuna né per parte della città né dei forestieri concorsi. [370/1836]

- *Senigallia 16 febbraio 1836, Luigi Lanari per il fratello Alessandro*

Ferma la risoluzione consiliare del 13 febbraio passato con la quale viene concessa ad Alessandro Lanari l'impresa teatrale per la ventura fiera, venuto in questa città per Alessandro il suo fratello Luigi si stabilisce quanto segue:

1. Lanari darà per il primo anno per soggetti di canto nello spettacolo della fiera come prima donna la Tacchinardi Persiani, primo tenore Mariani, e primo basso Ronconi.

2. Darà pure un ballo di mezzo carattere in tre atti negli stessi termini in cui lo offrivano nel loro progetto Musi e Bandini.

3. Lanari, in luogo della coppia di cartello che promettevano per il ballo i signori Musi e Bandini, darà la coppia Brugnoli e Rosati a condizione di avere un aumento di scudi 300 sulla consueta scorta. [370/1836; 346/63]

- *n. 106, Napoli 20 febbraio 1836, Lanari alla D.T.*

Con riferimento a foglio del 16 corrente n. 10. Mi trovo in dovere di esternare la mia gratitudine e riconoscenza per la preferenza accordatami sugli altri aspiranti a codesta impresa teatrale. Non posso però fare a meno di manifestare il mio dispiacere per non essere stato approvato il gran progetto. [370/1836]

- *n. 126, Napoli 3 marzo 1836, Lanari alla D.T.*

In replica a lettera del 26 febbraio [= si invitava Lanari a riflettere che se si aveva un soggetto di alta reputazione si poteva accettare la possibilità di dare due opere senza ballo]. Confesso non averne ben concepito il contenuto. Pertanto mi riferirò integralmente al rinnovato progetto del mio fratello Luigi per mio ordine del giorno 25 gennaio, e a scanso di ulteriore carteggio invito a mettersi d'accordo con lui, che fu da me autorizzato e con cui sarà più facile appianare un qualche equivoco o mala interpretazione in cui io sia potuto cadere. [370/1836]

- *n. 277, Firenze 19 aprile 1836, Lanari alla D.T.*

Appena intesa la risoluzione del consiglio comunale di non volere accordare l'aumento di 300 scudi sulla dote già accordatami di 4000 scudi per avere l'esimia coppia di primi ballerini Brugnoli e Rosati che può dirsi la prima di Europa, sono entrato in trattato per accordarla a Livorno nella prossima estate dove per averla mi hanno già fatto vantaggiose proposte che ancora non ho accettato perché sarebbe mia idea sistemare lo spettacolo di Senigallia in quest'anno in modo da avere il primo insieme che esiste in Europa. Non ignoreranno le SS.LL. a quest'ora l'entusiasmo prodotto dalla Tacchinardi in Bologna nella *Sonnambula* a confronto dell'immensa Malibran, e che viene da tutti stimata superiore specialmente per ciò che riguarda il canto, e che il delegato per far cessare il fermento del pubblico le dovette permettere di replicare il rondò. Non ignoreranno neppure il furore che fa qui il tenore Moriani nell'*Ines de Castro* e nella *Parisina*, sostenendo superbamente il confronto con Duprez e giudicato senza confronto con Poggi, che canta alla Pergola. Di Ronconi nulla dico giacché nel suo genere non vi sono confronti da fare. Se a questo gran complesso potissimo unire la Brugnoli e Rosati, cosa vi sarebbe di più a desiderare? Eccomi dunque a fare alle SS.LL. una nuova proposizione:

1. Oltre la *Beatrice Tenda* darò una seconda opera e sarà il *Danao* di Persiani.

2. Oltre il terzetto dei primi ballerini già stabilito nei signori Ferrante Nolli e Castelli, darò pure la Brugnoli e Rosati.

3. Oltre un ballo obbligato ne darò due, e precisamente saranno *Aminta e Lidia*, e *Le nozze di Figaro*.

Per tutte queste maggiori obbligazioni mi contento del solo aumento di scudi 400 alla dote assegnatami, e l'intero prodotto delle tombole.

Prendo questa occasione per prevenire che da molti giorni a questa parte si era sparsa la voce che la fiera di Senigallia era stata sospesa stante il colera morbus, che tuttora si dice presente a Venezia e a Vicenza, per cui sarebbe bene che la fiera fosse pubblicata a tempo per smentire tali voci. [346/63; copia in 346/63]

- *Jesi 20 giugno 1836, Luigi Lanari al gonfaloniere di Senigallia*

Dichiaro di aver ricevuto dal gonfaloniere di questa città lettera proveniente dal Municipio di Senigallia. [346/63]

- *Jesi 21 giugno 1836, Luigi Lanari al gonfaloniere*

La sera del 20 mi è stata recapitata la lettera del 17 n. 792 nonché l'analogha notificazione governativa pubblicata in riguardo a codesta fiera [= in seguito alla notificazione della sospensione della fiera, viene esclusa ogni trattativa sull'impresa teatrale]. Non posso nascondere il vivo rincrescimento per il comune pregiudizio, e specialmente per quello di mio fratello. [346/63]

- n. 609, *Firenze 21 giugno 1836, Lanari al gonfaloniere Amici Pasquini*

Accuso ricevimento della sua 17 con la quale unisce una copia della notificazione della sospensione della solita fiera. Una tale notizia è per me assai tarda, e non in tempo a riparare tanto danno. Proporrò un compenso per gli immensi danni che vado a soffrire, e specialmente per non avermi dato avviso a tempo opportuno come avrebbe potuto, essendo da tre mesi che la fiera era in dubbio. [346/63]

Stagione di fiera 1837 (assegnata a Lanari)

- n. 601, *Firenze 20 aprile 1837, Lanari a Balducci*

Mi si scrive che avendo inteso l'annuncio della scritturazione della Tadolini per Senigallia nel giornale Il Pirata, questa notizia ha messo di cattivo umore. Vedete come va il mondo: la direzione di Lucca ha rifiutato la Ungher e ha voluto esclusivamente la Tadolini, e per averla ho dovuto fare immensi sacrifici. Nel tempo dunque in cui credevo di essere applaudito dalla vostra direzione dando un'artista di molto merito, me la vedo ricusata. Sapevo che la Ungher non era troppo gradita per essere stata due volte in Senigallia, e una volta in Ancona: che la Schütz non lo poteva essere, per essere stata anch'essa in Ancona lo scorso anno, e cantando a Forlì nella corrente primavera. La Tacchinardi dopo Vienna passa a Parigi, e vuole riposarsi nell'intervallo dei due contratti per essere stanchissima. Che donna dunque si sarebbe voluta non piacendo la Tadolini?

La mia intenzione è di dare *I puritani*, o la *Pia de' Tolomei* per eseguire le quali ci vuole indispensabilmente o la Tacchinardi o la Tadolini. Il tenore sarà Moriani superabile nei *Puritani* dal solo Rubini, e il successo riportato da quell'artista in quest'opera fu tale da poter fare altrettanto Rubini, e nulla più. Il basso, per la parte di Tamburini, sarà Ronconi, e per la parte di Lablache, se si darà quest'opera, o Scalese o altro che potesse cadermi sott'occhio. Se darò *I puritani* vedrete la differenza che passerà da quello che ebbero lo scorso anno in Ancona. [370/1837]

- n. 683, *Bologna 7 maggio 1837, Lanari a Gabriele Mastai*

Oramai ciò che è fatto, è fatto, né si può più retrocedere. Dirò solo che il mondo è molto curioso: a Lucca si è voluto assolutamente la Tadolini, e da chi? dallo stesso duca che si è trovato in Vienna ai suoi trionfi. A Vienna per l'anno venturo al Teatro italiano si è rivoluta la Tadolini, e quell'impresa ha dovuto pagarla a peso d'oro. A Senigallia invece la Tadolini non è gradita: ci vuol pazienza! Spero però che in atto pratico i miei marchigiani si rivedranno, e si convinceranno che per far figurare anche i grandi artisti ci vuole l'impresario che se ne sappia servire, e che sappia scegliere opere a loro adattate, motivo principale che non figurò come doveva, col Tinti, non essendo l'*Otello* un'opera per lei, e nei *Puritani*, opera che ho divisato di dare, la Tadolini figurerà tre volte più della Schütz. In quanto all'impossibilità di porre in scena un ballo grande, non dipende da me. Quando mi si venne incontro dalla direzione con una simile domanda, mi si doveva proporre aumento di dote, e allora avrei risposto in proposito, ma con i medesimi mezzi che mi si accordano domandandomi tale aumento di spettacolo, credetti bene di cavarmela fuori nel modo che feci per non entrare in inutili discorsi. Mi si offra dal Comune, e dalla direzione 1000 scudi, ed io mi occuperò subito di mettere insieme una gran compagnia per dare *Il Conte Pini*.

Mi permetterà ora di dirle che è stato male informato delle *Nozze di Figaro*, e del ballo anacreontico⁵ *Aminta*, e *Livia*. Il primo ottenne il suo gran successo e a Napoli e a Firenze: se uguale non ottenne in Bologna e in Venezia, c'è la sua giustissima ragione quale è che dopo il gran ballo *Il conte Pini* non poteva sostenersi come ballo d'obbligo *Le nozze di Figaro*. Circa poi all'altro *Aminta*, e *Livia* tanto in Bologna quanto in Venezia ha destato ciò che può dirsi entusiasmo, e specialmente in Venezia, dopo andato in scena questo graziosissimo balletto non si parlò più di balli grandi, e si terminò la stagione col medesimo. Il signor conte Camerata fu testimone di quanto le dico; aggiungo poi che furono esagerate le informazioni contrarie a lei date sulle *Nozze di Figaro*, giacché nella stessa Bologna, e dietro il deciso entusiasmo destato dal *Conte Pini*, fu dato cinque sere, e lo stesso accade in Venezia. Lei sa che quanto dico sono sempre pronto a mantenerlo con i fatti. [370/ Carteggio teatrale 1837]

- n. 735, *Bologna 15 maggio 1837, Lanari alla D.T.*

In risposta a foglio 12 corrente [= per presentare al cardinale legato un esatto rapporto è indispensabile

⁵ Il termine «anacreontico», che compare numerose volte nel Carteggio, ha nell'Ottocento una definizione quanto mai ambigua: in genere indica danza pura, basata sul solo movimento. Alcune informazioni in CHARLES BLAIS, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Milano, 1820, e in particolare in AUGUST BOURNONVILLE, *Études chorégraphiques* (1848, 1855, 1861), a cura di Knud Arne Jürgensen e Francesca Falcone, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005, p. 62. Ringrazio per i preziosi chiarimenti Francesca Falcone e Monica Fulloni.

conoscere il titolo delle opere e dei balli nonché «il personale» degli artisti]. Da quanto scrissi con le da loro citate mie n. 601, 630, 633 potevano benissimo rilevare la compagnia d'opera e ballo da me destinata per cotesto teatro da poterla mostrare al cardinale Legato; nulladimeno ecco in seno alla presente l'elenco con i nomi degli spettacoli che avranno luogo. Rileveranno che sebbene non sia obbligato che ad una sola coppia di primi ballerini di cartello, ne troveranno 5 tra i quali la più celebre delle danzatrici Amalia Brugnoli, e ciò per mostrare alle SS.LL. che in ogni tempo mi piace fare più di ciò cui sono obbligato. [370/1837]

- (Allegato) *Bologna 15 maggio 1837, Lanari*

«In occasione della fiera di Senigallia 1837 si daranno dal sottoscritto appaltatore i seguenti spettacoli col seguente personale»

Opera *I puritani* del maestro Bellini

prima donna Tadolini, altra prima e supplemento Lega

primo tenore Moriani, altro tenore Gioacchini

primi bassi Giorgio Ronconi, Scalese

seconda donna da destinarsi, secondo basso Raffaelli

per ballo di mezzo carattere si darà

Le nozze di Figaro o La lattiera svizzera

primi ballerini signore Brugnoli, Castelli, Pecci; sig. Ferrante, e altro da destinarsi.

Gli occorrenti ballerini per le parti, e otto coppie di primi ballerini di mezzo carattere. [370/1837]

- n. 786, *Bologna 26 maggio 1837, Lanari alla D.T.*

Nulla di più soddisfacente sarebbe stato per me, che il poter dar prova alle SS.LL. dell'attaccamento e stima che per loro nutro uniformandomi al desiderio esternatomi col foglio datato 21 corrente in quanto al fare scrivere un'opera appositamente per codesto teatro per la prossima fiera. Il corso però ristretto delle recite da darsi nella detta stagione, il quale esige che le opere da rappresentarsi siano a conoscenza degli artisti che le devono eseguire, rende impossibile poter effettuare il progetto, poiché per mettere in scena come si deve un'opera scritta espressamente non sarebbe sufficiente un mese di prove. [370/1837]

- 16 giugno 1837, *Scrittura teatrale con Lanari per l'impresa teatrale della fiera 1837* [346/63]

- n. 925, *Faenza 18 giugno 1837, Lanari al gonfaloniere Amici Pasquini*

Riscontro il foglio 16 giugno n. 867 col quale mi acclude le scritture per lo spettacolo da darsi in quest'anno. Mi è stato di qualche sorpresa vedere adottare una tale misura, quando non fu presa lo scorso anno, né al momento in cui mio fratello Luigi concluse di mia commissione l'appalto di questo teatro dal Comune per tre anni, e si stabilì da allora che il contratto regolare si sarebbe stipulato alla mia prima venuta in Senigallia sempre per tre anni, e non già stagione per stagione. [...] Devo osservare come a suo tempo le feci conoscere che mi si deve il compenso per il caso fortuito accaduto lo scorso anno per la sospensione della fiera alla vigilia precisamente di recarsi alla piazza, come a tempo debito reclamai e che reclamo tuttora, ad onta delle di lei osservazioni in contrario. Il danno che io soffrii non potrei calcolarlo meno di 3000 scudi; io però sarò assai discreto nelle mie pretese se V.S. prenderà a calcolo le mie giuste ragioni. [346/63]

- n. 1001, *Faenza 28 giugno 1837, Lanari al gonfaloniere Amici Pasquini*

La presente per ringraziarla della bontà che ha avuto di passare per mio conto al signor Balducci 40 scudi, che gli erano di bisogno in anticipazione della rata dote; oso pregarla di estendere questa fino a volermi anticipare altri scudi 160 attese le spese da farsi costà prima della mia venuta. [346/63]

Primavera 1838, rappresentazione dell'opera *Il furioso all'isola di Santo Domingo* (impresari Filippo Giraldi e Giulio Sbriscia)⁶

- 20 marzo 1838, *Jesi, Luigi Lanari a Balducci*

Le lettere per Cotini sono state consegnate. Piombini non è qui, a quanto sento è restato a Fabriano per cui non posso fare l'ambasciata. Avrete inteso che Alessandro non va più nella prossima stagione in Ancona, ma bensì a Torre Argentina in Roma conduce la Streponi, Ronconi e Moriani, mi ha scritto se voglio andare in quella capitale che lui il 6 aprile sarà colà, i miei affari però non mi permettono di allontanarmi da qui. Salutatemi la vostra famiglia. [334]

- 27 marzo 1838, *Jesi, Luigi Lanari a Pacifico Balducci*

Avrete ricevuto la lettera da Rolebino [?] con l'accettazione della scrittura per costà. [334]

- 30 marzo 1838, *Jesi, Francesco Lanari a Pacifico Balducci*

Ho inteso dall'amico Bartoloni che ora gli avete diretto una lettera in cui ponete in dubbio che egli possa portarsi costà in qualità di violino nella ricorrenza delle feste; questo intralcio mi ha dato un fortissimo disgusto; credo però che a voi non manchi modo di rimediare a questo piccolo sconcerto. Vi presento i saluti di mio padre. [334]

- 31 marzo 1838, *Luigi Lanari a Pacifico Balducci*

⁶ Dalle lettere di Luigi Lanari relative all'opera, sembra che funga da intermediario per Pacifico Balducci segretario della D.T.

Acclusa troverete la scrittura di Pantanelli; sento che resta penalizzata la scrittura per il violinista Piombini. [334]

Stagione di Fiera 1838 (assegnata a Lanari)

- Roma 3 maggio 1838, Lanari al gonfaloniere Amici Pasquini

Eccole nota della compagnia di canto in occasione della prossima fiera per darvi la tanto rinomata opera *Marino Faliero*:

prima donna Ungher, primo tenore Moriani, primo basso Cosselli, altro primo basso Costantini. La nota del ballo la darò in seguito. Sono ora a domandarle se, non avendo avuto luogo lo spettacolo del primo anno del mio contratto a causa della sospensione della fiera, s'intende che il mio triennio debba aver termine con la fiera dell'anno 1839. [346/65, copia in 370/Carteggio teatrale 1838 e 1839]

- n. 1035, Roma 9 giugno 1838, Lanari al gonfaloniere Beliardì

Ho inteso col massimo dei dispiaceri sortita dal superiore governo la proibizione costà dell'opera *Marino Faliero* [il cardinale Legato spiegava: non essendo stato accordato il permesso neppure a Roma]. Le rimetto copia conforme della supplica che questa mattina ho inoltrato a questa Segreteria di Stato. Basato sulle stesse ragioni che espongo, potrà interporre presso codesto cardinale [Legato] Riario, onde ottenere che venga revocato questo decreto di proibizione, che mi porrebbe nel caso di dover mancare alle obbligazioni da me assunte verso codesto Comune: dietro le sollecitazioni avute dalle SS.LL. l'anno scorso che avessi dato costà in quest'anno il *Marino Faliero*, scriverai il basso Cosselli con la condizione di fare quest'opera, non dandosi più la quale Cosselli ha tutto il diritto di non venire altrimenti in Senigallia, ed in questo caso mi troverei costretto a dovergli sostituire altro artista non mai che gli assomigli. Sento confermato il vostro contratto anche per l'anno venturo, o per meglio dire che questo darà termine al nostro triennio. [346/65]

- (Allegato) Roma 9 giugno 1838, Lanari alla Segreteria di Stato (copia)

L'appaltatore teatrale Alessandro Lanari espone

che fino dallo scorso anno 1837 essendo impresario dei teatri di Bologna e Faenza, dietro superiori permessi fece rappresentare nei detti teatri l'opera *Il Marino Faliero* in Bologna cioè nella primavera dal 15 aprile ai primi di giugno, ed in Faenza per la fiera di San Pietro dai primi di giugno ai primi di luglio che trasferitosi poi da Faenza a Senigallia in occasione della solita fiera, tanto al suo arrivo come ancora prima, gli furono fatte da quella direzione teatrale le più vive premure onde facesse rappresentare l'opera suddetta, perché vestita di ottima musica, alle quali non poté l'umile oratore accedere al momento per non essere adattata alla gravità di quell'opera la compagnia per colà destinata, ma promise che l'avrebbe data per la fiera del 1838, e per non mancare all'impegno assunto si dette subito pensiero di formare la compagnia per il *Marino Faliero* al quale unico oggetto scriverò la Ungher, Moriani, Cosselli, e Costantini.

[...]

Nel giorno 7 giugno ricevete lettera dal gonfaloniere Paolo Beliardì con la quale gli annunziava essere l'opera intitolata *Marino Faliero* proibita dal superiore governo.

L'umile oratore fa presente, che ben lungi dall'attendersi una tale proibizione, avendola per ben due volte fatta rappresentare nelle città su ricordate dello Stato pontificio, non solo si trova aver preparato tutto il vestiario, attrezzi e decorazioni di ogni specie, ma si trova ben anco di avere fissato diversi artisti fra i quali il basso Cosselli esclusivamente per detta opera, e non potendo mantenergli un tal patto, dovrebbe necessariamente perdere un tanto artista, e mancare così alle sue obbligazioni dirimpetto al Comune di Senigallia, non sapendo ad epoca così avanzata in qual modo ripiegare, tanto per mancanza di artisti, che per l'allestimento di un'altra opera.

Si permette osservare umilmente che mai poteva attendersi una tale previsione, in quanto che, oltre averla fatta rappresentare nelle due città dello Stato sopra indicate fu per più volte dall'umile oratore fatta esporre nei diversi teatri della città di Firenze, ed attualmente si rappresenta in Reggio alla presenza di S.A.R. il duca di Modena.

Dietro i fatti esposti, chiede l'umile oratore, che gli sia concesso di poter rappresentare nella prossima fiera di Senigallia l'opera *Marino Faliero*, e osa sperare di ottenere la salvezza dalla propria rovina. [346/65]

- n. 1037, Firenze 20 giugno 1838, Lanari al gonfaloniere Beliardì

Non attribuisca a trascuratezza se fino ad ora non ho rassegnato la nota dei soggetti di ballo che ho destinato di portare a Senigallia. Ora sono a significarle che sorpassando il mio obbligo di dare un ballo di mezzo carattere quello che darò, *La battaglia di Navarino*, sarà grande in tre atti, che il compositore sarà Cortesi. I primi mimi Segarelli, la Castelli ed altri per le parti accessorie come di consueto. Il primo ballerino figurante sarà Rosati, e non potendosene certamente desiderare per Senigallia nemmeno uno di meglio, ritengo che non farà nessuno ostacolo l'aver ballato in Ancona la corrente stagione. Per la prima ballerina danzante ho potuto avere la Rabel, che al presente è considerata una delle prime ballerine che abbiamo. Con la Pecci si formerà un terzetto - otto coppie di primi ballerini di mezzo carattere e quattro coppie di corifei. A sua norma questa *Battaglia di Navarino* è lo stesso ballo messo in scena testé in questo Teatro della Pergola con tanto successo. P.S. Avanti

di partire da Roma fui assicurato da S.E. monsignor governatore che il Segretario di Stato Lambruschini aveva scritto al Legato a Urbino per l'approvazione del *Marino Faliero*. [346/65]

- *Senigallia 3 agosto 1838, Lanari al gonfaloniere*

Essendosi riconosciuto col fatto, che il ballo, in occasione della fiera, invece di essere di vantaggio allo spettacolo è di danno, a causa delle sere cortissime; e del desiderio degli accorrenti al teatro, che la durata del trattenimento non oltrepassi di molto la mezzanotte, il sottoscritto propone quanto segue:

1. Invece di una sola opera, come portano i suoi obblighi, ne darebbe due.
2. Rinuncerebbe alla privativa degli spettacoli di giorno.
3. Rinuncerebbe pure al provento delle tombole a lui spettanti. [346/65]

9 AGOSTO 1838, INCENDIO DEL TEATRO. RICOSTRUZIONE E APERTURA COME “NUOVO TEATRO COMUNALE LA FENICE”

Stagione di Fiera 1839 (assegnata a Lanari)

- *n. 117, Venezia 18 gennaio 1839, Lanari al gonfaloniere Beliard*

Approssimandosi il momento in cui io debba pensare a collocare i miei artisti, mi è necessario per prendere le mie misure che ella si compiacca farmi conoscere con precisione se la riapertura di codesto teatro comunale avrà positivamente luogo nella prossima fiera. [347/70]

- *n. 420, Venezia 7 marzo 1839, Lanari al gonfaloniere Beliard*

Ritengo quanto V.S. mi dice con la sua 3 corrente in merito a codesto teatro, che cioè nella prossima fiera sarà in stato da potersi agire. Mi viene fatto supporre che si aggiunga con la nuova fabbrica un nuovo ordine di palchi e siccome ciò avvenendo sarei manifestamente ad essere danneggiato per quei palchi che con contratto mi sono assegnati perché più si aumenta il numero di questi e più diventa difficile la vendita, credo giusto che i palchi che si aggiungessero dovrebbero essere accordati a me. In quest'anno poi, di poco profitto o di nessuno sarà l'ingrandimento del palcoscenico in quanto al ballo, giacché io non farò di più di ciò che portano gli obblighi del mio contratto e cioè un ballo piccolo. La compagnia sarà composta dei migliori artisti che calchino le scene d'Italia. Sarà quella stessa che agisce attualmente alla Fenice, e che nella prossima primavera occuperà il Gran teatro della Scala di Milano: la Strepponi, Moriani, e Ronconi. L'opera sarà *Lucia di Lammermoor*. [347/70]

- *n. 592, Milano 13 aprile 1839, Lanari al gonfaloniere Beliard*

Quanto all'ordine quinto dei palchi, posto che la comunità ha risolto di tenerlo a lubione [=galleria, loggione], nulla ho a dire in contrario, e sta bene che sarà in mia facoltà di tenerlo chiuso, o aperto, nel quale ultimo caso il biglietto sarà da me posto allo stesso prezzo che quello di platea. Mi permetta poi di osservarle che quando la comunità si fosse indotta a ridurre a palchetti l'ordine quinto non sarebbe stato giusto avesse venduto questi palchetti per suo interesse invece che rilasciarli. Anch'io ho avuto una enorme perdita di quasi tutto il vestiario di tre spettacoli! Anch'io dunque dovrei avere un compenso se questo discorso valga anche in merito a quei palchi che debbo credere siano stati aumentati nei fianchi del teatro, i quali devo insistere siano a me consegnati; perché in caso diverso anderei a risentirne un danno, perdendo come è naturale di pregio per il maggior numero quei palchi che a seconda del vigente contratto sono a me devoluti. Quanto allo spettacolo ho dovuto risolvermi a stare in quest'anno strettamente attaccato ai miei obblighi. In ambedue questi ultimi anni per aver voluto dare nel 1837 oltre *I puritani*, la *Pia [de' Tolomei]*, e nel decorso 1838 oltre il *Marino Faliero*, il *Belisario*, ho risentite forti perdite, per lo che non posso più abbondare a scapito del mio interesse. È stata ottima provvidenza quella di creare la sala per dipingere le tele, e di fatto essa è indispensabile in qualunque teatro. [347/70]

- *Senigallia 12 luglio 1839, Lanari al gonfaloniere Beliard*

Già da gran tempo feci sentire alla V.S. che dietro l'infortunio accaduto lo scorso anno per l'incendio del teatro, soffersi immenso danno, e che avrei potuto sperare un qualche indennizzo, e che nella fabbrica del teatro avendo aumentato il numero dei palchi, questi dovevano essere a me devoluti. Avendo ora verificato di fatto che sono cresciuti due palchi per ordine, prego V.S. di ordinare che mi siano consegnati con gli altri che mi appartengono. Se incontrassi opposizione, invece di un compenso, come giustamente meriterei per i danni sofferti, ne avrei un danno, perché essendosi aumentato il numero dei palchi, si rende più difficile la vendita dei miei e, a motivo del maggior numero, scemano di prezzo, oltre a che la vendita pure degli scanni viene ad essere pregiudicata. [347/70]

- *Senigallia 20 luglio 1839, Lanari al gonfaloniere [Beliardi]*

Eccole copia conforme della Memoria che ho umiliato a S.E. il Cardinale Legato. [347/70]

- [Allegato] Eminentissimo Principe, di piena intesa con il gonfaloniere il sottoscritto viene a rappresentare lo stato di una lieve differenza insorta, onde ella ne sia giudice, ed emetta quella risoluzione che crederà del caso. Con appuntamenti del 4 febbraio e del 3 marzo il gonfaloniere si fece ad assicurare il sottoscritto che l'incendiato teatro già risorgeva, e sarebbe di nuovo in azione nell'imminente fiera, e che però rimarrà fermo

il triennale contratto di impresa. Il sottoscritto, venendo supposto essere stato il nuovo edificio aumentato di un ordine di palchi, osservava questo aumento arrecargli un danno per quei palchi che gli erano concessi, poiché il prezzo di questi non poteva non diminuire in proporzione del maggior numero dei palchi in cui si trovava formato il nuovo teatro. In conseguenza in recupero di siffatto danno richiedeva che gli fosse accordato l'aumentato ordine dei palchi. Replicò il gonfaloniere col foglio 21 marzo essere vero l'aumentato ordine, non essere peraltro questo un ordine di palchi ma una continuata galleria, e che perciò non vi era alcuna difficoltà a metterlo a disposizione del sottoscritto. Se non che apprendendo in seguito, che oltre l'aumentato ordine di galleria o lubione, gli altri ordini erano stati accresciuti ognuno di due palchi, non mancò il sottoscritto di avvertire una tale circostanza, onde insisteva per la concessione dei medesimi in compensazione del minor pregio che veniva a risultare a quelli di cui era già in possesso. Nessuna risposta, e nessuna osservazione in contrario ebbe a fare il gonfaloniere. Il sottoscritto dunque la ritiene come acconsentita. Intanto riceveva dal gonfaloniere premure per uno spartito di più del convenuto per una maggiore decorazione allo spettacolo, e per offrire al pubblico la vista del magnifico palcoscenico con qualche opportuno partito da trarsi o dall'opera o dal ballo, si propose di aderire. Difatti sono tre gli spartiti che il sottoscritto dà quest'anno [*Lucia di Lammermoor*, *L'elisir d'amore*, *Il giuramento*], variandone anche il genere, perché uno di essi è giocoso, con che può dirsi anche raddoppiata la compagnia. Il ballo invece di essere di mezzo carattere, come al contratto, è ballo serio [*Lucrezia degli Obizzi*], e vi hanno parte la prima ballerina Saint-Romain ed il mimico Ramaccini, i quali se non vogliono dirsi di fama europea sono certo di altissimo cartello. Le decorazioni le vedrà del maggior sfarzo, e tutto il gran palcoscenico sarà visto nel suo maggior lume non solo nello spettacolo del ballo, ma ancora in quello dell'opera *Il giuramento*. Ora immagini come il sottoscritto sia dovuto rimanere dolente nel conoscere una qualche difficoltà nel gonfaloniere ad annuire alla domanda fattagli per la consegna degli aumentati palchi. Ora il gonfaloniere medesimo propone che questa differenza venga sottoposta al giudizio dell'eminenza vostra. Eminenza, l'anno scorso il sottoscritto, oltre avere scapitato nell'impresa specialmente per la malattia dell'artista Cosselli soffrì il maggior danno che qualsiasi particolare possa aver sofferto nell'infortunio dell'incendio del teatro. Come è noto, perdette fra le fiamme quasi per intero il sontuoso vestiario di due opere e del ballo. La giustizia, e l'equità dunque, ed azzarda dire anche un po' di gratitudine, sembra che mirabilmente associate proteggano la domanda. [347/70]

Stagione di Fiera 1840 (assegnata a Lanari)

- *Senigallia 23 luglio 1839, Lanari al gonfaloniere Beliard*

Progetto per la continuazione del contratto d'appalto del nuovo teatro comunale della Fenice.

1. Il contratto dovrebbe avere la durata di un triennio da cominciarsi nella fiera dell'anno 1840 per terminare a tutta la fiera dell'anno 1842.

2. Il sottoscritto si assumerebbe l'obbligo di dare in ciascun anno due opere serie delle più classiche e moderne che vanti il teatro italiano, ed una buffa, formando perciò compagnia doppia almeno nelle principali prime parti.

3. I soggetti primari dovranno essere di cartello.

4. La spesa maggiore che il sottoscritto andrebbe ad incontrare nella compagnia doppia, con l'aumento di vestiario, scene ed attrezzi, andrebbe in compenso ad esuberanza per l'omissione del ballo.

5. Si osserva che il ballo invece di recare un vantaggio, ha quasi sempre portato un pregiudizio, tanto per l'incerto esito di simile spettacolo, quanto perché prolungandosi lo spettacolo al di là della mezzanotte, il pubblico, e specialmente quella parte di esso composta di negozianti, si lagna per non poter approfittare dell'unico divertimento che presenta la fiera, e spesso volte avvenne che fosse chiesto generalmente il ballo in fine, la qualcosa ha portato sempre non lieve sconcerto per le solite inconvenienze fra artisti di canto, e di ballo, come alla deputazione è noto.

6. La dotazione da accordarsi in corrispettivo al sottoscritto sarà la consueta. Anche i palchi aumentati con la nuova fabbrica dovrebbero essere accordati, con la facoltà di prevalersi della prolungata galleria nella circostanza di uno straordinario concorso.

Crede inutile il sottoscritto di mettere sott'occhio alla nobile magistratura e deputazione il perfetto servizio che egli procurerebbe di dare, giacché ritiene di aver date prove non equivoche di zelo ed attaccamento per la città di Senigallia, considerandola come sua patria, motivo per cui ha fatto sempre di più di ciò che portavano i suoi obblighi. E per dare prova che egli anche in seguito farebbe altrettanto, promette fin da ora di produrre nel 1840 la grande opera seria *Le due illustri rivali*, per la quale è indispensabile una doppia compagnia. Agirebbero in essa le celebri Ungher e Strepponi, e per uno dei tenori il celebre Basadonna. Nel successivo anno 1841 si darebbe l'altra grande opera *Il bravo*, nella quale pure occorre doppia compagnia, promettendo fin d'ora per protagonista Donzelli, per il quale quest'opera fu creata. [347/70]

- *Senigallia 30 luglio 1839, Lanari al gonfaloniere Beliard*

Rimetto qui acclusa la copia delle repliche da me fatte alle osservazioni della direzione in ordine al noto progetto. [370/Carteggio teatrale 1839-1840]

- (*Allegato*) *Senigallia 30 luglio 1839, Lanari alla D.T.*

Dietro le osservazioni fatte dalle SS.LL. sul progetto da me inoltrato, mi permetto di fare le seguenti repliche [le osservazioni della D.T. si possono dedurre da lettera 27 luglio 1839 al gonfaloniere: bisogna osservare se convenga fare a meno del ballo, se convenga o no in una apertura quale possiamo considerare lo spettacolo del prossimo anno, se la privazione del ballo debba considerarsi legata ad una combinazione eccezionale che ci debba dare ancora una Malibran o un Rubini. È vero che il ballo non piace a molti, ma è anche vero che piace a molti altri. Siccome oggi ci sono molti soggetti di cartello, ad alcuni dei quali non daremmo volentieri posto in teatro, bisogna sapere quali sono. Quanto alla promessa di Basadonna, è un artista in decadenza. È importante aumentare l'orchestra di 4 violini, in considerazione della ampliamento del Teatro. L'opera buffa dovrebbe escludersi per sempre dal Teatro come quella che non può reggere il confronto con l'opera seria, sia per il merito intrinseco, sia per l'ammontare del biglietto. Quanto a Lanari, dobbiamo dire che ha sempre servito bene il pubblico, ha fatto sempre di più di quanto era obbligato, ci ha liberato da quella classe di imprenditori che ponevano in ogni anno la Comunità nella dura alternativa o di compromettere il proprio decoro, o per ripararlo di sottostare a nuovi sacrifici].

1. Sull'utilità di dare in occasione della fiera spettacolo d'opera senza ballo, il sottoscritto disse abbastanza nel suo progetto, e fece conoscere che la spesa per esso sarebbe stata uguale, atteso l'obbligo che si assumerebbe di dare compagnia doppia. In quanto all'osservazione che la nobile direzione ha creduto di fare sull'entità del ballo di quest'anno, che cioè meno di due o tre attori non si sa cosa possa rimanersi da eccitare il contentamento del pubblico, risponde il sottoscritto che avendo fatto tanto di più dei suoi obblighi anche in questa parte di spettacolo, rimane sorpreso da una tale osservazione, specialmente perché senza obbligo di sorta si contano oltre il solito corredo per il corpo di ballo, una Saint Romain e un Ramaccini, artisti di alta fama nonché gli accreditati Grillo, Castelli e Coppini.

2. Circa l'osservazione sulla classificazione di soggetti di cartello, osserva il sottoscritto che avendo avuto per sette anni l'onore di prestare in questo teatro la sua servitù e non avendo avuto mai altro obbligo che quello di dovere dare nell'opera tre soggetti di cartello, mai si è approfittato del dubbio che la nobile deputazione ora affaccia. Anzi fece sempre assai di più dei suoi obblighi, conducendo a Senigallia tutti i migliori artisti di fama che vantì l'Italia. Nulladimeno a maggiore tranquillità delle SS.LL. si potrà aggiungere che i nominati artisti di cartello dovranno aver agito con plauso nei principali teatri d'Italia cioè la Fenice a Venezia, la Scala a Milano, il Regio a Torino, la Pergola a Firenze, l'Apollo a Roma, il San Carlo a Napoli.

3. L'aumento della dote, trattandosi di piccola cosa, essendo l'introito intero delle tombole, che già è conosciuto in circa scudi 300, si rende indispensabile, giacché non è vero, come riflette la nobile direzione, che il sottoscritto non dando ballo abbia risparmio, perché la doppia compagnia che si obbliga a dare nell'opera importa forse di più di ciò che costerebbe il ballo.

In ordine poi alle spese di decorazioni si dimostra essere maggiori, perché se per una opera seria e un ballo di mezzo carattere, conforme egli sarebbe obbligato, ci vogliono otto scene, chiaro si vede che per due opere serie ed una buffa ve ne occorrono circa 15. Dunque doppia spesa.

A questo piccolo aumento il sottoscritto non potrebbe rinunciare

1. Perché sebbene egli mai si sia lagnato, ha sempre rimesso del danaro ogni qualvolta venne in fiera, meno l'anno di Rubini.

2. Perché con l'essersi ingrandito il teatro, le spese si sono aumentate sia per il macchinismo che per l'illuminazione nel tempo che gli introiti sono scemati.

3. Perché fuori di luogo si esigerebbe dalla nobile direzione anche quattro violini di più, sebbene non ve ne sia positivo bisogno, nonché maggiori coristi, i quali furono già del tutto fuori d'obbligo aumentati.

4. L'osservazione fatta in contrario intorno alla fama del tenore Basadonna poco ci vuole a provare essere ciarle fuori di proposito quelle significate alla nobile direzione. Ne fa fede l'obbligo imposto dalla soprintendenza dei Regi teatri di Napoli a Barbaja di confermarlo per un altro intero anno. Lo prova l'obbligo indossato al sottoscritto per parte della regia direzione del Teatro di Lucca di stabilirlo per il futuro anno 1840. Oltre a ciò il sottoscritto, conoscendo l'arte sua non sarebbe stato sì buono di fissare a caro prezzo un artista in decadenza. Assicura bensì alla nobile deputazione che ha ottime informazioni di detto artista, e che soltanto un poco di malessere lo ebbe in Roma nel passato carnevale per l'eccessiva fatica di dover cantare tutte le sere senza riposo.

5. Sebbene sia cosa assai difficile l'indicare la compagnia per l'anno susseguente per la ragione che anche un grande artista potrebbe tornare dall'estero nel corso dell'anno che deve aver luogo lo spettacolo, non di meno il sottoscritto si obbligherà a nominarne almeno due dei principali un anno avanti.

6. Intorno alla discrepanza fra i signori deputati per l'opera buffa, il sottoscritto non farà rilievo, dirà solo che nel primo esperimento che si dà, l'introito è all'incirca uguale a quello dell'opera seria fino a questo punto. Si farà più esatto esperimento con la recita di mercoledì che si darà la *Lucia*, e quella di giovedì che si darà *L'elisir*. Il simile si farà con le recite dei giorni 5 e 6 agosto in cui parimenti l'opera buffa sarà alternata con l'opera seria. [370/Carteggio teatrale 1839-1840]

- *Senigallia 7 agosto 1839, Lanari al gonfaloniere*

A delucidazione del mio progetto, osservo che invece di un'opera buffa, accettando il mio progetto di opera senza ballo, vi sarà un'opera semiseria, *Le prigionie di Edimburgo*, nella quale agirebbe una compagnia intera, riguardo alle prime parti, affatto estranea a quella che agisce nell'opera seria, e vi sarebbero per prime donne la Secci e la Cresci, un tenore da destinarsi e per basso comico uno dei migliori che calchi le scene italiane, e possibilmente lo Scheggi, per il quale fu scritta quest'opera. Per l'aumento dei due terzi delle tombole da me richiesto, ho già osservato nel mio progetto i reali motivi che a ciò mi obbligano; nondimeno offro in compenso di rinunciare alla privativa degli spettacoli diurni, come più volte si è fatto intendere che si desiderava dal consiglio. A chiarimento del piccolo aumento richiesto dell'intero provento delle tombole, oltre le ragioni da me addotte nel progetto servirebbe la sola dell'ingrandimento del teatro che per il solo macchinismo, e illuminazione in quest'anno si è venuto a spendere 120 scudi di più del consueto. Si ammette un aumento nei professori d'orchestra, come è stato richiesto. [347/70]

- n. 1634, *Lucca 14 settembre 1839, Lanari al gonfaloniere Beliard*

Prima della mia partenza da Senigallia mi promise che mi avrebbe detto qualcosa in ordine al mio progetto; non essendo ciò avvenuto, la incomodo pregandola a voler farmi sapere qualche cosa in proposito. [347/70]

- *Lucca 24 settembre 1839, Lanari al gonfaloniere Beliard*

Rispondo a sua del 16 corrente in seno alla quale ho trovato la deliberazione consigliare in transunto, relativa al mio progetto. [il "Transunto" riportava le seguenti risoluzioni: Si preferisce continuare le trattative con Lanari, come quello che ha ben servito il Teatro, piuttosto che aprire un concorso, ma le trattative non devono oltrepassare ottobre e riguarderanno per ora solo l'impresa teatrale della fiera 1840. Si vuole la presenza del ballo. Riguardo a Ungher, Strepponi e Basadonna, si concorda ma per basso si preferisce Marini. Viene rifiutato l'aumento delle file e del prezzo dei posti distinti, si vuole l'aumento dell'orchestra cioè di 4 violini, si accetta la rinuncia alla privativa degli spettacoli diurni, che d'ora in avanti dovrebbero cessare con l'inizio dell'opera. Si accetta la concessione dell'intero provento delle tombole e dei 4 palchi aggiunti nella riedificazione e rimasti finora invenduti.].

Mi uniformerò alla volontà esternata dal consiglio in merito al ballo, e resterà in me l'obbligo di darne uno anche nel prossimo anno di mezzo carattere, o anacreontico a seconda del capitolato. Mi obbligherò di dare i tre proposti artisti, Ungher, Strepponi, e Basadonna, resterà però facoltativa in me la scelta del basso, poiché oltre un basso profondo di merito mia intenzione è quella di fissare anche un baritono essendo nelle mie vedute di fare gustare nel *Giuramento* ciò che non ha potuto effettuarsi in quest'anno per essere date due sole recite, dopo che alla seconda fece tanto piacere. Ritengo accordato l'intero provento delle tombole, e quello dei quattro palchi aggiunti dopo la riedificazione, e che saranno riutilizzati totalmente o parzialmente. La proposta fatta di aumentare quattro violini richiederebbe in corrispettività, oltre i compensi accennati l'aumento delle file degli scanni e del prezzo dei medesimi. Negandomi questo non potrei essere più in grado di mantenermi in tale disposizione, avuto riguardo alla concessione da me fatta di rinunciare alla privativa degli spettacoli diurni che dovranno cessare all'inizio dello spettacolo e alle maggiori spese cui si va incontro dopo la rifabbrica, avendo già fatto presenti con l'altra memoria del 17 agosto che nel solo macchinismo e illuminazione ho dovuto spendere in questo anno 120 scudi di più; tuttavia aumenterò di due violini l'orchestra, i quali d'altronde mi sembrano più che sufficienti. Sta bene che tutto quanto viene stabilito si intenda relativo all'impresa della fiera del solo 1840. [347/70]

- n. 1853, *Firenze 2 novembre 1839, Lanari a Balducci segretario della D.T.*

Sento dalla cara sua 30 caduto [manca], che la Legazione Apostolica ha approvato il consiglio relativo all'impresa della prossima fiera in conformità della mia lettera. Sento pure che è stato combinato con ori sugli ornati del teatro che saranno come quelli della Fenice [di Venezia]. [370/Teatro di Fiera, e Carnevale 1840]

- n. 339, *Firenze 17 marzo 1840, Lanari al gonfaloniere Monti*

Fin dal 19 gennaio accusai ricevimento della sua 10 dello stesso mese con la quale mi partecipava l'approvazione legatizia al mio progetto per l'impresa della fiera dell'anno corrente. Sento ora che detta mia lettera non le è pervenuta non so per quale disguido, mi fo un dovere ripeterle quanto le scrissi con la mia del 19. [347/70]

- n. 506, *Firenze 16 aprile 1840, Lanari alla D.T.*

Il tenore Basadonna da me destinato per codesto teatro nella prossima fiera, mi fa sentire che ha rilevato con dispiacere la scelta delle *Illustri rivali* per Senigallia, atteso che quest'opera non è adattata ai suoi mezzi, essendogli troppo alta, ciò che darebbe a divedere aver perduto il Basadonna stesso nella estensione della voce. Se mi riuscisse di sciogliermi dagli impegni che io ho con questo artista, e che potessi persuadere Ivanoff ad assumerli, la direzione sarebbe soddisfatta del cambio? È inutile che stia qui a tessere le lodi di questo artista, poiché le relazioni del successo brillantissimo che ha riportato sulle scene della Pergola devono essere giunte certamente fino costà: infatti egli è uno dei primissimi tenori che calzano le scene d'Italia, potendosi chiamare un secondo Rubini essendo educato alla sua scuola, e cantando nello stesso suo metodo. [370/Teatro di Fiera, e Carnevale 1840]

- n. 540, Firenze 23 aprile 1840, Lanari alla D.T.

Nel proporre il cambio del tenore Basadonna nell'altro tenore Ivanoff, così mi espressi: se a me riuscisse di sciogliermi dagli impegni che ho con questo artista (Basadonna) e che potessi persuadere Ivanoff ad assumerli, la nobile direzione sarebbe soddisfatta del cambio?

Dal che chiaramente si scorge che la mia proposizione fu subordinata alle due condizioni:

che mi fosse riuscito di sciogliermi dagli impegni contratti con Basadonna

che avessi potuto persuadere nel tempo stesso Ivanoff ad assumerli.

Dopo di ciò non credo che la rispettabile direzione abbia preso la mia proposta per positiva, giacché ciò non poteva essere; nulla di meno, siccome la pregiata lettera della nobile direzione stessa 19 aprile corrente [= tanto la Magistratura quanto la D.T. approvano il cambio di Basadonna con Ivanoff, ma bisogna avvertire la Legazione, che ha approvato il contratto primitivo. Vorremmo anche conoscere titoli delle opere e dei balli e i soggetti di opera e ballo] non mette abbastanza in chiaro questa circostanza, ho creduto di farlo io aggiungendo che trovo molte difficoltà nell'eseguire questo cambio che avrei creduto vantaggioso trattandosi però sempre per l'esecuzione delle *Illustri rivali*, poiché anche Basadonna è artista con merito reale ed incontrastabile. Se mi riuscirà l'operazione che io mi sono proposta, non mancherò renderne istruita la direzione; nel caso contrario le cose rimarranno nello stato di prima.

L'opera stabilita per contratto è *Le illustri rivali*, la quale sarà preceduta dal *Giuramento* come pure fu convenuto. Quanto agli artisti, oltre i già stabiliti, vi sarà il basso Porto o Sebastiano Ronconi. La coppia dei primi ballerini danzanti sarà composta da Mathieu e dalla Frassi. Del ballo, che sarà anacreontico secondo i miei obblighi, non potrei ancora indicare il titolo, non avendo fin qui avuto il programma lo farò appena potrò. [370/Teatro di Fiera, e Carnevale 1840]

- n. 599, Firenze 2 maggio 1840, Lanari alla D.T.

Coerentemente a quanto dissi con la mia 23 aprile, sono ora a significarle non essermi riuscita l'operazione del progettato cambio fra il tenore Basadonna e Ivanoff. D'altronde, a volere essere sincero non posso occultare che non me ne sono data gran pena per effettuarlo, poiché da persone venute da Napoli, e che hanno assistito alla produzione delle *Illustri rivali*, mi è stato asserito che il Basadonna eseguiva la sua parte superiormente bene, e da quell'artista che egli è. Si vede dunque che il Basadonna si è mostrato con me non molto contento di fare quest'opera per non averci forse molta simpatia, idea mal fondata e che svanirà per certo dopo che l'avrà eseguita a Senigallia con una compagnia che ne possa far risaltare tutte le bellezze, ciò che non si poteva dire di Napoli, dove eccetto il Basadonna tutti gli artisti erano male a proposito per l'esecuzione di questo capolavoro. [370/Teatro di Fiera, e Carnevale 1840]

- n. 684, Lucca 19 maggio 1840, Lanari al gonfaloniere Monti

Mi rincresce sentire essersi divulgata tanto in Senigallia che nei vicini luoghi la proposizione che io feci di dare qualora mi fosse riuscito Ivanoff in luogo di Basadonna; io non poteva immaginare che una proposta da me fatta in modo dubitativo si potesse prendere per positiva. Uno degli ostacoli poi che hanno impedito questo cambio è stato che la direzione del teatro di Lucca, che pure doveva approvare la sostituzione, trattandosi che l'intera compagnia di Senigallia deve, terminate costà le recite, passare tutta intera colà, non ha voluto accettare Ivanoff in luogo di Basadonna, molto in ciò discorde dai senigalliesi. Ciò che è certo si è che Basadonna è superiore ad ogni eccezione ed io, come dopo ho potuto conoscere, non facevo che servire alle di lui mire cercando di scioglierlo dagli impegni che ha con me perché, come dopo mi ha confidato, mi aveva fatto intendere che *Le illustri rivali* non era opera di molto suo gradimento affinché io lo lasciassi libero, essendo in trattative di tornare nuovamente a Napoli. Quanto al ballo, darò un divertissement, e siccome questo genere di trattenimenti, quanto ad argomento è cosa leggera, così si sceglie, come suol dirsi, sul tamburo; e mi sono convinto essere il divertissement il genere più a proposito per Senigallia, a causa della durata dello spettacolo, poiché in quest'anno specialmente quando saranno in scena *Le illustri rivali*, benché il divertimento di ballo sarà corto, non si andrà a casa prima di un'ora dopo la mezzanotte. [347/70]

- 6 giugno 1840, Lanari alla D.T. (copia)

Mi trovo nella dolorosissima necessità di prevenire le SS.LL. che la signora Ungher ricusa di venire a Senigallia allegando di essere malata. [348/75;

DOCUMENTI GIUSTIFICATIVI pp. 16-17]

- n. 799, Firenze 9 giugno 1840, Lanari alla D.T.

Coerentemente con l'ultima mia in ordine alla signora Ungher, allego copie delle lettere ricevute dalla Ungher e delle mie risposte. Da tutto ciò rileverà la rispettabile direzione, che io non ho mancato di fare quanto era in me verso questa artista per chiamarla, ed ora per costringerla a mantenere le sue obbligazioni. [348/75;

DOCUMENTI GIUSTIFICATIVI p. 21]

- n. 866, Firenze 17 giugno 1840, Lanari alla D.T. (copia)

I miei obblighi assunti con il gonfaloniere per la prossima stagione di fiera sono i seguenti: Aprire il teatro con l'opera *Il giuramento*; eseguire l'opera *Le illustri rivali* con la Ungher, Strepponi, Basadonna ed un basso a mia elezione; dare un ballo di mezzo carattere o anacreontico a forma del capitolato, vale a dire con 8 coppie di

secondi ballerini. Nel tempo che tutto procedeva regolarmente, capita l'attestato della Ungher poco valutabile a senso mio, e procuro di richiamarla al dovere. Le signorie loro con foglio del 14 dicono che mancando la Ungher, io pensi a sostituire altra donna di ugual valore, ed io mi trovo in dovere di dir loro, che un'artista di ugual valore della Ungher, non ora, ma nemmeno ai primi di febbraio si sarebbe potuta rinvenire. Le prime donne del rango della Ungher sono la Strepponi, la Tadolini, la Frezzolini; vi sarebbe pure la Schütz, ma oltre ad essere decaduta essendo mezzo soprano, non sarebbe adattata per l'opera *Le illustri rivali*, esigendosi due soprano, ed in quanto alle altre nominate, dirò che la Strepponi la abbiamo, la Tadolini è fissata per Bergamo, e la Frezzolini per Brescia. I compensi [ossia la forma di compensazione] che sarò per offrire triplicheranno di spesa per mia parte, e di vantaggio alla Comune di Senigallia, ed eccomi a proporli, sempre nel caso, per me assai remoto, che manchi la Ungher. Il teatro si aprirà, come fu stabilito con l'opera *Il giuramento*, con la Strepponi, la Cresci, Basadonna, e Sebastiano Ronconi. Monterò la tanto accreditata opera *Le prigionie di Edimburgo*. In luogo dell'annunciato ballo anacreontico, monterò un ballo grande spettacoloso in cinque atti, *Polidoro re di Lesbo*. Circa la fine di luglio poi verrebbe posta in scena l'opera *Le illustri rivali*, facendo seguire la parte destinata per la Strepponi alla signora Amalia Mattioli, e la Strepponi eseguirebbe perfettamente quella della Ungher. [348/75; DOCUMENTI GIUSTIFICATIVI pp. 25-26]

- n. 881, Firenze 20 giugno 1840, Lanari al gonfaloniere Monti

Siccome il 1 luglio prossimo giungeranno costà dei virtuosi di ballo e dei coristi scritturati per codesto teatro, e siccome in tal giorno non mi troverò ancora a Senigallia; abbisognando questa gente come è di consueto di sovvenzioni, pregherei V.S. di far pagare a Balducci qualche cosa in conto della prima rata della dote dovutami nella prossima stagione contro sua ricevuta, onde egli possa somministrare quel tanto che potrà occorrere. [348/75]

- n. 881, Firenze 25 giugno 1840, Lanari alla D.T. (copia)

Risposte alle contestazioni della D.T. (= 1. Basadonna è un artista decaduto. 2. La D.T. voleva Marini e invece Lanari ha disposto Sebastiano Ronconi. 3. Se non vi è la Ungher, essa deve essere surrogata da cantante di uguale merito). 1. Basadonna è invece un artista apprezzabilissimo. 2. Ronconi è cantante di merito distinto e non inferiore a Marini. 3. Attualmente non esiste in Italia donna che equivalga alla Ungher e quelle che a lei si avvicinano sono impegnate in altri teatri; contro la defezione della Ungher ho avviato pratiche e cercato compensazioni, per me costose. [348/75; DOCUMENTI GIUSTIFICATIVI, pp. 31-39]

- n. 31, Senigallia 7 luglio 1840, Lanari al gonfaloniere

Ho ricevuto con rassegnazione la sua giuridica protesta, alla quale mi piace rispondere con la acclusa umilissima giustificazione. [348/75]

- 7 luglio 1840 [?], Memoria dell'impresario Lanari alla magistratura e D.T. (copia)

[Riepiloga le azioni da lui avviate quando ha saputo della indisponibilità della Ungher, illustra le forme di compensazione da lui proposte, tra le quali l'aggiunta dell'opera *La prigionie di Edimburgo* con lo stesso cast ora a Roma, ed un ballo grande invece di uno anacreontico]. [348/75]

- Senigallia 17 luglio 1840, Lanari al gonfaloniere Monti

Richiesto diverse volte al cassiere il compimento della prima rata della dote, questi mi ha risposto non essergli stati ancora passati gli ordini, e mi ha fatto anche conoscere di non avere denaro in cassa. Essendo tutta la compagnia alla piazza, ed avendo estremo bisogno di denaro, prego V.S. ad abbassare gli ordini opportuni.

- Senigallia 20 luglio 1840, Lanari al gonfaloniere Monti

Siccome domani scade la seconda rata della dote con la quale come V.S. può ben conoscere, devo far fronte a urgentissimi impegni, così sono costretto di pregarla a volersi compiacere di abbassare gli ordini opportuni perché mi venga pagata senza indugio. La supplico al tempo stesso a voler dar pure le analoghe disposizioni per la rimanenza della prima.

- ante 23 luglio 1840, Lanari al cardinale legato (copia)

Il consiglio ha deliberato di togliere 2000 scudi [della dote]. L'oratore è costretto nell'urgenza della circostanza a mostrare al preside della fiera di Senigallia, essere egli solvibile e anche disposto (se si vuole) a dare ogni garanzia alla Comune. [348/75]

- Senigallia 25 luglio 1840, Lanari al gonfaloniere Monti

Osservi la mia memoria che, munita di favorevole rescritto, le ha rimesso ieri S.E. il preside della fiera [= Prestata idonea cauzione si ripongono in corso le rate di pagamento con riserva delle ragioni] [348/75]

- Senigallia 9 agosto 1840, Lanari al gonfaloniere Monti

Essendo scaduta l'ultima rata della dote per lo spettacolo teatrale, interesse V.S. a volere abbassare gli ordini opportuni affinché mi venga rilasciato il relativo mandato. [347/70]

- n. 663, Ancona 9 maggio 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Tacitate le vertenze che erano insorte fra codesto Comune e me per la mancanza della Ungher nella fiera dell'anno decorso, il conte Filippo Camerata, sgravato da ogni impegno verso codesto municipio, mi ha fatto sentire essere desideroso di vedersi esonerato da ogni responsabilità in merito a questo affare. Quindi interesse V.S. a voler rimettere al prefato conte il foglio con cui prestò per me garanzia [si tratta della cauzione richiesta

nella lettera del 25 luglio 1840], oppure con una sua lettera sollevarlo dalla garanzia stessa. [348/75]

Stagione di fiera 1841 (assegnata a Lanari)

- Verona 10 dicembre 1840, Lanari ai componenti il Municipio

Per mostrare che se insorsero delle differenze fra il municipio di codesta città e me, io non ebbi mai in animo di provocarle, ma che solo ebbero origine da spiacevoli circostanze, e che a malincuore mi sono indotto a mettermi in contestazione con le SS.LL. illustrissime, propongo un mezzo suggeritomi da persona che vede mal volentieri addivenirsi a vie di fatto fra codesta comune e me per comporre il tutto all'amichevole, il quale mezzo desidero sia trovato apprezzabile, e soddisfacente. È questo un progetto che sottopongo, il quale sarà per me obbligatorio nella sola intelligenza che serva a comporre e tacitare ogni vertenza insorta fra codesto municipio e me, e che mediante l'accettazione del medesimo, il municipio rinunci a qualunque pretesa che credesse di avere contro di me, in causa della mancanza della Ungher nella decorsa fiera. Ecco cosa sono in grado di offrire: 1. due opere serie, la prima delle quali *Il templario*, o altra da destinarsi d'accordo; la seconda *Beatrice di Tenda*. 2. compagnia di canto: Frezzolini prima donna, Ivanoff o Poggi primo tenore, Giorgio Ronconi primo basso cantante. Con le relative parti secondarie. 3. un ballo in tre atti spettacoloso, e uno alla francese cosiddetto divertissement secondo quanto crederò più a proposito con primi ballerini Rosati ed una compagna degna di lui; otto coppie di primi ballerini di mezzo carattere.

Le SS.LL. illustrissime rileveranno che una triade più perfetta nell'opera non ci può essere; quanto al ballo, Rosati è tale artista da non rinvenirsi certamente in Italia il migliore, prova ne sia che in quest'anno calcherà per la terza volta le scene del teatro La Fenice di Venezia.

Quantunque la dote dovrebbe essere sensibilmente aumentata, io mi contenterò della consueta dotazione. [348/74]

- n. 1854, Verona 24 dicembre 1840, Lanari al gonfaloniere Monti

Non trovo termini sufficienti ad esprimere quanto sia stato penetrato dalla risoluzione presa da codesto pubblico consiglio intorno al progetto da me inoltrato per lo spettacolo della prossima fiera [= convocato il Consiglio comunale il 19 dicembre, ha scelto il progetto con le seguenti modificazioni: il tenore deve essere Poggi; il ballo deve essere di 3 atti e spettacoloso, a meno che al primo ballerino non si associasse una ballerina degna di lui e di fama europea come la Cerrito, per cui si rendesse più adatto un ballo di genere diverso; i palchi saranno ceduti solo se invenduti all'epoca dell'inizio dello spettacolo; le spese per la causa si intendono compensate], e quanto mi goda l'animo nel vedere troncate le vertenze insorte fra codesto municipio e me; le quali mi amareggiavano al più alto grado, vedendomi privo in un momento della deferenza e stima dei signori senigalliesi, la quale ho sempre ambito, e cercato con ogni mezzo possibile. Io certo segnerò questo giorno come uno dei più fausti della mia vita, e che tale egli sia mi studierò di provarlo con i fatti, cercando ogni mezzo possibile come ho sempre fatto per vedermi ben voluto da codesto municipio e dai cittadini di Senigallia. Nulla lascerò intentato perché la cosa vada a buon fine, desiderandolo ardentemente per ogni rapporto, voglio intanto sperare che le mie premure siano coronate da felice successo; nel caso però questi ostacoli che si frappongono non potessero sormontarsi, cercherò di risolvere in modo soddisfacente per i senigalliesi, dietro i relativi concerti da prendersi con V.S. e con codesto municipio. Che se ella desidera chiarimenti intorno a questi contrattempi che sono insorti, ne potrà avere dal signor avvocato Savelli da cui le verrà recapitata la presente: voglio però ritenere che tutto andrà a buon fine. [348/74]

- Verona 7 gennaio 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

La preferenza data da codesto rispettabile consiglio al mio progetto per l'appalto dello spettacolo teatrale nella prossima fiera dell'anno 1841 come V.S. mi annunzia colla sua lettera 19 scorso numero 1493 [con la quale ha comunicato le risoluzioni prese dal Consiglio nello stesso giorno] mi ha recato la maggiore soddisfazione, siccome prova non dubbia di quella benevolenza che codesto civico consesso e la popolazione mi hanno per tanti anni dimostrato. Se non che le modificazioni che piacque al consiglio stesso di fare, in vista di migliorare lo spettacolo, erano tali da non potersi accettare senza incorrere nel più urgente pericolo di avervi a mancare. La prima di esse specialmente che mi toglieva l'alternativa del tenore era sommamente ardua. Per obbligarmi a dar Poggi conveniva averlo scritturato, o scritturarlo. L'uno e l'altro però non dipendeva dalla mia volontà, era necessario inoltre farlo prima che scadesse il mese di dicembre, termine del compromesso con la Frezzolini, la quale mi diveniva superflua qualora non avessi potuto avere Poggi. Per combinarli entrambi non era altro mezzo che recarmi di persona a Torino, ove attualmente si trovano. Non badai a disagi, e spese, ed agli interessi dell'attuale grandiosa impresa di Verona, volai colà, e sono riuscito ad assicurarmi entrambi: in una parola, e da uomo onesto mi costano assai più di Rubini e la Ungher quando li diedi costà nella fiera del 1833. È impossibile descrivere l'entusiasmo che ha destato nei torinesi la Frezzolini considerata dal comune sentimento superiore alla Malibran. La terza modificazione mi lascia assai incerto [è il punto che riguarda i palchi, e Lanari spiega le ragioni della sua opposizione]. Dalle premesse consegue che io da parte mia nulla ho ommesso per dare anche in questa difficile circostanza una novella prova della mia premura per ben servire il rispettabile consiglio e la S.V. ad onta del gravissimo mio sacrificio, e per assicurare alla città di Senigallia uno spettacolo che deve fare epoca

nei fasti di codesto teatro per la riunione di tre soggetti tanto accreditati e distinti, quali sono una Frezzolini soprattutto, un Giorgio Ronconi, ed un Poggi, dei quali due massimi per codesto teatro e provincia, la Frezzolini cioè e il Poggi. Tanto sacrificio che non avrei fatto per nessun altro paese mi lusingo che sarà per essere gradito non solo, ma ancora ricompensato per quanto sta negli attributi del consiglio, e della S.V. ed eccomi a pregarle di volermi concedere.

1. O che si prescinda interamente dal ballo con la sostituzione a questo di un semplice terzetto di primi ballerini, per cui si aggiungerà ai due già convenuti un'altra ballerina, non però la Cerrito, poiché essa si trovava impegnata per Londra. O che mi si accordi un aumento di scanni a mio profitto, ed un aumento pure nel prezzo degli stessi da stabilirsi a tempo opportuno, come si praticò in occasione di Rubini, essendo stato dispensato dell'intero ballo senza neppure il terzetto.

2. Che non si facciano innovazioni sui palchi di proprietà della comune da quanto si è praticato fin qui, e cioè che vengano ceduti a beneficio dell'impresa tutti quelli che all'epoca dell'inizio dello spettacolo si troveranno tuttavia in proprietà della comune.

- Firenze 26 gennaio 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Dalla sua risposta del 18 gennaio rilevo che il cardinale legato non trova ammissibile in nessun modo la prima delle domande fatte da me con lettera del 7 gennaio, «Né in ordine alla soppressione del ballo con la sostituzione di un terzetto dei primi ballerini né relativamente all'aumento degli scanni e del prezzo di essi.» Rilevo del pari dalla medesima «Che il lodato eminentissimo, rispetto alla seconda domanda concernente i palchi comunali dichiara che saranno ceduti all'impresa i consueti palchi, la proprietà dei quali all'apertura del teatro sia rimasta al comune meno il palco al numero 12 dell'ordine secondo.» Per quanto tutte le domande da me fatte con la lettera del 7 gennaio mi sembrassero e mi sembrino moderate e discrete, vado a dar congrua ed analitica replica al tenore della sua risposta del 18 corrente.

Quanto alla prima domanda rigettata dall'eminentissimo signor cardinale replico

1. Che acconsento di dare un ballo in tre atti, e del genere degli spettacolosi.

2. E che acconsento pure di dare lo spettacolo concertato senza aumento del numero degli scanni riservandomi però di implorare in seguito il detto aumento e nella lusinga di ottenerlo dalle superiori autorità a seconda del successo dello spettacolo, e delle circostanze.

Quanto alla seconda mia domanda concernente i palchi [chiede chiarimenti facendo riferimento al nuovo Capitolato].

Ho esaminato il nuovo capitolato da V.S. rimesso, e mi è necessario fare le seguenti osservazioni.

All'articolo 12 «Riceveranno in conseguenza gli impresari» eccetera bisogna aggiungere «Cordaggi, e qualunque altro genere occorrente a servizio del teatro, come di metodo, e secondo il praticato fin qui, restando poi a carico dell'impresa le scene di carta che potessero essere necessarie, il macchinismo occorrente al buon andamento dello spettacolo nonché gli attrezzi che servire devono a decorare le opere, ed al ballo da rappresentarsi».

All'articolo 23 si ha pure d'uopo di correzione.⁷ Quanto alla Frezzolini e Poggi sta bene che prima della fiera non saranno da me dati in altra piazza dello Stato pontificio ma si deve fare eccezione per Ronconi e per gli altri artisti componenti lo spettacolo, essendo stati da me già impegnati per altri teatri del detto Stato. [Ronconi figura nella stagione di primavera in Ancona]. [348/74]

- n. 244, Firenze 1 marzo 1841, Lanari a Livio Monti gonfaloniere

Sono sempre privo di riscontro all'ultima mia scrittale il 26 gennaio. [348/74]

- n. 317, Firenze 11 marzo 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Sono in possesso delle due di lei 4 e 7 corrente nell'ultima delle quali ho trovato compiegato il contratto in doppio, riservandomi di esaminarlo domani. Ritengo già che non ci sarà nulla da eccepire, se non che letto l'articolo sette riguardante la mancanza di qualche artista mi sembra che ci si sia allontanati molto sensibilmente dal disposto in tal proposito dall'articolo 19 del capitolato, che presenti troppa libertà alla magistratura, e troppo poco all'impresa. Lo farò esaminare e trattandosi di una sola stagione forse potrò accettarlo perché non voglio credere che in un solo anno si rinnoverà il caso tanto spiacevole avvenuto nella decorsa fiera dopo 10 anni che ho condotto l'impresa in codesto teatro. Se però si trattasse di un impegno di lunga durata non mi potrei certamente uniformare al disposto dall'articolo sette [...]. Si hanno notizie le più brillanti intorno alla Frezzolini: ottenne un successo così strepitoso al Gran Teatro della Scala con la *Beatrice di Tenda*, che non si ricorda uguale ai tempi della Malibran. Basti dire che si mandano indietro ogni sera gente, e in una delle ultime recite furono respinte 700 persone. Bisognerebbe che per rifarmi delle fortissime spese da me incontrate, altrettanto accadesse a Senigallia dalla prima recita, poiché nelle prime 10 sere, come V.S. sa, può dirsi che codesto teatro è deserto. P.S. Mi sono dimenticato fin qui di fare presente una circostanza specialissima. Allorché fissai la Frezzolini e Poggi, vollero con tratto espresso che la prima opera fosse la *Beatrice di Tenda* e la seconda da destinarsi, di loro soddisfazione, escluso però *Il templario*. Interessando a me avere questi artisti, sapendo di più che a

⁷ Il capitolato da modificare, cui Lanari si riferisce, è pubblicato in Radiciotti, pp. 197-203.

voler procurare il vostro successo delle opere è necessario far quelle che loro più vanno a genio siccome più ad essi adatte, acconsentii a un tale fatto. Quindi dopo la *Beatrice di Tenda* io propongo un'opera nuovissima da codeste parti, denominata *Eustorgia da Romano* alla quale sarei per garantire un ottimo successo. Quanto prima rimetterò il libretto per ottenere l'analoga approvazione, e tanto più mi risolsi a escludere di buon grado *Il templario* perché a quell'epoca appunto si avevano le notizie del fiasco orrendo fatto dal *Templario* stesso a Venezia. [348/74]

- Firenze 13 marzo 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Rimetto la scrittura del 9 marzo corrente, che contiene le condizioni del contratto fra codesto municipio e me, relativo all'impresa di codesto teatro per la futura fiera. V.S. osserverà che io nell'accettare tutte quelle condizioni ho apposto nella mia firma due modificazioni che non dubito saranno approvate dal consiglio municipale. Infatti, quanto alla prima modificazione, quanto è regolare e necessario che, non trovandoci d'accordo sopra il soggetto o soggetti da servire di rimpiazzo ai mancati, sia in facoltà del municipio di provvederli a mie spese, altrettanto è regolare e necessario che tale facoltà sia limitata alla somma corrispondente a quella da me promessa al soggetto o soggetti che venissero a mancare. Tanto più che gli onorari da me accordati ai primi artisti che fanno parte dello spettacolo nella fiera di quest'anno ascendono a somme esorbitanti, come la deputazione sarà in grado di riscontrare alla presentazione del contratto. E quanto alla seconda modificazione (di cui le feci cenno nella mia ultima) non vi è bisogno di ragionamento per giustificarla: tanto che i primi due soggetti, la Frezzolini e Poggi non vogliono cantare *Il templario*, da me offerto in quanto che a quell'epoca ritenevo di poterlo far cantare dal tenore Ivanoff a cui fui costretto. Ritengo poi, come le scrissi, che il da me proposto cambiamento tenda al miglior successo dello spettacolo.

Si perché *Il templario* cantato da Ivanoff a Venezia non incontrò l'approvazione e il gradimento del pubblico.

E sì perché quando si potesse (e non si può) forzare la Frezzolini e il Poggi a cantarlo, lo canterebbero di malavoglia non essendo adattato alle loro voci ed al loro metodo di canto.

- n. 398, Firenze 22 marzo 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Mi fo un dovere di prevenirla avere rimesso con questo corriere alla direzione della S.V. i libretti della *Beatrice di Tenda* e della *Eustorgia da Romano*. Ne attenderò ora l'analoga approvazione. [348/74]

- n. 404, Firenze 23 marzo 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Ho ricevuto suo foglio 19 corrente. Quanto alle due modificazioni fatte alle scritte d'appalto, sento che in ordine alla seconda non vi può essere difficoltà, e che V.S. è di parere non possano insorgere ostacoli neppure relativamente alla prima, e rilevo pure che dovendosi sottoporre al giudizio della superiorità, devo far conoscere la spesa che incontro per i quattro principali soggetti da me impegnati per codesto teatro. Incominciando dai coniugi Frezzolini-Poggi, l'avvocato Savelli ha ben detto nell'asserire che mi vengono a costare 20.000 franchi se, come devesi, si prende a calcolo il regalo che ho dovuto fare al Viotti perché mi cedesse il contratto della Frezzolini, le spese che ho dovuto incontrare nel recarmi a Torino per rimediare agli sbagli che aveva fatto Viotti, e per assicurarmi la Frezzolini e Poggi: l'effettivo onorario però che percepiscono gli artisti è di 17.000 franchi. Ronconi attualmente mi costa 15.000 franchi all'anno; l'anno venturo però per restare da me 6000 lire austriache, e siccome il presente contratto è fatto da sei anni a questa parte, ed il secondo di recente, parmi si dovrebbe prender norma da questo. Rosati finalmente ha un onorario di 11.000 lire austriache all'anno. [348/74]

- 9 febbraio / 7 marzo 1841, scrittura teatrale per l'impresa teatrale della fiera 1841

firmata da Livio Monti, Alessandro Lanari, e Luigi Lanari per sicurtà solidale. [348/74]

Stagione di fiera 1842 (assegnata a Lanari)

- Senigallia 24 luglio 1841, Lanari al gonfaloniere e alla D.T.

Il sottoscritto assumerebbe l'appalto di questo teatro anche per la fiera del 1842. Propone la seguente compagnia:

Prima donna Streponi, e siccome questa esige dei riposi settimanalmente, si darebbe anche altra prima donna di cartello per eseguire una delle opere, da scegliersi tra le seguenti artiste: Pixis - Teresina Brambilla - Maray - Derancourt - Goldberg - Bortolotti - Malvani. Primo contralto Puccini, primo tenore Roppa, basso cantante Giorgio Ronconi. Le opere sarebbero *La vestale* e *Saffo*.

Darebbe inoltre il sottoscritto una coppia di primi ballerini di cartello per eseguire dei passi tra un atto e l'altro dell'opera. Il corrispettivo da accordarsi all'appaltatore sarà conforme in quest'anno, ad eccezione degli scanni che a piacimento dell'impresa saranno portati fino a sei file. Tre dei principali artisti che dovranno agire in Senigallia non dovranno avere cantato nella precedente primavera in Ancona. [349/76]

- Senigallia 31 luglio 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Non avendo potuto ottenere né in tutto né in parte l'aumento delle file degli scanni, mi fo un dovere di prevenire le SS.LL. che questa sera, terminati i biglietti degli scanni, approfitterò della gran galleria aprendola al pubblico mediante un biglietto di due paoli oltre, qui s'intende, quello di porta. [348/74]

- n. 1146, Lucca 20 agosto 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

A mostrarle che non ho mancato di fare le necessarie pratiche presso la signora Cerrito onde averla per la

fiera dell'anno venturo, le rimetto qui acclusa una di lei lettera [manca] dalla quale può rilevare che, a causa di altri impegni contratti questa artista non può accettare l'invito da me fattole per Senigallia. La lettera della Cerrito è rimasta a Lucca; quando gliela spedirò, è pregata di rimandarmela. [349/76]

- n. 1242, Firenze 1 settembre 1841, Lanari al gonfaloniere

Dal suo foglio 27 caduto rilevo che il progetto da me avanzato sotto la data del 24 luglio non trovasi accettabile per la prossima fiera del 1842 stante che i tre artisti di canto da me proposti sono quelli che nella passata primavera calzarono le scene del teatro di Ancona.

A questo proposito devo osservare che trattandosi che i migliori artisti quali potrebbero essere nuovi o intesi meno di recente da queste parti sono tutti impegnati, ne viene di conseguenza che volendo preferire la novità o soggetti meno intesi, condurrebbe a prendere degli inferiori a quelli che io ho proposto. L'unico artista nuovo per Senigallia sul quale si potrebbe ancora contare è il tenore Salvi che potrei vedere di sostituire al Roppa. Il Salvi è un artista di chiarissima fama, e figurerebbe molto bene a fianco dei da me proposti Strepponi e Ronconi. Non posso poi essere d'accordo con codesto municipio in ordine al ballo: la lunga esperienza mi ha insegnato che questo spettacolo è sempre di aggravio a Senigallia, e invece di attirare concorso al teatro piuttosto lo allontana. Se in apparenza sembra che per un ballo anacronistico l'aggravio per l'impresa sia minore, non lo è in sostanza, perché la compagnia deve essere egualmente completata, e se si può fare a meno in questo caso dei ballerini per le parti, è necessario d'altronde aumentare il numero dei primi ballerini di mezzo carattere per i ballabili, e la spesa viene ad essere la medesima. Io quindi ripeto che non sarei mai per caricarmi del peso del ballo, e solo darei un passo a due di buoni primi ballerini, a cui unirei pure un'altra prima ballerina per formare dei terzetti, che sarebbero più graditi degli interi balli, facendole riflettere che nel mentre così si avrebbero due passi per sera, col ballo ve ne sarebbe uno solo, e soltanto vi sarebbero in compenso di un passo dei ballabili, che e per la loro esecuzione sempre trascurata, e per la mediocre composizione (poiché nel genere ballabili gli attuali compositori sono molto deboli) servono piuttosto di detrimento che di vantaggio allo spettacolo. Quanto a Moriani e Donzelli che si ardirebbe risentire, dirò che non si può calcolare sul primo perché l'anno venturo torna a Dresda per ove è già impegnato, che non si può contare sul secondo perché vedendo di essere stato scartato nella scorsa stagione ed essendosi di ciò ontato, non vuole più venire a Senigallia. Quanto poi alla Frezzolini Poggi non so come si potrebbe conciliare che ella si trovasse in Senigallia qualora non vi fosse il di lei marito [Antonio Poggi]; e su questo proposito la prego darmi uno schiarimento perché possa regolarli, avendo giusto delle trattative con questi coniugi con la vista di collocarli in codesto teatro nel 1843, le quali trattative sarei per troncate quante volte Poggi non fosse gradito. P.S. Non sarebbe difficile, piacendo il cambio, che in luogo di Giorgio Ronconi potessi dare Badiali. [349/76]

- n. 1320, Lucca 13 settembre 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Con riferimento al suo foglio 7 settembre scorso, rilevo che né la direzione né V.S. sono per accettare un progetto che non offra anche il ballo. Io d'altronde non potrei assumermi l'obbligazione di dare il ballo sia esso grande od anacronistico, giacché esso viene sempre con tanto aggravio da rendere passiva l'impresa di codesto teatro, ritenendo d'altra parte che sia di danno allo spettacolo; del resto se la Cerrito per la quale non desistete di fare speranze o qualche altra celebrità mi fosse dato di conseguire, assicuro che mi farei un pregio di presentarla a codesto pubblico e per far ciò sarei fino disposto ad incontrare un secondario sacrificio, ma l'obbligo del ballo non sarei più per assumerlo sicuramente. Quanto al paragrafo della passata di lei lettera che riguarda i coniugi Poggi, per inavvertenza forse di chi scrisse, apparisce che solamente la Frezzolini fosse desiderata di nuovo. Avrei poi gradito che V.S. mi avesse detto qualche cosa su Salvi nel caso che non mi riuscisse di sostituirlo a Roppa nello spettacolo del prossimo anno, giacché con i coniugi Poggi le farei sentire essere in tratto non per la fiera del prossimo anno ma per quella del 1843. E se Badiali che mi proporrei di sostituire, potendo, al Ronconi per la novità, non è di pieno gradimento a V.S. illustrissima, come che non si può più contare su Coletti, perché per due anni è scritturato per Napoli, non potrei proporre altri che Valli, Rinaldini, Giacometti ed artisti che percorrono buoni teatri. [349/76]

- n. 1393, Lucca 23 settembre 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Replico al suo foglio n. 942. In ordine all'esclusione del ballo non posso che confermarle le passate mie, come le confermo che farò tutto il possibile di avere la Cerrito ma dietro la lettera ricevuta dalla medesima non potrei mai obbligarmi. La premura che io le feci con il mio foglio n. 124 perché mi dicesse se bisognava sentire il signor Poggi, era riferibile all'estate del 1843 per la quale stagione io ero con i coniugi in trattativa e non per il 1842, per la quale epoca come a voce le dissi, sono impegnati per i teatri di Bergamo e Trieste dal 1 agosto a tutto novembre. Nulla di meno mi darò ogni premura di compiacerla riguardo al basso Coletti, che tanto desidera. Il mio progetto già presentato non potrebbe essere variato, che nel modo seguente:

di donne, oltre la Strepponi, la prima donna di chiara fama Galvani, con la quale si aprirebbe il teatro; il basso, da scegliersi nella seguente terna Coletti, Badiali, Giorgio Ronconi. Se nelle due opere da scegliersi entrerà il contralto mi ritengo obbligato di dare la celebre Buccini.

Ecco quanto posso significarle, dichiarandole che se insiste il consiglio comunale nella conservazione del ballo, avrò il dispiacere di non poterle più portare l'opera mia come appaltatore, il ballo anziché recare

vantaggio è di danno, ed in conseguenza pregiudizievole all'interesse dell'impresa, e dando ballo e spettacolo d'opera con quei complessi da me già dati, e nuovamente proposti con la dote che il municipio accorda, si va soggetti a tal perdita da non potersi sopportarne da chi vuole soddisfare i propri impegni. Io ne ho avute sempre le più chiare prove, specialmente nella scorsa fiera di lunga ricordanza per me, che col complesso straordinario di artisti da me dato, non ho avuto altro vantaggio (però considerevole) che quello di riconciliarmi con V.S., e con la magistratura, la di cui grazia avevo perduto per la mancanza (non a me imputabile) della Ungher. [349/76]

- n. 1419, Lucca 27 settembre 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Con riferimento a mia n. 1393, devo precisare che Rita Gabussi non può venire a Senigallia per la fiera 1842 perché impegnata fino al 10 luglio a Forlì. [349/76]

- Lucca 8 ottobre 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Con riferimento a suo foglio 1 ottobre [= si invita Lanari a presentare nuovo progetto da sottoporre al Consiglio comunale in quanto non vi è certezza sulla Cerrito] presento nuovamente un progetto per codesto teatro e per la fiera del 1842:

1. darei due prime donne di alta reputazione le quali dovrebbero essere scelte da me fra le seguenti: De Giuli – Derancourt – Strepponi.

2. il primo tenore sarebbe scelto da me o dal consiglio fra Salvi – Roppa.

Però siccome io non posso scritturare un artista prima di avere il teatro in cui collocarlo, così è necessario premettere che qualora all'epoca in cui il consiglio si decidesse di approvare il mio progetto con la scelta del tenore Salvi, questo si fosse impegnato, la risoluzione consiliare resterebbe nulla.

3. il basso sarebbe uno dei seguenti a mia scelta: Badiali - Coletti - Giorgio Ronconi.

4. le spese si stabiliranno dopo destinata definitivamente la compagnia.

5. se gli spartiti che dovranno prodursi porteranno il bisogno di un contralto, sarò obbligato di unire ai nominati soggetti la rinomata Buccini.

6. darò inoltre una delle migliori coppie di primi ballerini che si conoscono, ripetendo che quante volte possa ottenere la Cerrito, mi farò un pregio di presentarla ai senigalliesi. Se all'epoca in cui cade la fiera essa sarà in Italia, ho tutta la fiducia di poterla avere, ma quando disgraziatamente fosse il contrario, mi impegno di dare in sua vece una delle più brave ed accreditate danzatrici.

7. il corrispettivo che mi si dovrebbe accordare dovrebbe essere conforme a quello della decorsa fiera 1842 [recte: 1841], ad eccezione degli scanni che vorrei fossero in mia facoltà di aumentare fino a sei file; e in quanto al prezzo, tanto nelle prime sere di spettacolo che nelle ultime otto recite vorrei poterlo accrescere fino a paoli tre. [349/76]

- n. 1618, Firenze 15 novembre 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Dal suo foglio 31 ottobre ho rilevato che il pubblico consiglio non ha accettato il mio progetto per la fiera del prossimo anno 1842. Io non ho nessuna osservazione da fare in contrario; ed anzi non le taccio che non vedrò malvolentieri che altri appaltatori procederanno a condurre l'impresa di codesto teatro per vedere cosa essi sapranno fare. Se poi avvenisse che codesto municipio non rimanesse soddisfatto dei miei successori; sempre nella intelligenza che si possa conciliare di dare spettacolo d'opera senza ballo, prevengo fin d'ora che per la stagione del 1843 posso disporre dei coniugi Poggi. [349/76]

- n. 1706, Firenze 28 novembre 1841, Lanari al gonfaloniere Monti

Con riferimento a suo foglio 22 novembre dal quale rilevo che si farà molto conto dei coniugi Poggi da me scritturati per la stagione d'estate del 1843, sono dispostissimo a fare riudire i detti due artisti in codesto teatro. [349/76]

- ante 1 aprile 1842 [senza data e firma, ma consueta grafia delle lettere firmate da Lanari]

“Elenco [di Alessandro Lanari] degli artisti che si propongono per la fiera del 1842”.

Goldberg o Teresina Brambilla prima donna soprano, Buccini prima donna contralto, Ivanoff o Roppa primo tenore, Tamburini primo basso, Lucchesi primo tenore per la *Semiramide*.

2 coppie di primi ballerini: Mathieu e Frassi, coniugi Rosati. Quattro prime ballerine di mezzo carattere.

L'opera nella quale canterebbe il signor Tamburini sarebbe la *Semiramide*, e qualora non riuscisse all'impresa di mettersi d'accordo per la seconda opera da scegliersi di soddisfazione del detto artista, canterebbe in questo secondo spartito Sebastiano Ronconi.

Col complesso dei ballerini accennati si darebbe un divertissement.

Per la fiera del 1843 si obbligherebbero fin d'ora i celebri coniugi Poggi con un basso di cartello. Le opere si destinerebbero in seguito di concerto coi soprannominati artisti. Potendosi avere la Cerrito per otto recite verrebbe unita ad una coppia di primi ballerini di cartello con la quale si aprirebbe la stagione. Non potendosi avere la Cerrito, avrebbe luogo un divertissement come quello sopra accennato con due coppie di primi ballerini, e quattro primi ballerini di mezzo carattere. [349/76]

- n. 646, Ancona 8 aprile 1842, Lanari al gonfaloniere Mastai

Dal suo foglio 6 aprile corrente ho inteso che il pubblico consiglio il 1 aprile accettò il progetto da me

presentato per l'impresa teatrale per le fiere 1842 e 1843 ["Progetto per l'impresa teatrale nella fiera degli anni 1842 e 1843". Il Gonfaloniere riferisce che sono stati presentati diversi progetti in seguito al concorso, ma per diverse ragioni nessuno è sembrato arrivare al debito grado di maturità. E quindi arrivato il progetto di Lanari per l'impresa teatrale della fiera 1842 e 1843, che viene letto per esteso. Su questo progetto sono favorevoli la Magistratura e la Direzione teatrale. Inoltre Lanari ha promesso di far eseguire dalla compagnia di canto in una sera di venerdì della prossima fiera lo *Stabat Mater* di Rossini. L'arringatore è favorevole. Il progetto riceve 23 sì e 5 no]. Vedo quali restrizioni ha fatto S.E. il cardinale legato nel dare la sua approvazione all'atto consiliare [esclusa la cantante Goldberg come ebrea, e purché lo *Stabat Mater* non si faccia in Teatro perché ciò sarebbe indecente, rimane approvato l'atto consiliare]. Quanto alla esclusione della Goldberg ho già provveduto destinando per lo spettacolo della prossima fiera Teresina Brambilla. In ordine alla proibizione di dare lo *Stabat Mater* in teatro, spero che si potranno superare le difficoltà che si presentano all'effettuazione di questo progetto, considerato particolarmente che in altre città sia stato eseguito in teatro, e che volendo far sentire questa classica composizione in Senigallia escludendo il teatro, non vi sarebbe altro locale capace per esservi eseguita. [349/76]

- 22 maggio 1842, scrittura teatrale con Alessandro Lanari per l'impresa teatrale della fiera 1842 e 1843 [349/76]

- n. 887, Faenza 26 maggio 1842, Lanari al gonfaloniere Mastai (parte della lettera nella metà inferiore è tagliata)

Grazie alla mediazione di Rossini, Tamburini ha accettato di eseguire il *Guglielmo Tell* nel vostro Teatro. Il tenore della prossima stagione sarà Ivanoff. [349/76]

- n. 946, Faenza 5 giugno 1842, Lanari al gonfaloniere Mastai

Ho ricevuto sue 29 maggio e 3 giugno, e in relazione alla seconda, la prevengo di avere spedito un libretto del *Rodolfo di Sterlinga*; e di avere dato commissione a Balducci di presentarle quello del *Guglielmo* ritirandolo dal pittore Venier a cui lo diedi. [349/76]

- n. 1030, Alessandro Lanari al gonfaloniere Mastai

«Unitamente al pregiato di Lei foglio 15 corrente ho ricevuto la copia del venerato Dispaccio col quale l'Em.o Cardinal Legato permette la rappresentazione del *Rodolfo di Sterlinga*, sotto la condizione che all'atto terzo del libretto stampato ed eseguito in Ancona, si sostituisca l'atto terzo del libro impresso, ed eseguito in Roma. Ho esaminato questo terzo atto, ed ho rilevato che nel libretto stampato in Roma è forzato in modo straordinario; perché non solo vi è cambiamento di parole, che questo sarebbe non male; ma si sono tolte delle intere scene, lo che nuoce nel più alto grado all'effetto dell'opera; poiché fra i pezzi tolti interamente havvi pure la così detta preghiera di Rodolfo ossia Guglielmo, la quale è un brano dei principalissimi della parte del Basso, e come si dà a Tamburini, od a qualunque altro sia il protagonista di un'opera, una parte che sia inferiore a tutte le altre? Tale diverrebbe invero quella di Rodolfo con le mutilazioni acconciate: io d'altronde sono persuaso che a Roma siasi ciò fatto in causa della debolezza del protagonista; perché nelle scene tolte parmi non siavi nulla che attacchi o la morale, o la politica, o la religione. Per la qual cosa, converrebbe che V.S. facesse ogni impegno, affinché fatte tutte quelle correzioni, e cambiamenti che sono necessarij quanto alle parole, S. Em.a Reverend.a che [?] si degni di permettere che sia conservato ciò si espone sulle scene di Ancona, e di Bologna quanto all'argomento. In caso diverso questo dramma perderebbe i migliori suoi brani (parlo della musica) e la parte del basso verrebbe ad essere rovinata. Prego pertanto V.S. Ill.ma di volersi dare all'oggetto quelle premure che saranno del caso presso l'Em.o. Ed affinché possa prendere ad esame quanto le espongo, le spedisco nuovamente sotto fascia i due libretti di cui è proposto. I pezzi segnati in margine sono quelli che si dovrebbero lasciar fuori. [...]». [349/76]

- n. 1161, Faenza 24 giugno 1842, Lanari al gonfaloniere Mastai

Sento dal suo foglio 22 corrente che andrà a fare le necessarie pratiche affinché siano conservati nel *Rodolfo di Sterlinga* i pezzi che notai [il gonfaloniere: «cangiando solo quelle parole che non sembrassero convenienti»], ed ho fiducia che ottenga l'intento. Le rimetto intanto il libretto di Ancona, trovando giustissime le osservazioni che V.S. mi fa sul proposito. [349/76]

- Senigallia 19 luglio 1842, Lanari al gonfaloniere Mastai

Ho parlato con Tamburini quanto al progetto di cambiare le parole della sua romanza del terzo atto nel *Guglielmo Tell* in modo che non si faccia menzione del pomo, ma dopo fatte tutte le considerazioni, ha concluso che egli non può eseguire nel modo che si vorrebbe quest'opera. Ho dovuto quindi dare le necessarie disposizioni per la *Lucia di Lammermoor*, che sarà montata nel miglior modo possibile. [349/76]

- 3 agosto 1842, Lanari [probabilmente per mano del fratello Luigi] al cardinale Legato

Chiedo che il palco n. 12 del II ordine a sinistra di quello del cardinale Legato, che viene messo a disposizione del cardinale Legato, venga ceduto all'impresario nelle sere in cui non c'è il cardinale Legato, proprio per i patti secondo i quali devono lasciarsi all'impresa i palchi resi disponibili. [copia: 349/76]

- Jesi 14 settembre 1842, Luigi Lanari al gonfaloniere Mastai

Sono ancora in attesa di sua gentile risposta alla domanda fatta a V.S. sia dall'avvocato Cattabeni, come

da me per parte del fratello Alessandro per l'utilizzo del palco vicino a quello del cardinale legato. [349/76]

Stagione di Fiera 1843 (assegnata a Lanari)

- n. 1864, Livorno 12 ottobre 1842, Lanari al gonfaloniere Mastai

Replico a suo foglio 7 ottobre 1842 [manca]. Se avessi saputo che era contrario alla cessione del palco, non avrei fatto la richiesta al cardinale Legato. Quanto alla Cerrito non è che io consideri fra i casi disperati quello di non poterla avere per Senigallia, ma il fatto è che ne vedo poche possibilità. La stagione di Londra non va soltanto a tutto giugno come parmi che ella creda ma prosegue fino ai primi di agosto, dal che ricavo persuasione che la Cerrito non possa venire a Senigallia. [349/78]

- n. 1724, Firenze 24 ottobre 1842, Lanari al gonfaloniere Mastai

A mostrarle che non mi sono astenuto dal fare nuove pratiche presso la Cerrito onde poterla avere per il teatro di Senigallia nella prossima fiera, le rimetto qui acclusa una lettera di Bonola [agente teatrale], il quale come già le dissi me l'aveva proposta per valermene ora: da essa rileverà che non si può contare per codesto teatro sulla desiderata artista, atteso il suo impegno di Londra. [349/78]

- (Allegato) Milano 19 ottobre 1842, Bonola a Lanari, Livorno

Rispondo alla tua 12 corrente, che la Cerrito è dispiaciutissima di non poter sottoscrivere un contratto con te per le date indicate perché impegnata a Londra fino agli ultimi di agosto.

- n. 1315, Firenze 9 novembre 1842, Lanari al gonfaloniere Mastai

«Replico alla sua 29 caduto» [manca]. Godo che abbia scritto alla Cerrito, giacché ciò serve di maggior giustificazione. Ora che la speranza di avere questa artista è assolutamente venuta meno dovrò pensare ad organizzare le cose secondo quanto nel contratto fu contemplato, ed in luogo della medesima darò due coppie di primi ballerini con un divertissement. Quanto al basso, come le dissi, Fornasari è impegnato e però non si può contare su di lui; quando pure fosse stato diversamente, non se ne sarebbe potuto fare calcolo perché Poggi desidera di più *Il bravo*, e Fornasari mai si sarebbe prestato ad eseguire quest'opera in cui il basso ha poca parte. D'altronde avendo divisato di dare, oltre *Il bravo*, l'*Anna Bolena*, ho visto che Porto è il basso che può convenire meglio di qualunque altro; e in tal intelligenza, onde portarlo a Senigallia, non lo condurrò in Ancona ove sarebbe stato desiderato. [349/78]

- n. 1915, Firenze 23 novembre 1842, Lanari al gonfaloniere Mastai

Quando si ha a che fare con artisti di grande fama e per conseguenza di grandi pretese è impossibile evitare nei contratti l'articolo al quale essi tengono moltissimo, quello cioè che le opere le quali devono eseguire debbano essere di loro soddisfazione. Ciò posto, V.S. troverà molto naturale che un tale articolo sia stato contemplato nelle scritte dei coniugi Poggi [Erminia Frezzolini e Antonio Poggi], siccome quelli che hanno e possono avere una tale esigenza al pari di qualunque altro primissimo artista. Orbene Poggi mi ha espresso il desiderio di eseguire in codesto teatro *Il bravo*, la sua consorte l'*Anna Bolena*. Io non ho creduto di oppormi a questa loro pretesa perché *Il bravo* è un'opera di molto valore, e nuova per Senigallia, ed ho considerato, quanto all'*Anna Bolena*, che se non è nuova non è stata prodotta però in codeste scene da 10 anni a questa parte, e che d'altronde da un'opera che ha tanto pregio, e diciamo così tanta attrattiva è sempre da ripromettersi un esito felice. Di ciò V.S. si persuaderà facilmente dando un'occhiata alla stagione del 1841 nella quale la *Beatrice di Tenda* ora tanto conosciuta ebbe un successo veramente straordinario. L'*Anna Bolena*, a giudizio di tutti i pubblici non ha in sé minor pregio della *Beatrice*, e la stessa Frezzolini ne è la protagonista. Vi è da considerare soprattutto che per fare figurare gli artisti qualunque sia il talento che essi hanno, si deve cercare principalmente che le opere siano loro adattate e le eseguiranno con soddisfazione, posto che si raggiunge perfettamente con i due indicati artisti, ed io sono persuaso che considerata principalmente questa circostanza non si è fatto della scelta dell'opera alcuna particolare menzione nel contratto, essendosi considerato che una tale scelta doveva essere relativa alla compagnia. Quanto al basso cantante dirò che Porto, e per la fama di cui gode in professione e per il suo merito artistico è tale da rispondere in oggi alle pretese di qualunque pubblico esigente. Oltre questo poi una ragione fortissima che mi ha consigliato a preferirlo è che esso, già con me scritturato, non si può rifiutare ed eseguire qualunque parte che gli venga da me destinata, nel mentre che qualunque altro basso che dovessi portare per la stagione non eseguirebbe il *Bravo* siccome in quest'opera il basso vi ha una parte piccolissima. [349/78]

- n. 2052, Firenze 11 dicembre 1842, Lanari al gonfaloniere Mastai

Rispondo al foglio del 5 corrente [= Questo Municipio osserva che Porto è stato molte volte in questo Teatro e in altri vicini, per cui è più conveniente scegliere altro soggetto. Nel suo foglio 9 corrente diceva che Fornasari non vuole fare *Il bravo*, ma lo ha fatto già a Roma nel Carnevale 1840, e pertanto potrebbe farlo anche a Senigallia]. Quanto al Fornasari non bisogna prendere norma per le esigenze che può avere ora da quelle che aveva nel 1840. Egli allora ritornava dall'America, era pressoché sconosciuto in Italia per la sua lunga assenza, e perlomeno si aveva in lui poca fiducia. Quindi bisognava che si facesse conoscere, e per raggiungere questo scopo non poteva avere esigenze non compatibili con la reputazione di cui godeva allora. Ma adesso siamo in un altro caso. Fornasari si è acquistato una fama chiarissima, e le pretese che ora ha sono ad essa corrispondenti:

alla scelta delle opere poi che siano di sua soddisfazione tiene moltissimo; prova ne sia che lo stesso Moriani cantando con lui a Torino l'anno scorso di carnevale, ha dovuto uniformarsi ad eseguire tutte le opere che aveva scelto il Fornasari, come sarebbero *Marino Faliero* ed altre in cui il tenore ha la più piccola, e meno interessante parte. È quindi impossibile che Fornasari si adatti ora ad eseguire la parte di Foscari nel *Bravo*. A me sembra quindi che la scelta di Porto sia la più conveniente, perché questo artista se per una parte non ha troppo elevate esigenze, dall'altra ha tutti i modi e l'abilità da poter figurare decorosamente in qualunque teatro. E permetterà che io aggiunga non essere stato inteso poi il Porto così di recente da codeste parti, perché l'anno scorso non poté cantare a causa della sua malattia; ed in quest'anno che avevo intenzione di condurlo in Ancona, me ne astengo per darlo, come ho detto, in codesto teatro: né deve fare meraviglia se Porto cantò nell'autunno del 1841 a Pesaro, giacché non è la prima circostanza in cui artisti di fama vanno a cantare in piccoli teatri, dovendosi specialmente considerare che quel municipio mi aumentò la dote per avere questo artista.⁸ [349/78]

- n. 2163, Firenze 26 dicembre 1842, Lanari al gonfaloniere Mastai

Con riferimento a suo foglio 17 corrente [= confermo che il basso Porto non è adatto per il nostro teatro. Mi lusingo che cercherà buoni artisti per le parti di Violetta e Pisani]. V.S. sa meglio di me che quando vi è un contratto, è a quello che le parti contraenti si devono riportare. Secondo le obbligazioni da me assunte, è un basso di cartello che io devo unire ai due già destinati artisti Frezzolini e Poggi, e dando Porto è certo che rispondo pienamente allo spirito del contratto, e che questa scelta non può soffrire eccezione. Quanto ai due soggetti che dovranno eseguire le parti di Pisani e Violetta, V.S. può essere certa che non saranno per nulla inferiori all'impegno che devono assumere, e che figureranno convenientemente al fianco dei principali artisti già destinati. In merito alla *Lucrezia Borgia*, sono persuaso che il successo piuttosto modesto che riportò su codeste scene [nel 1841 come *Eustorgia da Romano*] fosse una conseguenza dell'incontro strepitoso ottenuto innanzi dalla *Beatrice [di Tenda]*, poiché quasi sempre, ogni qualvolta un'opera desta entusiasmo, quella che viene dopo ha poco incontro. E però senza dubbio che dove sono una Frezzolini un Poggi e un Ronconi l'esecuzione deve essere ineccepibile. [...] mi dimenticavo di farle conoscere che scrissi a Fornasari e dalla risposta che le accludo potrà vedere essere egli impegnato per Londra. [349/78]

- (Allegato) Torino 14 dicembre 1842, Fornasari a Lanari, Firenze

Con riferimento a suo foglio 10 dicembre, per la prima stagione che mi chiede sono impegnato a Londra. [349/78]

- n. 67, Firenze 7 gennaio 1843, Lanari al gonfaloniere Mastai

Con riferimento a foglio 3 gennaio del gonfaloniere [non fa meraviglia che Fornasari nel dicembre 1842 abbia risposto di essere già impegnato per l'epoca della nostra fiera, ma si sarebbe potuto sopperire alla sua mancanza con altro valente artista]. Porto è il basso che assolutamente conviene per gli spartiti destinati, e attualmente non ne vedo altri che possa essere tanto a proposito quanto lui. Si assicura che un cambiamento qualunque in quanto al basso con le disposizioni prese in quanto alle opere sarebbe stato svantaggioso al progetto dello spettacolo, ed è appunto per ciò che non ho voluto condurre Porto in Ancona, o per meglio dire non ve lo condurrò nella prossima primavera quantunque vi sia desiderio e vi condurrò invece per la seconda volta Sebastiano Ronconi. Posso anche accertarla che Fornasari fin dalla primavera decorsa era scritturato da Rovaglia [impresario milanese] e che mai avrebbe accondisceso ad eseguire *Il bravo* prima opera destinata per la stagione della prossima fiera. [349/78]

- n. 1088, Ancona 21 maggio 1843, Lanari al gonfaloniere Mastai

Un amico della Barbieri che ha molta influenza su di lei, che è stato da me sollecitato ad interessarsi per persuadere la Barbieri stessa ad eseguire la parte nel *Bravo* a Senigallia, mi scrive in questi termini: «Credo poterle dire francamente che le mie premure unite a quelle di altra persona valevolissima hanno portato il felice risultato che ella desiderava e che tanto mi raccomandava con la sua del 13 stante pervenutami per mezzo del signor Dattarella. Ella dovrà regolarsi a scrivere subito alla Barbieri nel modo stato indicato al signor gonfaloniere di Senigallia, replicando ad una lettera scritta alla signora Carolina Ungher [si veda lettera della Ungher sotto riportata], e sia certo che la signora Marianna risponderà a tenore dei di lei servigi. Scriva dunque sollecitamente, e rimetta a me la lettera per maggior sollecitudine». [349/78]

- 17 maggio 1843, Carolina Ungher al gonfaloniere Mastai (lettera autografa)

«[...] Dopo aver ricevuto la di Lei lettera mi sono portata subito dalla S.ra Barbieri Nini la quale non fù molto disposta ad esaudire le mie preghiere giacché a vero dire la parte di Teodora è bensì di primissima donna – ma poco grata! Lanari accorda alla Barbieri in una sua Lettera di mettere una cavatina di sua scelta, ed è questo l'argomento che la fece decidere. Io le assicurai che Vossignoria vorrà proteggere certamente questo suo desiderio, e che le sarà accordato di cantare non solo una cavatina di sua scelta invece di quella dello spartito, ma che potrà cambiarla a volontà, secondo l'esito più o meno favorevole della prima. [...] L'unione poi della Barbieri, e della Frezzolini è per Senigallia una fonte di gran piacere perché mai si avranno udite due voci di tale

⁸ Nella *Lucia di Lammermoor*: cfr. «Teatri arti e letteratura», 36, 918, 23 settembre 1841, pp. 28-29. La presenza di Lanari a Pesaro come impresario non è segnalata in Cifre ma in CARLO CINELLI, *Memorie cronistoriche del Teatro di Pesaro dall'anno 1637 al 1897*, Pesaro, Nobili, 1898, pp. 131-132.

bellezza unite. [...] Raccomando pure alla sua bontà, il volere far intendere a Lanari la promessa in iscritto, che la S.ra Barbieri possa cantare non solo la prima sera una cavatina di sua scelta, ma pur cambiarla a suo piacere. Questa è la sola condizione ch'Ella amette [!]. Alla sua gentile Anima raccomando poi particolarmente questa eccellente Donna e quando Ella si sentirà rapito di quella divina voce, e di quel canto si ricordi di me che si protesta con piena stima». [349/78]

- n. 1117, Ancona 25 maggio 1843, Lanari al gonfaloniere Mastai (lettera autografa)

In replica a sua n. 386 del 22, ecco la nota della compagnia che dovrà agire nel teatro di Senigallia nelle due opere *Il bravo* ed *I lombardi alla prima crociata*. Nel *Bravo* agiranno: prime donne Frezzolini e Barbieri Nini salvo che abbia accettato; seconda donna Patriossi. Primi tenori Poggi, Castellan; secondo tenore Lozzi. Porto primo basso, Patriossi e Della Santa secondi bassi, o supplementi.

Nei *Lombardi* vi sarà un comprimario tenore, che sarà Lucchesi, e una seconda donna, che sarà Piombanti. Farò probabilmente venire alla piazza di Senigallia un'altra prima donna per tutto ciò che potesse accadere. Le due coppie di ballerini primi obbligati a norma del contratto saranno Gusman e Mochi, Mathieu e Frassi. In luogo delle quattro seconde ballerine che sono obbligato a dare a norma del contratto, vi saranno (fuori d'obbligo) otto coppie di secondi ballerini per eseguire dei divertimenti ballabili, e un balletto comico composto da Meloni. [349/78]

- n. 1225, Forlì 10 giugno 1843, Lanari al gonfaloniere

Le accludo una lettera di Verdi dalla quale vedrà che per venire a mettere in scena la sua opera a Senigallia non vuol meno di mille lire austriache. Non è certamente questa una tenue spesa da potersi assumere così facilmente ad onta che la venuta di Verdi potrebbe essere sommamente utile per il migliore andamento dell'opera. In sostanza per fare anche questo al di là de' miei obblighi bisognerebbe che io avessi un qualche compenso, come il profitto dei palchi che restano al Comune, e di cui non ha bisogno, ed infine qualche cosa che mi possa compensare almeno in parte della spesa di 160 scudi che dovrei fare, senza di che, dico il vero, non mi indurrò a fare una spesa simile. [...]». [349/78]

- (Allegato) Parma 30 maggio 1843, Verdi ad Antonio Poggi, Bologna (lettera autografa)

«Carissimo Poggi, un po' tardi riceverai risposta alla tua perché rispeditami da Piacenza a Parma mentre io ero assente è stata per alcuni giorni ferma in posta. Sento con piacere che si facciano i *Lombardi* a Sinigaglia, perché credo che con Porto si formerà un complesso eccellente. In quanto a me ti dico senza complimenti che io non potrò venire a Sinigaglia se non ho il compenso di L. aus. 1000 mille.⁹ Comunque sia o venga o non venga io raccomando a Lanari che non risparmi di fare un'aggiunta ai Cori e non faccia economia nelle altre spese che così forse ne avrà un'interesse maggiore. Ho intenzione di mettere in fà l'ultimo slancio del finale secondo soltanto dove passa in tono maggiore. Parmi che diverrà men faticoso e più potente perché tutti quei si acuti diventerebbero la, e questa nota è d'un effetto straordinario per la signora Erminia [Frezzolini]. Scrivimi in proposito perché lo accomodo sullo spartito. Oggi parto per Milano. Diriggi là. Mille cose alla S. Erminia e credimi l'amicissimo G. Verdi. P.S. Caso mai Lanari concedesse quanto ti chiedo t'avverto che non potrò fermarmi a Sinigaglia che 15 o 16 giorni». [copia in 349/78; autografo in 909/8]

- n. 1273, Forlì 17 giugno 1843, Lanari al gonfaloniere Mastai

Grato per la concessione del palco n. 12, ordine secondo per quelle sere in cui V.S. non debba farne uso per servizio della superiorità, la prevengo che vado a dare lo sta bene al maestro Verdi per la sua venuta a Senigallia. Conoscendo che di nessun peso sarebbe stato il compenso concessomi da codesto Comune, ritenni che in vista della spesa non indifferente che io mi accingo a fare per il miglior andamento dello spettacolo, sarebbero state tolte di mezzo le difficoltà che altra volta avevo incontrato per il conseguimento di quel palco al quale da molto tempo aspiravo. Appena riceverò la risposta affermativa del Verdi, non mancherò di comunicargliela [manca]. Intanto io conto senza meno sulla di lui venuta. [349/78]

- Senigallia 12 luglio 1843, Lanari al gonfaloniere Mastai

Ho appreso [dalle sue lettere] che la banda di Cotignola non ha accettato l'invito fattole per questo teatro. [...] Ho avuto notizia che verrà anche quest'anno il concerto di Pesaro del quale secondo il solito ci varremo. [349/78]

Stagione di Fiera 1844 (assegnata a Vincenzo Iacovacci)

- Firenze 25 novembre 1843, Lanari al conte Mastai, «lettera confidenziale»

È molto tempo che non le ho scritto per sapere cosa ha pensato di fare per lo spettacolo della prossima fiera. Le darò un prospetto di ciò che potrei fare. In Roma da dove tornai ieri, ho avuto trionfo per ciò che riguarda tutto l'insieme dello spettacolo, così d'opera che di ballo, e specialmente poi dell'opera, perché la Barbieri e Roppa non potevano suscitare più entusiasmo, ma gli interessi sono andati alla peggio, perché Roma nella

⁹ A Senigallia, città dello Stato pontificio, la moneta di riferimento era lo scudo romano, che veniva di norma impiegato per quantificare la dote, i compensi, le spese e così via. Le 1.000 lire austriache che chiede Verdi corrispondono a 160 scudi romani, come possiamo evincere dalla «Memorie per Sinigaglia onde obbligarsi a dare il Rigoletto per second'opera» presentate da Lanari nel 1851.

stagione di autunno non può comportare la spesa di due spettacoli di opera e ballo e un teatro di prosa. La Cerrito destò in seguito entusiasmo tale da non crederci, e di fatto, se la Cerrito partiva dopo terminate le 16 recite obbligate, Iacovacci doveva chiudere il teatro, perché l'opera e i cantanti sono considerati zero. Ho inteso quel famoso basso Balzar ed è un vero cane che abbaia. I romani dicono che a Carnevale cantava meglio, e che ora è diventato un cane, ma dalle notizie che ho, e di Bologna, e di Ferrara, credo sia sempre stato come è, e che non sia buono a fare che il sacerdote nel *Nabucco*. [349/80]

- Firenze 25 novembre 1843, *Lanari al gonfaloniere Mastai e alla D.T.*

Progetto per lo spettacolo da darsi al Teatro comunale di Senigallia per la fiera dell'anno 1844.

Prima opera *Nabucodonosor*. De Giuli, o Barbieri prima donna; con De Bassini, e Miral primi bassi, il primo per eseguire la parte di Nabucodonosor e il secondo la parte di Zaccaria. Il tenore che occorre in detta opera di rango secondario da destinarsi.

La seconda opera da destinarsi nella quale dovrebbe agire, come primo tenore assoluto, o Moriani o Roppa.

La stagione si aprirebbe con il *Nabucodonosor*, ed il ballo *Il conte Pini* di Samengo, posto in scena da Antonio Coppini, e che verrebbe montato con il massimo sfarzo come fu fatto nel cadente autunno al Teatro della Pergola in questa città, che destò vero entusiasmo. Dal macchinista Ferretti potrà conoscere di quale entità sia questo spettacolo di ballo, avendolo montato egli stesso al Teatro della Fenice in Venezia. Gli artisti che vi prenderebbero parte sarebbero: coppia danzante Gusman e Mochi; primi ballerini per le parti Coppini e Mazzanelli. Altri ballerini per le parti comprimarie, da destinarsi; 10 coppie di primi ballerini di mezzo carattere; 8 coppie di corifei.

La dote, i palchi, scanni, e prezzo dei biglietti come fu praticato lo scorso anno. [349/80]

- Firenze, 10 febbraio 1844, *progetto Lanari per il teatro di Senigallia nella fiera del 1844*

Il sottoscritto darebbe due opere la prima delle quali sarebbe *Nabucodonosor*. In essa avrebbero parte la De Giuli prima donna; Coletti primo basso, salvo qualcuno che si dirà in calce; Porto o Miral a scelta del consiglio comunale per la parte di Zaccaria. Il tenore avendo una parte secondaria in questo spartito si nominerebbe in seguito. La seconda opera sarebbe da destinarsi ed in questa dovrebbe prendere parte un tenore di rinomanza, che sarebbe Moriani o Roppa.

Si darebbe dal sottoscritto il grande ballo *Il conte Pini* di composizione di Samengo, che verrebbe posto in scena dal Coppini che pare lo eseguirebbe come lo pose in scena ed eseguì con strepitoso successo in questo Teatro della Pergola nel decorso autunno. Gli altri mimi sarebbero pure quelli che lo sostennero alla Pergola nella detta stagione.

È bene avvertire che in questo ballo che ha del genere francese anche i primi ballerini danzanti agiscono, ed eseguono due belle parti principali. La prima ballerina danzante sarebbe la King, od altra grande prima che calzi le scene dei teatri più reputati d'Italia; il di lei compagno di un nome corrispondente. E quanto al rimanente del personale si conferma l'antecedente progetto. Quanto a Coletti, non può essere assicurato, essendo scorso il termine per il quale egli si era compromesso con il sottoscritto. [349/80]

Stagione di fiera 1845 (assegnata a Vincenzo Iacovacci)

- Senigallia 4 marzo 1845, *Agostino Marchesi [segretario di Lanari], al gonfaloniere*

Allego progetto di Antonio Lanari per l'impresa teatrale della fiera 1845. Vi è la possibilità di avere la Elssler, ma solo quest'anno può apportare a Senigallia il reale vantaggio di richiamo straordinario, poichè dopo la fiera di Senigallia agirà in altre città dello Stato pontificio, ed ora è nuova per tutto comprese Venezia e Trieste.

- [Allegato] *Progetto di Antonio Lanari per l'impresa teatrale della fiera 1845.*

1. Per opera si darebbe I due Foscari spartito nuovissimo e di sperimentato successo. All'esecuzione dell'opera l'appaltatore si propone di dare i principali artisti di cartello, cioè prima donna Barbieri Nini artista in giornata di altissima reputazione provata dagli incontri recenti del Regio ducale Teatro di Parma, del Gran Teatro la Fenice di Venezia, e l'essere assicurata per la passata decorsa fiera di Reggio, e per la quale fu scritta espressamente la suddetta opera. Boccabadati artista di fresca reputazione provata nei teatri di Genova, Brescia in fiera, Verona, Regio ducale di Parma, ed ora al Real Teatro di Palermo. De La Grange artista che ora sale in alto grado, e per gli incontri di Livorno e Venezia, e recentemente al Comunale di Bologna. L'impresa si obbliga di dare esclusivamente una delle tre indicate artiste. Primo tenore: si obbliga l'impresa di dare il Roppa o altro di cartello, primo basso Ferri, che tanto fu applaudito al Gran Teatro della Scala di Milano, Torino, Roma, fiera di Reggio, Verona. Con tutti gli artisti accessori che occorreranno di provata capacità.

2. Per ballo si darà un gran ballo fantastico *La Gisella*, o *L'Esmeralda*, ove figurerà a protagonista la celebre danzatrice Elssler con compagno degno di tale rinomanza, e questa per non meno di otto sere nel corso della fiera. Quindi altro ballo per le sere che non agirà la Elssler, con una coppia di primi ballerini di cognita reputazione, e tutto il corredo di mimi, ballerini di mezzo carattere, e corifei che occorrono al corredo delle grandiose danze.

3. Trattandosi che lo straordinario costo della Elssler montante per lei sola a 2000 franchi per ogni recita,

oltre al corredo di compagnia e la maggior spesa ingente che importa la montatura di due balli in breve periodo, l'impresa calcolando l'utilità grande che ne avverrebbe al Paese per il concorso dei forestieri, trattandosi di una celebrità nuova in tutto lo Stato, calcolando le spese, domanda indispensabilmente le seguenti concessioni:

4. La somma di dote in contanti non minore di scudi 5200; l'intero provento delle solite quattro tombole ed i soliti palchi; che le file dei posti chiuse nelle sere in cui danzerà la Elssler sia in numero di otto; che il prezzo del biglietto di ingresso delle sere in cui danzerà la Elssler sia permesso in paoli sette, e così quello dei posti chiusi; che il numero delle recite d'obbligo anziché essere di n. 18 venga ridotto a 16, riduzione che nulla nuoce al concorso della fiera. Ciò concedendo l'impresa tenterebbe di ottenere dalla Elssler di farle fare una, o due recite di più delle otto obbligate. [349/81]

Stagione di fiera 1846 (assegnata a Vincenzo Iacovacci)

- 20 febbraio 1846, Venezia, Lanari al gonfaloniere

Avendo letto sul foglio teatrale di Milano Il Pirata al n. 67 del 17 corrente l'avviso d'appalto di codesto teatro per la prossima fiera emanato dalla S.V. in data quattro corrente ciò ha tolta affatto la credenza della pubblica voce sparsa da qualche tempo nel commercio teatrale che l'impresa fosse già stata concessa al signor Iacovacci, e disdice pure le vaghe pubblicazioni di alcuni artisti di ballo già scritturati dallo stesso per Senigallia. Poste le cose ufficialmente in tale chiarezza, sono ad offrire a norma dell'indicato avviso d'appalto il seguente Progetto:

1. Accetto il capitolato relativo e così pure accetto la solita dote di 4000 scudi romani con in più i palchi disponibili; e le quattro tombole da estrarsi in fiera.

2. Mi obbligo di dare per non meno di otto recite la prima danzatrice e celebrità straordinaria signora Fanny Elssler che si produce con il gran ballo *La bella fanciulla di Gand*, composto e diretto dal signor Ronzani e posto in scena con la grandiosa pompa di compagnia e decorazioni che esige.

3. Per le sere in cui non agisce la signora Elssler darò il gran ballo serio *Adelaide di Francia*, composizione di Henry e posto in scena da Coppini.

4. Darò un'opera seria nuovissima e spettacolosa del maestro Verdi, l'*Attila*, che a momenti verrà prodotta in questo Gran Teatro la Fenice nella quale vogliansi una prima donna di gran merito, un primo tenore e due primi bassi, per cui darò a prima donna Marianna Barbieri Nini, e così gli altri artisti, saranno ugualmente di cartello, ed avranno cantato nel Teatro della Pergola di Firenze. Resta l'aumento dei posti in orchestra, e prezzo relativo nonché l'aumento di prezzo per il biglietto d'ingresso per le sere che agirà la signora Elssler, a norma dell'accordato lo scorso anno, e per le altre sere sarà conforme al solito. [350/82]

- n. 470, Venezia 3 marzo 1846, Lanari al gonfaloniere Monti

In replica a suo foglio 28 febbraio n. 263. Mentre mi trovo in debito di ringraziarla delle indicazioni in esso contenute [= dare un'opera sola è pericoloso e contrario all'uso introdottosi e da lei seguito per molti anni. Fra i cantanti viene nominata la sola Barbieri Nini, e per gli altri cantanti il solo fatto di avere cantato nel Teatro della Pergola di Firenze non è argomento bastante per giudicare la loro valentia] mi trovo anche in necessità di sottoporle relative osservazioni. Ho proposto due gran balli come l'*Adelaide di Francia* e la *Jolie fille de Gand*, per cui offro tre spettacoli, come quando detti due opere ed un solo ballo. L'offerta poi da me fatta della celebre Elssler, senza nulla pretesa di aumento in aggravio alla Comune credevo che possa essere un motivo da calcolare all'interesse della città. Rifletto ancora che ella non fa alcun caso della qualità di opera che ho proposto, offrendo la più nuova del giorno, cioè l'*Attila* di Verdi, che a giorni [14 marzo] verrà di prima comparsa esposta a questo Gran Teatro la Fenice, che quantunque oggi non ancora sperimentata dal pubblico giudizio, pure è da valutarsi che trattasi di un nuovo parto di quel maestro Verdi che gode la prima reputazione del giorno, che trattasi di una composizione a cui l'autore vi ha dedicata la sua parziale attenzione, e vede con questa consolidarsi la gigantesca fama, procuratasi con le precedenti due, di un'opera che già in attualità di prove per il momento ha fatto propalare una straordinaria precauzione [?], e che io monterei a Senigallia nella stessa integrità. In quanto alle osservazioni che essa ha la bontà di farmi in rapporto alla Barbieri, è da considerarsi che quantunque artista sentita nei contorni, ha però ovunque fanatizzato e lasciato desiderio di risentirla. Essa in giornata è nel numero eletto delle uniche. [...] il basso che io darei sarebbe Gorin, artista che in giornata è dei migliori, dopo gli incontri di Torino, Venezia, fiera di Vicenza, e testé in Firenze con *I Foscari* che superò l'impressione lasciata dal Badiali in tale opera, per cui la direzione di Reggio lo ha desiderato e lo avrà in fiera. Concludo che ove il municipio fidi in me come altre volte pure successo non avrà certamente a dolersi del complesso e della qualità del servizio, valendo intanto la certezza di avere la Barbieri, e Gorin per l'opera, la Elssler per porzione della fiera, l'opera *Attila*, due gran balli, e senza aumento di dote. Il municipio di Senigallia sa cosa puoi riprometterti da Lanari, e sa che non può accadere il caso di compromessa pecuniaria a danno del Comune. [350/82]

- n. 496, Venezia 6 marzo 1846, Lanari al gonfaloniere Monti

In aggiunta a quanto scrissi [con la n. 470] sul progetto per la prossima fiera sono a farle noto che per dare l'*Attila* occorre un primo basso profondo di cartello; poiché Marini stesso non può accudire per doversi recare a Madrid ad evadere altro contratto anteriore, ho posto mora su Balzar che certo è dei pochissimi di tale genere.

[350/82]

- n. 515, Venezia 9 marzo 1846, Lanari al gonfaloniere Monti

Faccio riscontro a suo foglio n. 302 del 6 corrente, per significarle che ho aperte calde trattative con l'appaltatore proprietario di Fraschini col quale sono in relazione di affari e di amicizia, e mi tengo persuaso di avere detto artista. Mi permetto di farle osservare essere un errore il desiderare in giornata un più valente baritono del Gorin, poich  per forza voce e modi   certo da preferirsi; test  alla Pergola di Firenze nell'opera dei *Foscari*, che per il basso   di importanza e che Badioli ne aveva lasciata un'impressione visiva, il Gorin ha potuto di gran lunga superarne la prima impressione ed   prova di fatto che non mette dubbio alla valentia di questo artista. Come ebbi a scriverle con ultima mia che avevo anche compromesso il Balzar per l'importante parte di Attila qui scritta per il Marini, non le taccio ancora che tento se Marini stesso potesse accelerare il termine del suo contratto di Madrid e ritardare quello dell'autunno che lo chiama col 1 agosto onde riuscire a darle questo nuovo artista per cui viene scritto l'*Attila*. [350/82]

- n. 547, Venezia 13 marzo 1846, Lanari al gonfaloniere

La sua lettera n. 316 [= il basso Balzar, che ha cantato qui nella fiera 1844 e 1845, non ha lasciato di s  alcun rimpianto. Per la parte di Attila ci sarebbe solo il basso Marini: altri di vaglia come lui non ne conosco. Anzich  rischiare affidando a soggetto debole una delle parti principali, sarebbe meglio cambiare spartito, e adottare magari spartiti del giorno come *Stella di Napoli* o *La regina di Cipro*, ambedue di Pacini. A quanto so, Coletti   disponibile. L'impresario Iacovacci sostiene che la Ellsler e Ronzani non possono essere permessi ad altri dal 10 luglio al 18 settembre], mi offre vasto argomento per chiarirle la sedizione e l'impostura di Iacovacci, quindi con tutta lealt  le dico che incorsi a fare un compromesso con il basso Balzar per Senigallia nell'unica vista che essendo un artista di stabilita reputazione per cui avevo con lui combinato contratto per fare l'*Attila* alla fiera di Reggio, ultimato tale contratto mi fece conoscere che Iacovacci gli offriva di bel nuovo la fiera di Senigallia, tal che mi accinsi perci  a farle un compromesso (non un contratto) e lo proposi. Ora da quello che ella mi scrive comprendo che Iacovacci voleva assicurarsi Balzar onde lusingando con altri nomi la Comune, ottenuto poi il teatro far cadere la necessit  di prendere questo. Per il canto mio non avendo corso impegno posso sciogliere il Balzar, ma posso anche accertarle che del Marini   inutile lusingarsi, mentre a tutto luglio esso   impegnato a Madrid, e quindi ai primi di agosto   chiamato a Milano per l'autunno ove   scritturato. Sono anche amico di Coletti e vado a scrivergli, e dove possa essere disponibile vedr  di averlo, persuaso ancora che come non   baritono sfogato possa stargli bene la parte di Attila. Rapporto al tenore Fraschini ed al basso Gorin, ho l'onore di confermarle ci  che scrissi in risposta alla sua n. 302. Il signor Iacovacci   verissimo che ha un contratto con la Ellsler per Senigallia e cumulativamente per Cesena senza riserve n  patti n  facolt  di poterla disporre per altre piazze fuori di Senigallia e Cesena, al quale contratto essa acconsentiva nella credenza della asserzione fattale dal Iacovacci stesso di avere gi  in possesso tali teatri, per lo che quando la signora Ellsler attraverso i pubblici fogli venne in cognizione che il signor Iacovacci non aveva il teatro di Senigallia essendone pubblicato il concorso se ne adont  ed a calmare il suo malumore pi  spinto dall'amor proprio di vedersi ingannata a pericolo della sua propria reputazione io le proposi di rilevarla alle stesse condizioni da Iacovacci stipulate nel caso che io avessi il teatro, ed essa vi acconsent , e me ne fece dichiarazione regolare in iscritto: ecco come io sono in situazione di accertare la promessa di questa artista la quale pure tengo rilevata sino a tutto il 20 settembre insieme al signor Ronzani. Qualunque sia la voce che Iacovacci abbia potuto fare spargere di dare la Persiani a Cesena   una menzogna poich  la Persiani si   gi  dichiarata di non cantare in Italia, e prescindendo da tale dichiarazione fatta personalmente a me fra cui passa amicizia parziale,   noto che passa la primavera a Madrid, e che alla fine di agosto deve essere di bel nuovo a Parigi. Se il Colini possa averlo per Cesena non ne sono certo, sono bens  certo che n  lui n  altri possono darlo a Senigallia perch    impegnato con l'Accademia dei Fulgidi a Livorno fino al 20 agosto. E di Fraschini per Cesena ove io lo abbia come mi lusingo per Senigallia, esso Iacovacci non potrebbe disporne perch  la mia negoziazione con l'impresa di Napoli comprende settembre. Tanto ho voluto significarle per chiarirle del vero stato delle cose tra le millantate da Iacovacci e quelle positivamente operate da me. Quantunque resta a vedersi il successo dell'*Attila*, a momenti sar  a tutti palese e la magistratura di Senigallia ha qui persone di fiducia come il signore marchese Cavalli, da cui possono ritrarre la reale verit , e una volta prodotta avr  l'impronta stessa di novit  della *Stella* e *Regina di Cipro*, ci  di essere fin d'ora prodotte in un solo teatro, e la differenza potr  calcolarsi nell'esito primo, e nell'autore, essendo le due anteriori di Pacini, l'altra di Verdi. [350/82]

- n. 572, Firenze 16 marzo 1846, Lanari al gonfaloniere Monti

Con riferimento al suo foglio 12 corrente n. 333. L'impresa di Napoli oggi stesso risponde alla mia prima lettera, che compiego [manca], fa conoscere che Fraschini   libero per cui posso averlo. Le unisco altra dell'avvocato Lamporecchi di Firenze [legale di Lanari] amico del Fraschini dalla quale risulta pure che egli non ha alcun vincolo per la stagione di libert , quindi oggi stesso vado a scrivergli in modi definitivi e positivi per fissarlo per Senigallia. Eccole pertanto assicurato questo artista oltre alla Barbieri, e Gorin baritono, confermandole intorno ai bassi ci  che ebbi l'onore di scriverle con l'ultima mia n. 547 del 13 corrente ripetendole che ho trattato e faccio ogni pratica per avere anche Coletti, ed io sono tale di mantenere per certo

quanto prometto ed intendo che questo artista (Coletti) sia un di più degli obblighi che assumo al servizio naturale delle tre prime parti d'obbligo sopra nominate. Due balli grandi come al progetto in uno dei quali agirà la Elssler né si parlerà altrimenti del Balzar. Io mi riprometto di dare tutto quanto promette Iacovacci ed anche superiormente, e non esigo che la sola corrisposta naturale del teatro senza aumenti di sorta giacché animato dal desiderio di nuovamente mostrarmi al teatro di Senigallia per quel Lanari che tanti anni gli fornì sontuosi spettacoli. [350/82]

- *(Allegato) Firenze 10 marzo 1846, Lamporecchi a Lanari, Venezia*

Dovete a quest'ora aver visto il tenore Frascchini passato di qui per andare a cantare nel teatro di Vienna. Io non lo vidi, lo vide mia moglie, la quale sentendo da lui che aveva rinnovato la scritta con l'impresario del teatro di Napoli con la facoltà di avere nel corso dell'anno una stagione, lo impegnò ed egli le promise di venire a cantare alla Pergola.

- *n. 599, Firenze 20 marzo 1846, Lanari al gonfaloniere*

In replica al suo foglio 16 corrente n. 347, ripeto le precedenti mie, e come ella mi stringe a dare offerte positive per il giorno 22 corrente io non posso che confermarle le due ultime precedenti mie ove appunto le notavo i positivi e ciò che pure ho operato per darle Frascchini e anche Coletti, ma come che di questi non avevo in mano ne ho tutt'oggi documento per garantire la mia proposta poiché non mi è concesso il tempo materiale essendo essi a Vienna, ripeto che lo scopo mio è stato sempre quello di dare grandioso spettacolo in ogni genere, con artisti di prima reputazione. Che perciò se pressato da lusinghiere diverse proposte il municipio si trova forse anche per la presenza di qualche incaricato del signor Iacovacci, persuaso che non possono mancare le promesse, ciò però non toglierà a me di avere dimostrato con quanto disinteresse offrivò tutto quanto si desiderava. [350/82]

Stagione di fiera 1847 (assegnata a Lanari)

- *n. 1930, Firenze 26 settembre 1846, Lanari al gonfaloniere G. Monti*

Dietro il carteggio tenuto in passato con la S.V. e dietro il consiglio di rispettabilissima persona, rimetto un progetto per lo spettacolo da darsi nel suo comunale teatro per la prossima fiera 1847. Questo progetto è formato a norma delle attuali circostanze teatrali, che richiede una certa fiducia che credo di meritare dietro il lungo servizio da me prestato nel corso di molti anni. [350/84]

- *26 settembre 1846, Lanari*

Progetto per l'impresa teatrale della fiera 1847. Il sottoscritto appaltatore accetterà in generale tutti gli obblighi del capitolato. Darà tre artisti di canto di primo cartello, cioè prima donna, primo tenore, primo baritono, i quali dovranno avere agito con plauso nei teatri della Scala a Milano, della Fenice a Venezia, del Carlo Felice a Genova in carnevale e primavera, all'Apollo in Roma in carnevale e al San Carlo a Napoli e al Regio di Torino. Trattandosi che in generale i grandi artisti non accettano di eseguire tutto il numero delle recite portato dal capitolato, come la nobile direzione del teatro di Senigallia per due volte sperimentò con la Frezzolini, e pure nella cessata fiera con la De Giuli, le quali non vogliono fare più di 10 recite nella stagione, e siccome tanto si esigerebbe dalla Tadolini, e Moriani, se si potessero combinare, dovrebbe essere facoltativo al sottoscritto di formare in tutto o in parte duplice compagnia, bene inteso che i soggetti distinti che formerebbero parte della compagnia dovrebbero eseguire non meno di 10 rappresentazioni; salvo casi fortuiti. Le opere dovrebbero essere due, da scegliersi fra le più classiche dal sottoscritto. Il ballo sarebbe o grande o fantastico a piacere dell'impresa da porsi in scena da chiaro compositore, nel quale dovrebbe assicurare una coppia di primi ballerini seri di primo cartello, di un'altra prima per eseguire un terzetto, e 12 coppie di primi ballerini di mezzo carattere. Se il ballo da scegliere fosse grande, oltre il suddetto personale, una coppia di primi mimi di cartello, altri ballerini occorrenti per le parti, ed i necessari corifei.

Lo scenografo verrebbe scelto fra i più accreditati. Il vestiario sarebbe del solito da me praticato in passato, nonché gli attrezzi. La dotazione per l'esecuzione del presente progetto sarà la consueta dote di scudi 4000, le solite quattro tombole, i soliti palchi, e file di scanni portate dal capitolato. I prezzi del biglietto d'ingresso e degli scanni saranno in conformità del capitolato.

Qualora riuscisse al sottoscritto di rinvenire una celebrità danzante, come la Cerrito, la Grisi o la Graham, non nominando la Elssler per esservi stata due anni consecutivi, il sottoscritto monterà un ballo positivamente per una delle indicate, ed in questo caso la dotazione dovrebbe essere aumentata di scudi 1400, il prezzo dei biglietti si di ingresso che di scanni sarà portato al saggio di ciò che furono posti nella circostanza che vi fu la Elssler. Se questa aggiunta non fosse dalla nobile direzione gradita, sarà per non detta.

Se questo mio progetto verrà accolto, e se la nobile direzione avrà fiducia in me, io procurerò di meritarmela come credo di essermela meritata nella lunga conduzione da me sostenuta per molti anni nel loro comunale teatro, osservando soltanto, che combinando il contratto molto tempo avanti, riuscirà più perfetto e meglio compilato lo spettacolo, tanto per la scelta dei migliori artisti disponibili, quanto per ben combinare l'insieme degli spettacoli da prodursi. [350/84]

- *Firenze 7 ottobre 1846, Lanari a Giovanni Morandi «amico carissimo», Senigallia (lettera autografa)*

Ho avuto un monte di disgrazie e quando queste incominciano difficilmente cessano. La prima la morte di mia moglie a Parma che sebbene che fossi stato da 25 anni diviso di corpo, ho inteso fortemente, poi la indisposizione della [... Teccia?] a Livorno, che unita ai terremoti che fracassarono quella città ha rovinato il mio interesse, ora per corollario una erisipela alla gamba destra che da 5 giorni mi tiene obbligato nel letto e per mala sorte mi ha preso in campagna, ove mi ero portato per ristorarmi un po' dalle fatiche; e a compimento dell'opera questa mattina ricevo da Milano la notizia che il mio ottimo amico Giovanni Battista Villa, che faceva tutti i miei affari a Milano, come un commesso pagato, in 8 giorni di malattia passò agli eterni riposi. Detto tutto ciò non voglio mancare di riscontrare a pronto corso, la vostra. Già dissi, fin dal principio all'ottimo conte Gabriele Mastai che io avrei un progetto a seconda delle attuali circostanze teatrali, e che lo feci conscio che non vi è nulla di concreto, ma in fondo chiaro vi è espresso che devono esservi 3 artisti di canto d'alto cartello, e due primi ballerini di cartello, ma tutto insieme convengo che è un progetto di fiducia, e la direzione dovrebbe avere riguardo alla persona che lo fa. Dall'altra parte, vi faccio osservare come io potrei assicurare due soggetti nel canto di alto cartello. Per assicurarli bisognerebbe che i possedessi, e per possederli bisogna scritturarli e [...?], per poi non combinarsi come mi troverei. Mi trovai in questo caso quando fissai la De Giulii, e voi non ignorate ciò che nacque, che dovendola portare in Ancona, oltre la rovina del mio interesse, mi costò il disgusto del conte Gabriele Mastai. [riferisce poi di come Iacovacci avesse ingannato la Elssler, come spiegato in lettera più sopra]. Per opera oltre il *Rolla* darei l'*Attila* di Verdi, o *Macbeth* che lo stesso Verdi mi scriverà la Quaresima alla Pergola, se avrà il successo che se ne attende. Se il signor gonfaloniere non avesse posto in dubbio la mia buona fede e non si fosse lasciato imbrogliare da quell'imbroglione dell'avvocato Ceccarelli agente di Iacovacci, il Comune avrebbe avuto un migliore progetto ed avrebbe risparmiato la sopra dote che dette per la Elssler, poiché io per puntiglio l'avrei data con i soli puliti scudi 4000. Se credete mio buon amico di far sentire questi miei sentimenti a codesti signori fatelo pure e fate sentire che qualora non potessi avere una celebrità danzante darei sempre una ballerina di primo cartello. [350/84]

- n. 2063, Firenze 20 ottobre 1846, Lanari al gonfaloniere G.M. Monti

Con riferimento al suo foglio n. 1597 del 6 corrente [= fa riferimento al progetto Lanari e a lettera diretta dallo stesso a Morandi. L'indicazione degli artisti come di cartello senza darne il nome non può bastare al Consiglio comunale. Se potesse offrire Moriani per 10 recite, la Tadolini ed uno dei due bassi accennati, nonché la prima coppia di ballerini danzanti, sarebbe probabile che il Consiglio comunale accetterebbe il suo progetto]. Mi sembrava che assicurando Moriani per 10 recite e per basso De Bassini o Varese obbligandomi a dare una prima donna ed una coppia di primi ballerini di cartello, che il progetto se non era del tutto concreto potesse tranquillizzare V.S., tanto più che si doveva rimanere con la solita dotazione. V.S. mi indica che oltre a Moriani ed uno dei bassi indicati gradirebbe assicurata la Tadolini e una coppia di primi ballerini danzanti; se si potesse ciò assicurare, il progetto sarebbe concretissimo, ma volendomi assicurare di un tale complesso il costo della compagnia ammonterebbe ad un tal prezzo da rendere impossibile che basti la solita dote. Comunque in segno di buona volontà vado a scrivere alla Tadolini che però non farebbe tutte le recite: sarebbe pertanto bene fare come a Bergamo nella scorsa fiera, quando Moriani cantava in un'opera e la Tadolini nell'altra, e cantavano insieme solo in qualche benefiziata. Dunque ci vorrebbero due prime donne e due primi tenori di merito. Quanto alla coppia di primi ballerini presenterò in seguito una nota. [...] Tutto quanto ho detto serve a provare a V.S. la mia buona volontà di tornare ancora una volta a prestare i miei servizi a Senigallia, ripetendole che io non avrò mai altro scopo se non quello di procurare il loro maggiore interesse, come carteggiando con V.S. facevo per la decorsa stagione, e se si fosse avuta fiducia in me, il Comune avrebbe risparmiato una somma non indifferente, perché io allora agivo per puntiglio, ma le cabale di un sedicente mandatario [Ceccarelli] di Iacovacci poté più della mia verità. [350/84]

- Firenze 5 dicembre 1846, Lanari al gonfaloniere G.M. Monti

In coerenza alla mia del 20 scorso, questa mattina soltanto ho ricevuto un compromesso dalla Tadolini valido soltanto fino al 15 corrente. Con l'immenso costo di due grandi compagnie di canto, e con il complesso del ballo che vado ad obbligarmi di dare, sarebbe stato indispensabile un aumento di 2000 scudi, ma per mostrarle il vivo desiderio che ho di prestarle ancora i miei servizi, ho limitato l'aumento a soli 1400 scudi prevenendo però la S.V. che non potrei diminuire nemmeno un baiocco. Se non sarò in grado di rimettere alla Tadolini con giorno 15 del corrente le regolari scritture, non potrei essere più in grado di mantenere la detta artista. Moriani è stato più umano, durando il suo compromesso a tutto il corrente. [350/84]

- 5 dicembre 1846, Firenze, Lanari alla D.T.

Progetto d'appalto per la fiera dell'anno 1847.

1. Il sottoscritto si obbliga a dare due opere serie moderne, la prima delle quali il *Rolla* di Ricci nella quale sarebbe protagonista il Moriani, con una prima donna di merito, la quale dovrebbe essere di piena soddisfazione dello stesso Moriani che agirebbe per 10 recite.

2. La seconda opera potrebbe essere l'*Attila* di Verdi o altra di soddisfazione della Tadolini la quale verrebbe obbligata dal sottoscritto per altre 10 recite per cui in completo le recite dovrebbero essere 20 salvo imprevisti, né mai meno di 18.

3. Il primo baritono per tutte le recite sarebbe De Bassini e vi dovrà essere un altro primo tenore di primo cartello che abbia agito con plauso nei principali teatri d'Italia, come la Fenice di Venezia, la Scala di Milano, il Carlo Felice a Genova.

4. Dovrà esservi un conveniente arredo di supplementi e seconde parti degni dei tre grandi artisti qui sopra obbligati.

5. Il ballo sarà o grande o fantastico a piacere dell'impresa, nel quale dovrebbe figurare una coppia di primi ballerini di cartello ed un'altra prima ballerina. Per accompagnare un terzetto, 12 coppie di primi ballerini di mezzo carattere, e l'occorrente personale e corifei.

5. Il pittore della scena sarebbe scelto dall'impresa. Il vestiario sarà del solito lusso da me praticato in passato non che gli attrezzi.

6. Lo spettacolo avrà principio il 17 luglio per terminare col 9 agosto.

7. La dotazione per l'esecuzione di questo grandioso progetto sarà di scudi romani 5400, le solite quattro tombole, i soliti palchi, file di scanni portate dal capitolato [...]. [350/84]

- Firenze 19 dicembre 1846, Lanari al gonfaloniere

Riscontro sua n. 2049 del 13. Scorgo che ha creduto di non presentare il mio progetto 5 corrente sembrandole in contraddizione al precedente mio n. 1930 del 26 settembre scorso per cui, essendo stato sottoposto il primo progetto al consiglio comunale non potrebbe assentire al domandato aumento di dote, poiché in quel primo rilevarono che offrivo la Tadolini e Moriani senza aumento della solita dote, che richiedevo nel solo caso di dare una celebrità danzante, e che perciò il richiesto aumento nell'ultimo mio progetto 5 corrente sarebbe incoerente col primo e verrebbe risolta la trattativa negativamente. La sua osservazione mi pone la necessità di richiamare il primo mio progetto, la risposta ufficiale che ebbi l'onore di ricevere, la replica che fui in dovere di dare, e quindi con tale analisi rendere pienamente giustificato per non incoerente l'ultimo progetto avanzato il 5 corrente. [cita passi estesi dal primo progetto 26 settembre]. Orbene da questo sostanziale del mio primitivo progetto tale qual è e come lo presentai fino dal 26 settembre scorso, non può ritenersi che risulti che io chiedessi la solita dote offrendo la Tadolini o Moriani insieme ed esclusivamente. La cautela che esprimevo era per mettermi nelle condizioni di poter servire il municipio di Senigallia nel miglior modo per me possibile, né posso supporre che non fosse così inteso dalla S.V. e dal consiglio stesso [cita lettera ricevuta dal gonfaloniere con data 17 ottobre]. Aggiungeva che non si sarebbe amato accrescere la dote solita, ma ciò non mostra che io avessi potuto accettarla, anzi il farne di ciò osservazione mostra che lei stesso pensava che non fosse stato tanto facile che avessi potuto accettarla. Risposi con la mia 20 ottobre e le facevo conoscere che con soggetti a mia elezione, e quindi con comodo utile di tempo a farne le trattative, avrei potuto accettare la dote solita di 4000 scudi; dando la Tadolini, e Moriani il costo della compagnia sarebbe asceso a tanto, e per le esagerate pretese di essi, e per la necessità di duplicare la compagnia, da rendere impossibile che basti la solita dote, e che pur tuttavia andavo a scrivere alla Tadolini. A quella mia lettera 20 ottobre non ebbi mai l'onore di essere riscontrato [...], che se in risposta a quella mia del 20 ottobre mi fosse detto che non era sperabile alcun aumento, non avrei certo tenuto nel compromesso la Tadolini, né avrei redatto e spedito il progetto il 5 corrente, e che perciò mi apparisse il suo riscontro del 13 corrente di sorpresa. Basandosi sopra gli scritti, il consiglio stesso si convincerà che io non sono incoerente al primo progetto, ma che per tentare di assecondare i suoi suggerimenti ho fatto tutte le pratiche sollecite per poter offrire quanto si desiderava, e nel modo che si poteva ottenere occorrendo un aumento di dote, ho dovuto presentare un analogo nuovo progetto. E a giustificare quel domandato aumento, le valga l'annessa lettera della Tadolini [manca], dalla quale scorderanno che fino al 15 luglio non verrebbe alla piazza, per cui non avrei potuto farla debuttare nel primo spartito, che però ho ottenuto dalla stessa che mi venisse cinque giorni prima per potere aprire lo spettacolo con essa, a condizione però di terminare con il 7 settembre il suo impegno; che non posso farla agire più di 10 sere per il ristretto numero di recite settimanali e che la paga che mi chiede per due piazze mi restava tutta a carico di Senigallia, sia perché non ho il teatro di Lucca, che lei d'altronde vuole esplicitamente obbligato, sia perché quand'anche combinassi Lucca, là non mi servirebbe, mentre quella stagione va fino ai primi di ottobre, ed ella né vuole né può impegnarsi di più oltre il 12 settembre, anzi il 7 per la suddetta ottenuta anticipazione. A mostrare il mio buon volere di servire il municipio di Senigallia dirò che, fermo quanto nel mio progetto 5 corrente, salvo e tolto l'obbligo di dare la Tadolini, ma fermo il Moriani per 10 recite, altro tenore di cartello per un'altra opera, come esposto in detto progetto, fermo il baritono De Bassini, e solo riservata a me la scelta della prima donna, nei termini precisi del primo progetto 26 settembre scorso, in questi termini accetterò la solita dote di 4000 scudi, e tutte le altre condizioni e concessioni solite. Che se poi al municipio di Senigallia piacesse avere anche la Tadolini, per mostrarle la mia brama di soddisfarlo, a fronte dei mostrati sacrifici, e positivo scapito, mi accontenterò di accettare il solo aumento di 1000 scudi alla solita dote di 4000, cosa che deve esserle chiara prova che amo servire bene il suo teatro. Però, come vedrà, è necessaria una prontissima definitiva risoluzione o in un senso o in un altro, poiché le mie operazioni non possono rimanere paralizzate, trattandosi di artisti non usi a tenersi in lungo compromesso, cosa che finora hanno praticato per una certa deferenza a me, di cui però non posso abusare. [350/84]

- Firenze 4 gennaio 1847, Lanari al gonfaloniere

Giuntami la sua n. 2166 del 30 dicembre scorso, mi trovo obbligato a chiarirle non essermi ingannato nel ritenere che con la mia 26 scorso settembre 1846 non espressi un progetto esplicito di dare la Tadolini e Moriani insieme per la consueta dote di 4000 scudi, e valga il vero, la prego di rileggere ciò che pure trascrissi ad litteram nel passato mio foglio, che contiene quel primo mio progetto. [riprende con citazioni testuali quanto espresso nella sua precedente] Mio malgrado mi sono trovato in debito verso me stesso di emettere questo più esteso chiarimento, dolendomi di non potere assentire al di lei desiderio di obbligarmi al complesso della Tadolini, Moriani e De Bassini per la sola consueta dote di 4000 scudi. Finalmente non le nascondo di essermi ricusato la triplice richiesta avuta per cedere il De Bassini per lo spettacolo di primavera in Ancona, preferendo all'utile positivo di non trovarmi a togliere l'effetto di novità di un primario artista che offrivò ed è bene accetto per il loro teatro, e sono mortificatissimo dell'accaduto, che devo attribuire ad un fatale malinteso, perché desideravo per tutti i rapporti, ben lungi dall'interesse, di prestare ancora una volta i miei servizi ai senigalliesi, ma quantunque animato da tale desiderio, scevro affatto dalla speculazione, mi rammento che ho molta famiglia da mantenere, ed in buona coscienza non posso sottopormi ad un positivo e troppo sensibile sacrificio. Faccia il suo interesse con altri concorrenti, e quando all'atto pratico non le riuscisse di combinare con altri cosa di sua e di pubblica soddisfazione, sarò sempre pronto a servirla, per quanto il tempo e le circostanze lo permetteranno, nel miglior modo possibile. [350/84]

- n. 107, Firenze 16 gennaio 1847, Lanari al gonfaloniere

Con riscontro prontissimo a sua 12 corrente n. 29 [= non può essere aumentata la dote: avvenne eccezionalmente nelle due stagioni passate perché c'era una celebrità danzante]. Trovatomi costretto a non poter stringere con la signora Tadolini, non posso più contarci ed avrò il dispiacere di non potere per quest'anno prestare i miei servizi al Comune di Senigallia a meno che non accettassero il mio ultimo progetto salvo la prima donna che fosse di mia elezione, e che potrà essere o una per tutte le recite, o due per metà recite circa ognuna, a seconda che potrò combinare anche per le opere, ed in questo senso accetterò i soliti 4000 scudi e gli altri consueti proventi; fermo il tenore Moriani per 10 recite, altro primo tenore e fermo il baritono De Bassini; ballo. Su queste semplici proposizioni, se accettate, assumerò l'impresa della prossima fiera, diversamente devo abbandonare ogni trattativa. [350/84]

- n. 296, Firenze 10 febbraio 1847, Lanari al gonfaloniere G. M. Monti

Con riferimento a suo foglio 7 corrente n. 153 [= il Consiglio comunale nella seduta del 4 corrente ha approvato il progetto risultante dal foglio 16 gennaio 1847, alle condizioni che si obblighi a dare un ballo grande; che abbiano la preventiva approvazione del Municipio la prima donna, l'altro primo tenore, il coreografo, la coppia di primi ballerini, le principali parti mimiche, il primo violino, il secondo spartito dando per accettato il primo cioè il *Rolla*], rilevo essere nel municipio poco desiderio di riavermi anche una volta come appaltatore nel loro teatro, perché la concessione fattami altro non fa che incepparmi maggiormente la conclusione. Non posso tacere che Moriani è stanco di attendere, e con sua 2 corrente mi scriveva di lasciarlo libero dal suo compromesso onde poter fare i suoi affari, ed io in data 6 gli risposi di avere ancora un poco di pazienza, che a momenti sarebbe stato deciso, e però a scanso di malintesi, o cattiva intelligenza, le dichiaro che qualora Moriani credesse di non rimanere effettivamente impegnato con me, nemmeno io lo sarò minimamente verso la S.V. Nominativi assoluti per la prima donna, e per la coppia dei primi ballerini danzanti non li posso dare, perché bisognerebbe che li scritturassi, la qualcosa non può convenirmi per il rischio che incorrerei di rimanermi [essi] a carico; e come trattasi di un affare di fiducia, mi lusingavo, dietro i lunghi servizi da me prestati, di poterla meritare; prendendo in considerazione anche il mio amor proprio e quella emulazione che ogni uomo d'onore deve avere, perché al certo non vorrei io sfigurare, venendo dopo altro appaltatore: eccole dunque cosa io mi proposi di fare, ripetendole però, senza impegno, per il caso che mi mancasse Moriani. Le opere che darei sarebbero *Rolla* di Ricci e *Attila* o *Macbeth* di Verdi, la prima a prodursi sarà a piacere dell'impresa. Nel *Rolla* agirà come protagonista Moriani primo tenore, la Rossetti prima donna, De Bassini primo baritono, con le analoghe seconde parti; nell'altra, se sarà *Attila*, la scelta della prima donna cadrebbe o sulla Gazzaniga, che con tanto successo attualmente canta a Genova, o la Nissen che eseguì con successo grande l'*Attila* al Teatro comunale di Bologna l'autunno scorso, o la Evers attrice cantante del genere della Ungher o la Garcia di alto cartello o la Goggi, ora alla Fenice atta al genere drammatico; primo tenore Boriani, primo baritono De Bassini, primo basso Salandri reduce da Lisbona e prescelto dalla nobile commissione di Mantova per fare l'*Attila* nella primavera prossima, e con le analoghe seconde parti. Se invece l'opera sarà la nuovissima di Verdi *Macbeth*, che produrrò per la prima volta nella prossima Quaresima a Firenze, opera grandiosa, fantastica e di straordinario spettacolo, la scelta della prima donna dovrebbe cadere sulle soprannominate; il tenore sarebbe Brunacci per il quale viene scritta detta opera, il protagonista De Bassini, ed il basso Benedetti, per il quale pure viene scritta. Prime donne di reputazione vi sarebbero ancora la Hayez, attualmente con la Goggi alla Fenice di Venezia, e la De La Grange a Roma, ma non sono adatte al genere drammatico; oltre che la Hayez non è libera, e non sono in grado di eseguire le opere sopra indicate; e se dovessi servirvi di una delle dette sopra nominate, sarebbe indispensabile cambiare opere e rinunciare all'autore più accreditato del giorno e più desiderato da tutti i pubblici. In quanto al ballo, confermo quanto nel mio progetto del 26 settembre 1846 e così pure in quanto ai

primi ballerini danzanti, non potrei che confermarle quanto le dissi nella mia del 20 ottobre, e darei una coppia da scegliere fra i seguenti, a mia elezione: donne = Granzini o Clerici, o Frassi; uomini = Pallerini o Mochi o Matis. Onde poi per quanto io possa darle dei positivi, sulle altre nomine che mi si richiedono, fin d'ora posso assicurarla che le darò un ballo grande, che sarà coreografo il signor Cortesi, i primi principali la Mazzanelli e Segarelli, tutti artisti di primo cartello. Finalmente che il primo violino e direttore d'orchestra sarà il professore Biagi al servizio della Imperial regia corte di Toscana, direttore d'orchestra del teatro della Pergola di questa città, o Ferrarini. [350/84]

- n. 363, Firenze 20 febbraio 1847, Lanari al gonfaloniere G.M. Monti

Con riferimento a suo foglio 16 corrente n. 196 con il quale mi partecipava la deliberazione consiliare seguita il 15 corrente intorno alle proposizioni portate dal mio foglio 10 corrente [= Le voci favorevoli e il grido che se ne fa nei fogli pubblici inducono a pensare di accettare la proposta. Come secondo spartito si propone l'*Attila*, nuovissimo per il nostro Teatro e tale da indurre la fiducia in un successo. La scelta del *Macbeth* potrebbe essere pericolosa perché ancora non conosciuto e perché la scelta degli artisti che la eseguirebbero sono di merito inferiore rispetto a quelli previsti per *Attila*. In quest'ultima la parte di basso profondo è di grande importanza, e il Salandri non potrebbe corrispondervi con il grado di abilità che richiede questo Teatro, per cui si preferisce altro basso, come Marini o Fornasari. Favorevoli 25, contrari 1], mi faccio un dovere di prevenirla che vado senza ritardo a scrivere al Moriani in modo positivo, e mi lusingo non porrà ostacoli all'avvenuto ritardo dietro la prevenzione che gliene feci con mia 16 corrente. Sento che il basso profondo proposto Salandri per l'*Attila* non ottenne la persuasiva del consiglio, mi pareva di aver proposto artista pienamente atto all'importanza della parte, tanto più che mi fu chiesto a Mantova (teatro critico) per tale parte in spettacolo straordinario, e per cui lo sperimenterò anche fra giorni qui alla Pergola nella parte stessa, e sotto la direzione dello stesso Verdi che qui trovasi per porre in scena il *Macbeth* che ha terminato di scrivere. In ogni modo è certo che non è disponibile il Marini perché impegnato a Londra fino a settembre, ed il Fornasari ha rinunciato affatto di cantare nei teatri d'Italia per cui ricusò le offerte del gran teatro la Fenice, allorché si voleva surrogare il Crivelli, e fu invece stabilito il Badiali, e così pure per l'apertura del Santo a Padova si voleva questo Fornasari e non valsero le insistenze, talché sono tuttora senza il basso, e mi si fanno premure perché ceda il De Bassini. Quello che mi ha recato sorpresa è l'esclusione data alla più magnifica e grandiosa proposta da me fatta dell'opera *Macbeth* che da quanto risulta dalle prove viene reputato il più elaborato capo lavoro di Verdi, oltreché è di uno spettacolo imponente e straordinario, e che nella corrente Quaresima si produce qui al Teatro della Pergola, il cui esito che ritengo non possa mancare clamoroso, potrebbe certo farne nascere il desiderio di averlo in Senigallia a maggior soggetto di richiamo di forestieri, giacché sarebbe opera non udita né veduta ancora fuori delle poche recite che ne darò qui in Firenze, quindi animato come sono dalla brama di dare veramente straordinario spettacolo ai senigalliesi, le ne feci la proposta e mi sorprende invero l'esclusione, peraltro ritengo che vedutone il successo, potrà essere riguardato come una generosa offerta se insisto a proporle di tenerlo in alternativa all'*Attila* trattandosi del medesimo autore, e solo di preferire il lavoro più grandioso, e di maggior effetto sperimentato. Nelle prime donne che nominai con la mia 10 corrente su cui avrei potuto fare la scelta, mi sfuggì di segnare la Gabussi. Se mai nel frattempo mi riuscisse di poter avere una prima donna di altissima fama come la Loewe o la Tadolini o altra, credo bene prevenirla che non mi lascerei sfuggire l'opportunità, e la fisserei. [350/84]

- n. 512, Firenze 16 marzo 1847, Lanari al gonfaloniere

Ho indugiato alcun giorno a riscontrare la sua per poterla ragguagliare dell'esito del *Macbeth* che si produsse soltanto domenica sera 14 per cui ha avuto luogo già due recite col maggior successo e clamore che si possa ideare, aumentato pure alla seconda rappresentazione per cui oltre le 40 chiamate al proscenio del maestro e cantanti tutti, venne il maestro condotto alla sua abitazione in mezzo al maggior clamore e gli si prepara una magnifica corona d'oro. Lo spettacolo non può essere più grandioso più magnifico, né più variato. Ieri sera oltre alla replica dei due cori e primo tempo del duetto tra la prima donna [Barbieri Nini] e Varesi, voleva pure la replica dell'adagio nell'aria del tenore Brunacci, e alla romanza del basso Benedetti vi furono due chiamate. Faccio osservare a questo proposito che i soggetti occorrenti per l'*Attila* non sarebbero suscettibili per il *Macbeth*, come non tutti quelli del *Macbeth* converrebbero per l'*Attila*, ed in osservazione alle eccezioni che pare farebbe al basso Benedetti, e tenore Brunacci; credo che facilmente ognuno si convincerà che essendo gli identici artisti per cui il maestro ha scritto la parte, e li ha lui stesso posti in scena, cade qualunque eccezione, mentre ancora artisti di maggior rinomanza non potrebbero entrare nello spirito di esecuzione, come già vi sono coloro per cui è scritta la parte in origine. Oltre che Brunacci è artista di rinomanza avendo il cartello di Torino Milano Vienna Firenze eccetera e così il Benedetti, niente meno fece con successo l'imponente parte di *Attila* qui alla Pergola l'anno scorso ed è basso di tal voce che ben difficile sarebbe trovargli un conveniente rimpiazzo per la parte espressamente scrittagli dal Verdi in questo suo capo lavoro *Macbeth*. Esige pure quest'opera una prima donna eminentemente drammatica, né meglio può convenire che la Evers anco per voto dello stesso Verdi per cui è pure stata proposta alla Fenice di Venezia. Nonostante tali spiegazioni ritengo sempre in vigore l'alternativa proposta di dare o l'*Attila* o il *Macbeth*, giacché non potrei decidermi se non dietro la risoluzione

di una risposta che attendo tuttora dalla Tadolini, alla quale non si addirebbe l'opera *Macbeth*, per non essere forse in tempo a concertarla. [350/84]

- n. 555, Firenze 23 marzo 1847, Lanari al gonfaloniere

Mi faccio sollecito di parteciparle che la Tadolini ha ricusato ancora le mie generose ultime offerte, persistendo sempre nella sua primitiva richiesta di volere 1000 lire per recita oltre alloggio e quindi non potendo con essa conciliare la cosa la prima donna cui farò ogni sforzo per averla sarà la Evers come l'artista più drammatica atta alle opere del giorno già approvata dalla presidenza del Gran teatro la Fenice di Venezia in un progetto che colà presentai, e che al momento è stata chiamata al Real teatro della corte di Prussia in Berlino per darvi un corso di recite in primavera ove le hanno offerto 1000 franchi per recita, e però nell'indicato caso di non potere avere la Tadolini sarà la Evers la prima donna per l'opera o *Attila* o *Macbeth* dalle quali due non mi dipartirò, tenendomi impegnatissimo di darle la preferenza del *Macbeth* a fronte che sia opera sommamente più costosa e per l'imponenza dello spettacolo e per la varietà, e ciò perché di un effetto sperimentato per la musica superiore alle migliori del Verdi stesso, perché come più nuova porterà maggior richiamo. Gradirò quindi che V.S. voglia compiacersi di scrivermi convenendo pienamente nella proposta alternativa di queste due opere, soggiungendole che ogni sera qui il *Macbeth* aumenta di incontro a tal che oltre la replica di alcuni pezzi si vuole pure la doppia replica di un brano di duetto, cosa inusitata. [350/84]

- Mantova 15 aprile 1847, Lanari «al principe don Gabriele Mastai»

Il vivo desiderio di rivederla e di essere qualche tempo vicino a lei dopo l'accaduto del 1844 mi fece combinare l'impresa della prossima fiera di Senigallia, e se avessi potuto ottenere un aumento di dote anche mediocre, avrei dato certo un complesso di spettacolo da farmene molto onore, fissando la Tadolini come perno della seconda compagnia, ma ciò non potei ottenere, per cui il Comune si accontentò di avere una di quelle prime donne da me date in nota, e la scelta cadrà sulla Evers, ritenuta da me la più idonea. Proposi però di dare invece dell'*Attila* la nuovissima opera di Verdi il *Macbeth*, la quale tanto entusiasmo destò a Firenze, dove fu creata la scorsa Quaresima, e ne sto attendendo l'approvazione: ottenendola, come non dubito, sarà mio pensiero di montarla con tutto il decoro, al quale effetto condurrei il maestro Romani per la messa in scena, come fece in Firenze sebbene vi fosse lo stesso Verdi. Siccome però in quanto ella ama il suo paese, e lo scopo principale del mio ritorno in Senigallia è lei, faccio i miei sforzi per persuadere la Tadolini a venire costà avendole offerto con l'ordinario di ieri 1000 scudi per sole 10 recite con una lettera di invito la più seducente, e se mi sarà riuscito di persuaderla, bisogna dare l'*Attila*, opera che già la Tadolini ha eseguito, e perché mai potrebbe né acconsentirebbe a fare il *Macbeth*, stante che trovandosi la primavera a Vienna non si troverebbe a Senigallia, volendo viaggiare con tutti i suoi comodi, che il 12 luglio, e come cinque giorni sono sufficienti per montare l'*Attila*, sarebbe impossibile montare in sì breve spazio il *Macbeth*. Per l'*Attila* mi sono obbligato a dare il tenore Borioni, il baritono De Bassini e il basso Salandri. Questo Salandri fu raccomandato tanto alla Barbieri che a me dalla Ungher, e siccome l'avevo avuto meco due anni di seguito con successo, avendoci anche fatto il mio interesse con una cessione in Portogallo, lo presi, ma a dirla a lei in confidenza, ha perduto assai nella forza di voce, e ieri sera che andò in scena l'*Attila* in questo Teatro sociale non corrispose, e stette molto al di sotto dei suoi compagni Barbieri, Graziani tenore e De Bassini, la qualcosa pregiudicò al completo entusiasmo che avrebbe destato quest'opera. Io però sono pronto a sostituire al Salandri il basso Benedetti, che già ha eseguito la parte di *Attila* alla Pergola con successo, ma siccome il Salandri si avrà per male di non venire a Senigallia e mi farebbe le sue forti lagnanze con la Ungher, con la quale io non vorrei più discostarmi, bisognerebbe che d'ufficio mi fosse imposto da codesto gonfaloniere di cambiare questo soggetto, adducendo le poco favorevoli informazioni avutene e da Firenze, e da Mantova. Rammentandomi l'antica sua benevolenza, mi prendo la libertà di pregarla a voler far sentire confidenzialmente al gonfaloniere quanto le ho esposto acciò mi scriva d'ufficio l'occorrente sul basso Salandri. Si intende che vi abbia luogo nel solo caso che mi riesca di condurre a Senigallia la Tadolini, perché nel caso contrario riterrei di dare il *Macbeth*, essendo l'opera che potrà supplire alla celebrità, come può francamente ritenersi la Tadolini. Potrà far sentire al gonfaloniere che il tenore Bonini mi aveva domandato lo scioglimento del contratto di Senigallia, dicendomi che avendo eseguito l'*Attila* a Genova il carnevale non gli aveva fatto nessun effetto non essendo adatta alla sua voce. Io mi rifiutai anche di parlarne, ma avendo sentito ieri sera il vero entusiasmo destato dal tenore Graziani, il quale si tenne a perfetto livello della Barbieri e De Bassini, che è tutto dire, se credesse il gonfaloniere di domandarmene informazione, io potrei darla, sempre nel caso che venga la Tadolini. La prego a perdonarmi per la libertà che mi sono presa. [350/84]

- Mantova 13 maggio 1847, Lanari al gonfaloniere G.M. Monti

Da sua del 6 corrente apprendo che il pubblico consiglio ha approvato le domande da me fatte, concedendomi la facoltà di rappresentare per secondo spartito l'*Attila*, o il *Macbeth*, e di sostituire al tenore Borioni il tenore Graziani. Ora io ho la soddisfazione di annunciare alla S.V. che mi è riuscito di poter fissare la signora Tadolini, e in conseguenza la seconda opera sarà l'*Attila*. Sento l'eccezione che ella mi fa in ordine al basso Salandri, e con dispiacere mi uniformerò alla prescrizione della S.V. non volendo recarle motivo di disgusto [su Salandri si veda la lettera precedente]. [350/84]

- Firenze 22 maggio 1847, Lanari al gonfaloniere G.M. Monti

Con riferimento al suo foglio 19 corrente n. 717 [= L'annuncio della Tadolini ha rallegrato la città. Nello stesso foglio, in copia, Vienna 8 maggio 1847, la Tadolini a Lanari: mio fratello vi ha mandato la scrittura da me firmata; ora vi prego di restituirmela perché non voglio cantare in estate]. Quantunque dalla ritornatami lettera della signora Tadolini abbiasi potuto spargere e specialmente in me un allarme che possa mancare al contratto, pure ho fiducia che non mancherà, e avrà senno di rifletterne le dannose conseguenze. Io pure ebbi cura di estendere la notizia poiché in ogni giornale teatrale è già stata pubblicata e ciò arriva certo all'occhio della Tadolini stessa talché conoscerà vieppiù di non potersi esimere e di avere per parte mia già resa pubblica la scrittura meco contratta, ed è per questo dritto delle piazze cui si è vincolata che domandavo appoggio autorevole mediante i rappresentanti governativi onde evitare che si sottrasse al dovere, mentre con la mia scrittura per il mio dritto non posso impedire una violazione di contratto, ma solo esercitare quei diritti di rifusione di danni che possono competermi se commettesse la mancanza. Voglio però sperare e dal modo che scrisse e dal modo che le ho risposto partecipando che non era in mio potere il compiacerla per averla obbligata dietro la sua accettazione in calce al contratto con le deputazioni dei teatri per cui l'ho scritturata, che risponderà di non mancare al convenuto e che verrà, ma l'esempio troppo terribile della Ungher mi fa temere una compra attestazione di malattia per prevenire la quale è necessaria una autorevole sorveglianza. [350/84]

- Firenze 29 maggio 1847, Lanari al gonfaloniere

Riscontro suo foglio n. 759 del 26 corrente [= Spero che la Tadolini verrà; diversamente mi faccia sapere in modo che io possa praticare quegli uffici che lei mi indicherà]. La signora Tadolini avrebbe dovuto oggi riscontrarmi sulla ricusata rescissione di contratto, ma nulla ho ricevuto, e questo silenzio non mi disanima, poiché mostra che si sarà persuasa dell'assurdità di sua domanda, e si terrà quindi al dovere dello stipulato; il solo timore di una simulata malattia mi potrebbe tenere in agitazione, ed è per questo che con la precedente mia pregavo che fosse istruita persona autorevole aderente al governo pontificio residente in Vienna acciò senza urti né minacce avesse sorvegliata la Tadolini. Spero che nulla avverrà in contrario, e che il mio timore sarà figlio della trista rimembranza dell'accaduto con la Ungher che tanto mi costò di dispiacere e dispendi. [350/84]

- Firenze 5 giugno 1847, Lanari al gonfaloniere

Non tardo un istante a trasmettere la originale di Moriani dalla quale potrà scorgere che non ama fare il *Rolla* anzi in certo qual modo vi si ricusa assolutamente e propone di fare *I Foscari*; io naturalmente ne scrivo alla S.V. onde ne sia prevenuta e come dapprima proponevo il *Rolla* e mi si approvò ora mi è invece necessaria l'approvazione per sostituire *I Foscari* di Verdi. Nel mio particolare non credo doverle tacere una riflessione, ed è che trovo molto più conveniente *I Foscari* poiché oltre l'esservi ben piazzato il Moriani nella parte scritta per Roppa viene poi sommamente ben piazzato il De Bassini per il quale fu scritta tale opera e la fa superiormente a qualunque altro oltre che è di maggiore spettacolo. Osservo altresì che accettando la proposizione di Moriani di fare *I Foscari* si viene ad assicurare il servizio dello spettacolo che viene con tal lettera protestando che con il *Rolla* non potrebbe cantare le recite obbligate, che però si toglie l'occasione già prevista di trovarsi imperfetti nel corso delle recite. Io sono di buona voglia disposto a questa surrogazione, poiché realmente oltre alla tranquillità sulla prestazione di opera del Moriani, ne vedo il miglioramento dell'effetto avendo nei *Foscari* due potenti mattatori come lo sono Moriani e De Bassini, che quest'ultimo era sacrificato nel *Rolla* che faceva per sola compiacenza. Quest'opera dei *Foscari* è pure nuova per Senigallia e solo fatta due anni sono in Ancona con meschino corredo di artisti e di decorazioni per cui diverrebbe a Senigallia una splendidissima produzione e per artisti e per la ricchezza di montatura. Non devo tacerle tali riflessioni, come non le taccio che non posso accettare la proposizione del Moriani di farlo cantare nell'*Attila*, sia perché essendo parte di minor conto non converrebbe sia perché è necessario che egli canti nell'opera ove non canta la Tadolini per avere i colossi in ambe le opere. Le confermo quanto con l'ultima mia le scrissi riguardo alla Tadolini, cioè che dal suo (tuttora continuato silenzio) ritengo che verrà tranquillamente al suo dovere e non mancherà, e ne ho acquistata maggior certezza l'altra sera parlando con il suo banchiere [che] mi disse avere giorni innanzi ricevuto lettere dalla Tadolini che parlandole dei suoi interessi lo previene che, venendo a Senigallia e Lucca, nel passare da Firenze combinerà qualche interesse. [350/84]

- (Allegato) Faenza 4 giugno 1847, Moriani a Lanari, Firenze (lettera autografa)

Avrai già ricevuto la lettera di Mancino con la quale ti dice che furono inutili le sue premure con la Moretti per deciderla a venire a Senigallia per fare il *Rolla*. Io non le do torto, perché la parte è troppo imbecille, e quando ella faccia una gentilezza a te, vi è però il pubblico che non se ne cura. Qui lo spettacolo va benissimo, molti applausi furore chiamate, repliche di pezzi ma però poca gente; questo paese è in una triste condizione si ferisce si ammazza e nessuno viene punito. Io sono in gran pensiero per il *Rolla* che devo fare a Senigallia in una stagione così terribile per il caldo: sarà impossibile che io possa resistere, per me sarei d'avviso di deporre il pensiero e combinare un'altra opera. Quello che ti dico per certo è che ora non mi sento in grado di resistere, dopo la prima sera non te lo canto più perché non voglio rovinarmi; rifletti alla fatica che ho in quell'opera e pensa ad assicurare meglio il tuo interesse. Potresti darmi *I due Foscari* che io te li farei oppure dammi l'*Attila* e fai fare all'altra compagnia un'altra opera. [350/84]

- Senigallia 22 luglio 1847, Lanari al gonfaloniere

Affinché possa avere una norma positiva sulle franchigie d'ingresso in teatro e sul numero dei biglietti gratuiti da consegnarsi giornalmente alle diverse autorità, prego di parteciparmi quali siano sul proposito le superiori disposizioni, non volendo e non potendo io tollerare eventuali abusi. [340/30]

- 26 luglio 1847, Lanari al gonfaloniere G.M. Monti

La S.V. con suo foglio 22 corrente n. 1074 favori di mettermi in copia il dispaccio delegatizio 30 dicembre 1820 n. 14120 relativo alla franchigia, ed i biglietti gratuiti per l'ingresso ai teatri. Il direttore di polizia mi significa che intende sia mantenuto l'uso degli scorsi anni. Aggiungerò che giornalmente si mandano al direttore tre biglietti (godendo egli inoltre la personale franchigia) e che si dà pure il gratuito ingresso a 19 impiegati del ministero di polizia, secondo la nota che trasmette il medesimo direttore. Io non posso certamente acconsentire che vi siano simili abusi contrari al disposto delle leggi. Devo pur pregare la S.V. a volersi interessare all'effetto che i suonatori, i giocolieri, quelli che hanno aperti dei gabinetti, e tutti coloro infine che richiamano il pubblico con qualsiasi trattenimento, cessino dai loro esercizi prima che incominci lo spettacolo, secondo i regolamenti, i quali fin qui non sono stati osservati, come ho potuto verificare da me stesso. [340/30]

- s. d. (ma non oltre 5 agosto 1847), Lanari al cardinale Legato (copia)

Alessandro Lanari [...] si fa ardito supplicarla a voler patrocinare la causa dell'oratore presso questo comune di Senigallia, a cui si è rivolto il sottoscritto per ottenere un compenso alle gravissime perdite alle quali dovrà sottostare nell'impresa di questo teatro, i cui risultati saranno per l'oratore luttuosissimi in vista della scarsità del concorso alla fiera. [350/84]

- Senigallia 8 agosto 1847, Lanari al cardinale Legato [copia]

Lo scrivente espone che in forza del contratto stipulato con questa Comune dovrebbe dare ancora un'altra recita nella sera di domani 9 agosto. L'oratore sarebbe pronto all'adempimento del suo impegno, ma per l'indisposizione di salute del signor Achille De Bassini gli è impossibile soddisfarlo. Non essendo in facoltà del signor gonfaloniere, l'oratore supplica a volerlo esonerare dall'obbligo della recita su indicata. [copia: 350/84]

- (Allegato) Senigallia 8 agosto 1847

Esaminato da noi De Bassini cantante in questo Teatro comunale, l'abbiamo riscontrato affetto da raucedine, con rubore flogistico alle fauci [seguono due firme]. [350/84]

Stagione di fiera 1848 (non effettuata)

- Senigallia 8 agosto 1847, Lanari al gonfaloniere G.M. Monti

Ecco il progetto di cui le parlai per la fiera del prossimo anno 1848. Spero che risolvendosi sollecitamente potrò mantenere il personale nominato; ma ritardando di molto, non potrei trascurare le ricerche che mi vengono fatte per artisti come la Hayez e i coniugi De Bassini [Rita Gabussi e Achille De Bassini]. Stimo opportuno osservare se mai si facesse qualche osservazione sul basso Benedetti, che nel *Macbeth* è utilissimo, perché è scritto appositamente per lui, sebbene abbia una piccolissima parte consistente in un solo duettino e un finale, venendo ucciso nel dramma al principio del secondo atto come rileverà dal libretto unito. Non conoscendosi da lei abbastanza il baritono Cresci di assoluta capacità, le accludo una lettera del mio agente di Firenze. [350/85]

- (Allegato 1) 6 agosto 1847, Senigallia

Progetto per l'impresa teatrale della fiera 1848. Duplice spettacolo d'opera seria con le seguenti compagnie. Una delle opere sarebbe il tanto celebrato *Macbeth* con la seguente compagnia: prima donna Gabussi, primo tenore Brunacci, primo baritono De Bassini, primo basso Benedetti. Con le analoghe seconde parti, e con aumento di coristi, essendo un grandioso spettacolo. Si osserva che lo spartito fu creato per Brunacci, e Benedetti.

L'altra compagnia: prima donna Hayez, primo tenore Borioni o altro di approvazione del gonfaloniere, primo baritono De Bassini, primo basso Cresci. Con le analoghe seconde parti.

L'opera da destinarsi nuova per queste province. Tutte le altre condizioni a norma del capitolato meno che il numero delle recite, che dovranno essere non meno di 18 [il capitolato approvato l'11 settembre 1840, all'art. 5 ne prevede almeno 20], stante la ristrettezza del tempo. Trattandosi di duplice compagnia, si potrebbe fare a meno di ballo: in questo caso la dotazione che si richiede sarebbe di scudi 4500, oltre i soliti proventi. L'aumento che viene richiesto dal sottoscritto non solo è basato sulla duplice spesa, ma ancora per compensare il deficit che si riscontra sulle tombole, in causa del nuovo metodo da adottare. Qualora poi si volesse anche il ballo o grande, o fantastico, o uno in circa con il solito personale, è indispensabile un aumento di 1000 scudi. [350/85]

- (Allegato 2) Firenze 24 luglio 1847, Agostino Marchesi a Lanari

Ieri sera la *Maria di Rudenz* al Teatro Nuovo non attirò molto concorso ma l'esito fu sì completo e clamoroso che non è facile descrivere il fanatismo che destò, vero furore perché tutto il pubblico partì soddisfattissimo e plaudi in modo veramente strepitoso e straordinario. [...] Gli eroi della festa furono due, la Parodi e Cresci. Ora Cresci è il gran cantante del cuore, ha raddoppiato di forza la sua voce [...] il suo canto è abbastanza animato, non può temer rivali [...] [vengono descritte le reazioni e il fanatismo del pubblico ai singoli numeri, quindi fornite notizie di carattere organizzativo sulle diverse attività dell'impresa, sintesi di lettere e note di incassi].

- Lucca 25 agosto 1847, Lanari al gonfaloniere G.M. Monti

Mi si vanno facendo offerte per la Hayez ed i coniugi De Bassini, alle quali non risponderò fino a che non abbia avuto qualche risoluzione per parte di V.S. rispetto al progetto che lasciai per l'impresa dell'anno venturo. Anche da Ancona mi vengono fatte sollecitazioni perché assuma l'impresa di quel teatro; siccome colà è desiderato il *Macbeth*, così anche per questo riguardo, ed ammesso il caso che una tal opera si avesse a dare in quel teatro nella primavera, vorrei mettermi in parola, ed appoggiarmi a qualche altra opera nuova, che potrebbe essere a modo d'esempio *I masnadieri* fatta da Verdi di recente a Londra. [350/85]

- Lucca 5 settembre 1847, Lanari al gonfaloniere G.M. Monti

In riferimento a suo foglio 1 corrente. Apprendo essere desiderio di V.S. che io migliori il progetto da me lasciato per lo spettacolo teatrale della fiera del 1848. Per darle sempre più prova del desiderio che io ho di ritornare a Senigallia aderirò alla domanda che V.S. mi fa rispetto all'Intermezzo del ballo, e quindi allo spettacolo d'opera già da me proposto aggiungerò un divertimento ballabile di genere francese, come quelli che ho dato altre volte costà; gli elementi di cui sarà composto saranno un primo ballerino danzante che potrà essere pure il compositore, ed una prima ballerina danzante ambedue di cartello. Inoltre, 14 o 16 ballerini di concerto, ossia primi ballerini di mezzo carattere. Non posso però aderire all'altra domanda che mi fa di limitare la dote in contanti a scudi 4000. Posso assicurare che fatti tutti i calcoli la somma da me richiesta era assolutamente necessaria per un solo spettacolo d'opera. Orbene, dovendoci unire un intermezzo di ballo, V.S. comprenderà essere io nella assoluta impossibilità di minorare il corrispettivo da me richiesto. D'altronde l'esperienza degli ultimi anni ha chiaramente dimostrato che i mezzi ordinari non sono più sufficienti a costruire lo spettacolo di Senigallia a meno che l'impresa non si assoggetti ad una sicura ingente perdita. [in coda, dopo la data:] A schiarimento di quanto ho detto, le dichiaro che mi contento della dote di 4500 scudi in contanti, diminuendo così 500 scudi dai 1000 che avevo chiesti di aumento, dando pure il divertissement. Ieri fu accordata la guardia civica anche in Toscana, per cui grandi feste ancora colà. [350/85]

- Firenze 6 aprile 1848, Lanari a Balducci

Dal 16 marzo scorso ho scritto a Gabriele Mastai [manca] per gli affari del Teatro, e sono tuttora privo di riscontro. Comprendo i motivi che lo terranno occupato, e però essendo di grave importanza scrivo perciò a voi perché vediate di trovare il momento di fargli conoscere che ieri sera produssi qui alla Pergola una nuova opera del maestro Sanelli che ho fatto espressamente scrivere per la Hayez e De Bassini, che ha sortito un esito veramente straordinario, sia per la musica che per l'argomento e le parole che sono per ciò che occorre all'entusiasmo presente. Ve ne spedisco un libro acciò possa anche vederlo, vi assicuro che è quello che ci vuole al giorno d'oggi eccitando il patrio entusiasmo. Oltre al valore della musica, e la certezza dell'esecuzione per essere appositamente scritta per chi la dovrebbe eseguire, questa potrei sostituirla ai *Masnadieri*, opera di molto incerta riuscita, senza spettacolo, di carattere e fatto eterogeneo ai tempi, e che naturalmente variando autore da quello del *Macbeth* produce maggior varietà di gusto ancora per i dilettanti. [350/85]

- Firenze 8 aprile 1848, Lanari al gonfaloniere Mastai

In replica a suo foglio 4 corrente [manca]. Sono assai desolato nel sentirmi dire che il complesso di artisti che ho esibito non è di tale valentia da costarmi una spesa ingente. Non creda che io voglia agire con lei come ha agito qualche altro impresario non di buona fede e mi vanto di essere onesto ed a provarle quella spesa alla quale vado incontro, le rimetto un preventivo dal quale rileverà che essa è ingente. Ho calcolato l'incasso preventivo come lo scorso anno, al quale temo che purtroppo non si giungerà, attese le attuali circostanze, delle quali esperimento sempre più le funeste conseguenze. Se io fossi un gran signore, per l'attaccamento che nutro per lei, sarei pronto a fare qualunque sacrificio, ma mi trovo in tal posizione negli interessi da implorare la compassione dei miei mecenati, ed ella certamente è uno di questi. Quanto le dico è la pura verità, e per mostrarle la cieca confidenza che ho in lei, io mi uniformerò a quanto ella farà per impormi, esaminato che avrà il preventivo, che giuro innanzi a Dio essere evangelico, e di esser pronto a rassegnarle i contratti. Fino da ieri rimisi a Balducci un libretto della nuova opera che feci scrivere dal maestro Sanelli, autore della *Luisa Strozzi*, che ha ottenuto un esito d'entusiasmo, la quale opera è scritta per la Hayez, Bramucci, e De Bassini, ed è di esito più che certo, da stare a fronte del *Macbeth*, con libro adattato ai tempi. Propongo dunque di dare quest'opera in luogo dei *Masnadieri*, non tacendole che qui questi *Masnadieri* hanno avuto un successo ben diverso da Verona, né hanno potuto sostenersi, come ella se vuole potrà verificare. Il nessun successo dei *Masnadieri* a Firenze, e l'entusiasmo destato dal *Gennaro Anese* di Sanelli, mi persuadono essere assai miglior partito di sostituire a quella quest'opera, della quale si ripetono tutte le sere due pezzi, e sono un duetto fra la Hayez e De Bassini nel primo atto, e la benedizione del giuramento sulle bandiere nel secondo. Non mancherei però, per dare i necessari riposi a De Bassini, di montare la *Lucia* con il baritono Cresci, nella quale opera le confermo che la Hayez vale, senza esagerazione, la Malibran. Vedrà dal preventivo che per quanto si voglia essere limitati nella spesa, avendo calcolato per il divertissement una coppia di primi ballerini, ed otto seconde ballerine, si va alla relevantissima somma di scudi 8555. Le fo riflettere per ultimo che oltre a tutte le altre circostanze avverse, non si può più contare sul provento delle tombole consuete, il quale fin dall'anno scorso incominciò a prendere un gran tracollo. [350/85]

- [Allegato] Preventivo della spesa del Teatro comunale di Senigallia nella stagione di estate 1848

Compagnia di canto

Caterina Hayez 1a donna, onorario di 2 mesi a £ austriache 3500 al mese	1034.05
Rita Gabussi id., a £ fiorentine 1666.13.4 al mese	525.00
Fortunato Borioni 1o tenore, per la stagione franchi 2.000	368.00
Angelo Bramucci id., a £ 450 al mese	142.50
Achille De Bassini 1o baritono a £ austriache 2.500 al mese	791.70
Francesco Cresci id., a £ austriache 600 al mese	190.00
2a donna, 2o tenore e due 2i bassi	152.00

Compagnia di ballo

Una coppia di 1i ballerini	500.00
Otto 2e ballerine	240.00
[totale]	740.00

Altre spese come nel 1847

Orchestra	739.80
Coristi e coriste	377.00
Spese serali	355.00
Nolo vestiario	733.00
Nolo attrezzi	36.00
Spese di posta	28.50
Scenografia	350.00
Macchinismo e illuminazione	458.00
Viaggi artisti di canto e ballo, e impresario	300.00
Alloggi per i suddetti	122.00
Spese di stampa	61.00
Trasporti effetti teatrali	94.00
Capo sarto	30.75
Suggeritore	13.60
Spese diverse	414.75
Previsione amministratore ed impiegati	160.00
Direttore d'orchestra delle opere	63.32
Bandini per il ballo	30.00

Totale 8555.00

Preventivo dell'entrata come nel 1847

Dote	4.000.00
Abbonamenti	228.77
Introiti serali	2338.20
Tombole	491.92
Libretti venduti	52.16

Totale 7111.05

Gli onorari degli artisti pagati a mese si devono calcolare per due mesi perché gli artisti devono trovarsi alla piazza dai primi di luglio e trattenersi fino al 9 agosto per cui bisogna calcolare a carico di quella piazza anche il resto di agosto non potendo gli artisti cantare in quella frazione d'estate in nessun teatro. [350/85]

- *Reggio 1 maggio 1848, Lanari a Gaetano Mastai*

Chiedo attraverso la sua mediazione un favore che mi può salvare da una perdita non lieve nelle critiche circostanze in cui mi trovo da diversi anni e specialmente nell'ultimo nel mio commercio teatrale attese le circostanze politiche. Prima del termine della scorsa fiera ho lasciato un progetto per l'impresa teatrale della fiera 1848 al passato gonfaloniere Monti. Fin dal gennaio scorso sono entrato in carteggio con suo fratello Gabriele, gonfaloniere successivo, insistendo per un aumento di dote, sia per la forte spesa che incontravo anche per il nuovo metodo adottato per le tombole, sia per la scarsità degli introiti, verificata lo scorso anno in codesta piazza e riscontrata ovunque per le circostanze politiche. Con il gonfaloniere ho incontrato molta difficoltà riguardo all'aumento di dote, ma su tutti gli altri punti del progetto ci siamo trovati d'accordo. Dalla mia ultima sono passati diversi giorni e non ho saputo più niente: ciò mi fa pensare che la guerra, che durerà a lungo, possa aver fatto concepire al municipio l'idea di sospendere la fiera, come qui si è vociferato. Se così fosse, la prego di impegnarsi presso il gonfaloniere per giungere alla ultimazione del contratto. Io poi dichiaro, che verificandosi una sospensione, mi arrivi una lettera ufficiale che me ne comunichi una causa fortuita, e io nulla pretenderò dal Municipio, ma con ciò verrò legalmente esonerato dal pagamento agli artisti. Avevo stipulato contratto per maggio per il Teatro di Forlì, ma siccome fu ordinata la partenza di quella truppa con la banda che costituiva il maggior corpo dell'orchestra, e con i volontari partivano i coristi, e molti operai, mi fu partecipato che la circostanza imponeva una forzata cessazione. La comunità di qui ha voluto sostenere la fiera e lo spettacolo che andò in scena avanti ieri sera, e tutto fece furore, tanto la prima opera *Macbeth* quanto il balletto. [350/85]

- *Reggio 14 maggio 1848, Lanari a Gaetano Mastai*

Riscontro la sua 5 corrente [= La nostra fiera non è sospesa, come fanno fede i manifesti pubblicati. Particolari circostanze vietano però di continuare la trattativa della nostra impresa. Se si potrà riassumerle, ciò avverrà, perché non ci sono impegni con nessun altro appaltatore]. Sono molto riconoscente alla sua sollecita premura, la mia posizione non può dispensarmi dal ripetere la preghiera [riprende i contenuti della precedente]. Ma poiché succintamente lei ha avuto la bontà di riscontrarmi che solo particolari circostanze vietano per ora di continuare le trattative con me, per il che non ho trovata considerata la mia proposizione, propongo di attendere tutto il corrente mese di maggio una risoluzione, se avrà o no luogo lo spettacolo, e per tutto il mese corrente non prenderò alcuna determinazione con gli artisti miei principali, ma scorso il maggio ed entrati nel giugno e che nessuna risoluzione mi venisse partecipata dal municipio, sarò costretto ad abbandonare ogni trattativa e rinunciare affatto all'impresa di Senigallia e quindi sciogliermi dai contratti dei rispettivi artisti, con legale dimissione per non poter effettuare appalti teatrali stante le attuali e continuate agitazioni politiche che vertono ovunque. [350/85]

- *Reggio 21 maggio 1848, Lanari a Gaetano Mastai*

Ricevo con il corriere di questa mattina un manifesto della pubblicazione della solita fiera di Senigallia. [riprende i contenuti delle lettere 4 aprile, 1 maggio, 5 maggio] Essendo certo che non vi sono gli impegni con nessun altro appaltatore, ben calcolate tutte queste circostanze, e con la scorta del manifesto di fiera che promette lo spettacolo teatrale, ho calcolato che non devo minimamente compromettere per qualsiasi evento la convenienza del municipio dietro le precorse ed ancora vive trattative a cui non manca che formalità di conclusione, quindi all'appoggio di queste e del formale avviso pubblicato, penso di sollecitamente partecipare agli artisti la destinazione per il teatro di Senigallia nella consueta epoca di fiera, cosicché qualunque sia la risoluzione che potrà in seguito produrre gli eventi, con una lettera ufficiale del municipio che ne confermi le convenzioni, o che contrariamente esprimesse motivi di forza maggiore o fortuite circostanze che sospendesse l'effettuazione dello spettacolo, io potrò ugualmente con i miei scritturati sospendere gli effetti dei contratti rispettivi senza rimanervi esposto di responsabilità. Tale determinazione che certo non si può che approvare dal municipio, la prego, ove ella lo creda opportuno, partecipargliela in mio nome anche ufficialmente. [350/85]

- [senza data ma in calce: presentata il 30 maggio 1848], Lanari al Municipio

Riscontro n. 623 del 24 corrente [= Leonelli per il gonfaloniere: con riferimento al suo foglio 21 corrente, il manifesto di fiera non costituisce contratto né con lei né con nessun altro. Il Municipio intende non avere con lei alcun contratto d'impegno per lo spettacolo di quest'anno. Se le circostanze lo permetteranno e ci sarà ancora tempo, le si scriverà per riassumere le trattative]. Forse male mi espressi con il precedente mio del 21 corrente. Non intesi dire che il manifesto di fiera che pure annuncia lo spettacolo in genere, lo riguardassi per documento di positività a conclusione delle precorse trattative d'impresa, ma che quella pubblicazione mi valeva a tenere a mia disposizione gli artisti con me vincolati e promessi al teatro di Senigallia nelle corse trattative non disciolte, e questo senza la minima responsabilità per parte del municipio stesso, giacché ove le circostanze consigliassero modificazione o scioglimento affatto, sarebbero pure un fatto che esonererebbe me nel mio particolare con gli artisti. Quindi a seconda delle circostanze attenderò le loro risoluzioni qualunque

siano per essere, dietro di che si verrà a quelle conclusioni che saranno del caso. [350/85]

Stagione di fiera 1849 (assegnata a Lanari ma non effettuata)

- Firenze 13 luglio 1849, Lanari alla magistratura

Progetto per il teatro comunale di Senigallia. Il sottoscritto assumerà l'appalto per la fiera del 1849 ai seguenti patti:

1. Il teatro verrà aperto la sera dell'11 agosto con l'obbligo di dare 18 recite.
2. La prima opera sarebbe il *Macbeth* di Verdi. La seconda da stabilirsi d'accordo con la deputazione e con gli artisti avuto riguardo alla ristrettezza del tempo.
3. La compagnia sarebbe composta come segue per il *Macbeth*. 1a donna Barbieri Nini, 1o baritono Colini, 1o tenore Bruni o altro da destinarsi, altro 1o basso Romanelli. Con le seconde parti necessarie.
4. Otto seconde ballerine per il ballabile del terzo atto, e una coppia di primi ballerini da eseguire un passo fra un atto e l'altro

Nella seconda opera si intreccerebbe il ballabile con la detta coppia per servire da Intermezzo.

5. Quanto alla seconda opera, accettando l'invito, si darà il tenore Fraschini, e in mancanza di sua accettazione, darei uno dei primi tenori disponibili che siano in Italia.

6. Le scene sarebbero dei tre reputati artisti Venier, Gianni, e Ceccato.

7. La dote sarà la consueta di 4000 scudi, e rinunciandosi alla coppia dei primi ballerini, si diminuirà di scudi 250 riducendosi così a scudi 3750, oltre le tombole, palchi e scanni secondo il consueto.

8. Le spese di orchestra coristi macchinismo e illuminazione, e spese serali, dovranno essere ridotte, attesa la mancanza del ballo, nella misura equa. [350/86]

- Firenze 26 luglio 1849, *Compromesso tra Lanari e i deputati del Municipio di Senigallia per l'impresa teatrale della fiera 1849*

Resta convenuto e stabilito [...] che qualora entro la mattina del giorno 31 del corrente mese di luglio, venga dal municipio o per esso dai deputati suddetti ratificato pienamente il presente compromesso, il signor Lanari si ritiene obbligato di assumere un'impresa teatrale nella prossima fiera di Senigallia alle condizioni seguenti.

1. Dare 14 recite con l'opera *Macbeth* nel periodo dal 12 agosto al 3 settembre anno corrente cominciando le recite non più tardi del 15 agosto.

2. I principali soggetti saranno Barbieri Nini prima donna, Ferlotti primo basso.

3. Tutti gli altri artisti, cioè primo tenore, basso comprimario e seconde parti saranno idonei e conformi alle esigenze dello spartito.

4. Vi saranno otto seconde ballerine o non meno di sei per l'azione ballabile innestata nell'opera.

5. Tutte le spese serali e di orchestra regolate secondo il solito, saranno a carico del signor Lanari, e così tutte le altre inerenti all'andamento dell'impresa e montatura dello spettacolo.

6. Vestiari, scenari, ed attrezzi, tutto sarà portato dal signor Lanari a suo carico, e gli scenari potranno essere anche in carta.

7. La corrisposta di dote che il Comune di Senigallia dovrà pagare al Lanari per l'assunzione di tale obbligo, sarà di 3700 scudi romani, oltre a tutti gli introiti di porta (calcolando il biglietto di ingresso a 30 baiocchi) come il prodotto degli scanni, abbonati, palchi, tombole e quant'altro è solito concedere all'impresario.

8. Siccome i calcoli dell'impresario Lanari partono da un preventivo che qui si unisce, così qualora l'incasso complessivo dei prodotti teatrali, palchi e tombola sorpassasse la cifra calcolata dal signor Lanari in scudi 1634, tutto il maggior introito sarà ad unico profitto del municipio, ma se non giungesse alla cifra sopra espressa, che il deficit sarà a danno soltanto del signor Lanari, perché così convenuto, per il quale effetto verrà stabilita una controlleria di comune accordo fra le parti.

9. In tutto ciò che non resta modificato col presente compromesso, dovrà osservarsi il capitolato vigente per lo spettacolo teatrale in Senigallia.

10. Se si rinunciasse dal municipio all'azione ballabile inserita nello spartito facendo supplire le coriste che già si troverebbero in scena per cantare, in tal caso la dote si ridurrà in 3380 scudi.

11. Non dandosi da rappresentanti il municipio di Senigallia l'accettazione e ratifica di questo compromesso per la mattina del 31 luglio corrente, si intenderà come non fatto.

[Seguono firme di Alessandro Lanari, Domenico Crescentini, Candido Bonopera]

**Preventivo per l'impresa del Teatro di Senigallia per la fiera del 1849
Compagnia di canto**

Barbieri Nini 1a donna	1000.00
Ferlotti 1o baritono	550.00
Basso profondo	80.00
2a donna	50.00
3 altre seconde parti	90.00
Otto 2e ballerine	320.00
Orchestra	800.00
Coristi e coriste	350.00
Meccanismo	100.00
Illuminazione a scudi 12 a sera	168.00
Spese serali	240.00
Nolo vestiario e spartito	400.00.00
Attrezzi e spese di posta	160.00
Viaggi e trasporti	120.00
Scenografia	120.00
Alloggi e spese di stampa	160.00
Capo sarto	40.00
Spese di casa e traverse	400.00

Totale 5334.00

Entrata

Dote	3.700.00
Bisogna introitare per coprire la spesa	1634.00

Totale 5334.00

Volendosi fare a meno del ballabile nell'opera, che si può omettere senza detrimento dell'effetto dell'opera stessa, diminuirà la cifra che riguarda le seconde ballerine, quella cioè di 320 scudi. [350/86]

Stagione di fiera 1850 (assegnata a Lanari)

- n. 96, Firenze 5 marzo 1850, Lanari alla D.T.

Rimetto progetto per lo spettacolo di codesto teatro nella prossima fiera. [350/87]

- (Allegato) Firenze 5 marzo 1850

Progetto di Alessandro Lanari per l'impresa teatrale della fiera 1850. Il sottoscritto agente teatrale domanda l'impresa del teatro per la fiera 1850 e per persona da nominarsi sottoponendo due diversi progetti alla direzione teatrale

Primo progetto: Grande opera senza ballo.

Prima donna, Barbieri Nini o De Giulii; primo baritono, Ferri o Gnone o Ottaviani. Col corredo occorrente per rappresentare il *Macbeth* per prima opera. Per la seconda opera, destinata d'accordo con la deputazione, si darebbe uno dei seguenti tenori: Ivanoff o Naudin o Graziani.

Secondo progetto. Qualora si gradisse uno spettacolo con ballo grande, non si potrebbe dare fra gli artisti di canto dei nomi di fama europea come le due donne nominate e come il baritono Ferri, e la compagnia verrebbe formata fra gli artisti delle seguenti terne: prime donne Cherubini Lonati, che attualmente agisce con straordinario successo a Palermo nella sua qualità di prima donna assoluta, giovane e bella; Scotta, o Alaimo. Primi tenori Marcucci, Fedor, Bernabei. Primi baritoni Zacchi, Crivelli, Gassier. Con facoltà all'impresa di migliorare qualche artista, favorendola le circostanze.

L'opera verrebbe scelta adattata al complesso della compagnia che sarebbe formata.

Verrebbe dato un gran ballo o tragico o romantico o fantastico spettacoloso di uno dei seguenti coreografi: Cortesi, Priora, Galzerani. I primi ballerini danzanti sarebbero scelti dalle seguenti terne: donne Granzini, Clerici, Priora; uomini Lepri, Mochi, Pallerini. Prime mime Santalicate, Cagnolis, Razzanelli; primi mimi A.

Coppini, Montani, Segarelli.

L'impresa si riserva la facoltà di variare il progetto del ballo qualora riesca di combinare un cottimo col coreografo Ronzani per condurlo a Senigallia, che monterebbe uno degli spettacoli di ballo dati in Venezia al Gran teatro la Fenice nell'attuale stagione, e che andrà a produrre a Trieste in primavera per l'andata colà dell'imperatore d'Austria, con l'artista danzante mima Maywood.

O con l'uno o con l'altro progetto che venisse approvato la dote dovrebbe essere l'antica, cioè di 4000 scudi oltre tutti gli altri proventi accordati al sottoscritto nelle molte imprese da lui condotte. [350/87]

- n. 4877, Firenze 6 marzo 1850, Lanari a Balducci

In aggiunta a mia di ieri, dietro lettera ricevuta questa mattina dal baritono Colini che mi fa noto resterà annullato il suo contratto per la Spagna sono ad esibire questo artista di fama europea da porsi nella prima terna insieme al Ferri, togliendo ad essa terna quello che più piacerà alla deputazione, con che viene il progetto stesso ad acquistare un più splendido decoro. [350/87]

- n. 4931, Firenze 15 marzo 1850, Lanari alla D.T.

Con riferimento a foglio 11 corrente [= 1. Si accetta il primo progetto presentato, cioè una grande opera senza ballo grande col corredo per rappresentare per primo spartito il *Macbeth*, e per conseguenza con un ballabile voluto dallo stesso spartito e composto di buoni ballerini. 2. i primi soggetti saranno Barbieri Nini prima donna, Colini baritono. 3. Nella seconda opera dovrà agire lo stesso cast più il tenore Ivanoff e sarà aggiunto un ballabile variato. 4. si andrà in scena col *Macbeth* per 4 o 5 rappresentazioni, poi con l'altro spartito per 4 o 5 rappresentazioni, poi interpolati l'uno o l'altro fino alla fine. 5. si accorda scorta di scudi 4000 in carta monetata ed anche in moneta metallica solo per quella parte che verrà pagata da palchettisti e negozianti. 6. saranno a vantaggio dell'impresario i soliti palchi, le tombole che verranno permesse, 5 file di scanni in platea per 110 posti, oltre la prima fila destinata al militare e gli altri proventi nonché la privativa per i soli spettacoli notturni. 7. per il resto si rimanda al Capitolato generale]. Mi permetto di fare osservare che la deliberazione è un po' troppo vincolante. Come lei sa il mio progetto portava una alternativa rispetto agli artisti, necessaria perché un impresario non può scritturare un artista prima di aver ottenuto una impresa e perché vi sono circostanze che possono muoverlo a preferire l'uno anziché l'altro; quindi una certa latitudine è sempre necessaria, ci si può accordare senza scrupolo allorché, come nel caso attuale si tratta che la scelta non può cadere che sopra artisti di chiara fama e di merito distinto come sono tutti quelli da me nominati. Frattanto posso assicurarla che la prima donna sarebbe sicuramente la Barbieri, rispetto al tenore ed al baritono mi conceda di insistere perché sia lasciata in mia facoltà la scelta fra i da me nominati, limitando l'alternativa quanto al baritono fra Colini e Ferri. Del resto credo che sia abbastanza noto in Senigallia quanto sia in me il desiderio di farmi onore e di corrispondere alla fiducia di cui sono onorato, ma V.S. vede altresì che io non posso impegnarmi addirittura nominativamente ed esclusivamente per artisti i quali potrebbero impormi delle condizioni impossibili una volta che sapessero dovere io dipendere interamente da loro. Al basso che occorre per eseguire la parte di Banco nel *Macbeth*, V.S. si compiacca di considerare non occorre che una buonissima seconda parte o un comprimario, come potrà pure ricavare da un libretto che invio; per cui non può essere soggetto da sottoporsi alla approvazione; sarà però tale da sostenere senza eccezione la sua parte, e da quanto ho detto rileverà quanto si vada lungi nel credere che possa questa essere proposta al Ferri, il quale è un baritono di primo ordine. Siamo perfettamente d'accordo che dovendosi rappresentare alla perfezione il *Macbeth* sarà mia cura che vi sia anche il ballabile, per il quale sarò obbligato a condurre otto secondi ballerini, che è quanto occorre per il ballabile suddetto. Non so però quanto opportunamente potrebbe aggiungersi un altro ballabile che debba servire per intermezzo quando si darà la seconda opera, a meno che anche in questa non vi fosse situazione per un ballabile, e in caso contrario non mi pare che un tale trattenimento potrebbe riuscire ben accetto; però siccome queste seconde ballerine dovrei ad ogni modo condurle, non dissento di accettare un tale obbligo. Quanto alla dote, gli artisti non vogliono carta monetata, ed ho già avuto da essi esplicite dichiarazioni in proposito; quindi bisognerebbe regolare questo articolo in modo che almeno due terzi dei 4000 scudi fossero corrisposti in contante, e l'altro terzo in carta; in caso contrario l'impresa andrebbe soggetta ad una perdita troppo forte, e non potrebbe a questa sottomettersi. [350/87]

- n. 4965, Firenze 19 marzo 1850, Lanari alla D.T.

Oltre alla Barbieri ho assicurato il baritono Colini, cosicché sono in possesso dei due cardini principali dello spettacolo della prossima fiera, e quindi cessa la riserva di alternativa che feci rispetto al baritono, che sarà assolutamente Colini. [350/87]

- n. 4982, Firenze 21 marzo 1850, Lanari alla D.T.

Riscontro sua [di Pietro Battaglion] 18 corrente con la quale mi conferma la concessione dell'impresa per la prossima fiera con la condizione che io debba condurre la prima donna Barbieri Nini, il baritono Colini e come tenore per la seconda opera, o Ivanoff o Naudin. Confermo essermi assicurato già della prima donna e del baritono sopra nominati. Ora vado a fare altrettanto per il tenore. Ho fatto di tutto per avere Ivanoff, ma non può né vuole accettare in primo luogo perché non si trova bene di salute, secondariamente perché ha da molto tempo in progetto di recarsi a fare un giro in Inghilterra. Ciò posto, vado a fissare Naudin, E siccome non è difficile

che nelle masse prevalga la voce che sia preferito l'uno all'altro per risparmio sul prezzo, così io ho richiesto ad Ivanoff di mettermi in iscritto le dichiarazioni fattemi a voce. Con Naudin sono d'accordo: vi è una sola difficoltà, ed è che dovendo andare a Forlì dopo la fiera di Reggio, pare che in detta piazza sia impegnato fino al 20 luglio, e così sarebbe in Senigallia solo il 21. In sostanza questa condizione non altera in nulla l'andamento dello spettacolo, perché farò che Naudin si prepari bene innanzi per la seconda opera che sarà prescelta, e che possa andare in scena in tempo a fare la metà delle recite, di che garantisco fin d'ora: l'unica alterazione che vi sarebbe, quella sarebbe di non mettere in scena la seconda opera dopo quattro o cinque rappresentazioni della prima, il che poi ritengo fermamente cosa di poco momento, perché il Macbeth e per il prestigio della musica e per la valentia degli artisti che la eseguiranno, è tale spartito da udirsi con crescente piacere anche 15 sere di seguito; e d'altronde farò in modo che la detta seconda opera abbia ad essere prodotta non più tardi che all'ottava recita. [350/87]

- n. 5028, Firenze 29 marzo 1850, Lanari alla D.T.

Sono in possesso del suo foglio [di Pietro Battaglion] 26 corrente, dal quale ho appreso essersi intesa con soddisfazione la scritturazione di Colini oltre a quella della Barbieri; quanto a Naudin che ho pure fissato, posso assicurare che farò ogni sforzo possibile perché vada in scena con la seconda opera alla recita posta. E rispetto a questa seconda opera ho tutto il desiderio di appagare le brame esternate da V.S. preferendo cioè la *Luisa Miller* del Verdi, ma temo di incontrare delle difficoltà da parte della Barbieri, la quale allorché si combinò il nostro contratto premise che non voleva studiare il secondo spartito, e che perciò avrebbe voluto farne uno di quelli del suo vasto repertorio: non conoscendo la *Luisa Miller* non so se concorrerà in questa scelta. Comunque sia in giornata mi recherò dalla signora per farle conoscere il generale desiderio di sentire la *Luisa Miller*. P.S. Anche Colini ha per patto di scrittura che la seconda opera sia di sua soddisfazione; è vero che ha eseguito la *Luisa Miller* a Roma, ma siccome a Senigallia avrà una gran fatica in *Macbeth* potrebbe trovare di un peso eccessivo eseguire altra molto considerevole. [350/87]

- Firenze 29 marzo 1850, Lanari a Balducci

A grata sua del 26 corrente [= Spero non troverete ostacoli ai desideri della D.T. di far rappresentare la *Luisa Miller*. Se oltre alle due opere si volesse un ballo anacreontico di qualche effetto, si potrebbe fare? Quale aumento di dote richiederebbe?]. Dalla lettera che dirigo oggi alla deputazione rileverete che sono dispostissimo ad assecondare i desideri di dare per seconda opera la *Luisa Miller*: tutto sta che non opponga difficoltà la Barbieri, e che anche da questo lato la deputazione sia contenta. Ho fatto un calcolo della spesa che occorrerebbe per fare un balletto anacreontico, o per meglio spiegarsi divertissement (poiché questo è il titolo che gli si dà in giornata). Potrei dare il primo ballerino Mochi il quale è capace di comporre delle cose graziose in questo genere, per prima ballerina una sua scolara che ha ballato con buon successo al Comunale di Bologna: secondi ballerini uomini non ne prenderei perché nei divertissements gli uomini sono inutili se non a carico, meno qualcuno che ne potesse occorrere per gli accessori. Come ho detto ho calcolato tutto, scene che occorreranno, vestiario, ed altri accessori che sono sempre inerenti a questi trattenimenti, ed ho trovato che la domanda più mite che posso fare è di scudi 500 metallici; mi pare che non potrei chiedere di meno. Del resto, caro Balducci, ho fiducia che anche Naudin sarà a Senigallia per tempo, perché pare che le recite della seconda piazza nella quale passerà dopo Reggio vadano a terminare ai primi di luglio. Non so poi come avrebbe fatto Camurri che progettava di far passare costì la compagnia di Modena mentre in questa piazza terminano le recite il 15 luglio. Basta, ciò non mi riguarda. Ora, amico mio, ho bisogno di tutta la vostra assistenza perché mi facciate fare onore col mio committente, perché avendo speso molto per l'acquisto degli artisti, temo rimanga spaventato, e che si tiri indietro, tanto più che quando lo vidi titubante, io gli dissi: ebbene se tu non sarai contento, farò fare l'affare a mio figlio. Capirete bene che mio figlio ed io è tutt'uno, e però mi raccomando a voi che mi procacciate tutto il necessario possibile nella formazione del corpo d'orchestra, e coristi tanto in vista dei tempi che purtroppo sono ancora calamitosi, tanto perché trattandosi di opera senza ballo, o di un divertissement la fatica si riduce alla metà o poco più. Il primo violino sarà Ferrarini col quale sono d'accordo. Per tromba, se occorre fisserò Brizzi; I coristi dovranno essere 18, e le coriste 12 però raccomando che siano tutti buoni. Mi direte quando Zampettini vorrà le parti [del coro], amando fare il suo desiderio. Dunque datemi prova d'amicizia e di bravura, desiderando lasciare un buon nome di me nella mia nuova agenzia di mediatore teatrale. [350/87]

- n. 5056, Firenze 2 aprile 1850, Lanari a Balducci

Avrete rilevato da passata mia diretta a codesta deputazione cosa io dicevo intorno alla *Luisa Miller*: io avevo già avuto intorno a quest'opera delle notizie molto incerte, e tali da non incoraggiare di certo a farci buona spesa: ora poi capita fra mano un giornale di Napoli, Il Tempo, il quale non solo fa dubitare dell'esito che ebbe a Napoli, ma dice che non poteva durare a stare in scena cinque sere. Vedete dunque che deve essere ben poca cosa se ha avuto una sorte così infelice in un teatro in cui è stata creata, dove il maestro ha avuto campo e facoltà di scegliere la compagnia, la quale era di certo composta di valenti artisti. Vi rimetto sotto fascia il giornale di cui sopra. A me pare che sia da pensarvi bene e poi metterla da parte. Già io non potrei sostenere da me solo il carico del nolo esorbitante che ne chiede Ricordi, e poi vi sono le difficoltà della Barbieri e forse

anche di Colini. Io avevo in mente un'altra opera nuova per Senigallia, che sarebbe stato il *Poliuto* di Donizetti, anche per non dare tutto Verdi. Ma poi per gustare la Barbieri veramente propenderei per una delle opere con le quali ha fatto la sua grande carriera, e soprattutto la *Borgia* nella quale la Barbieri è immensa: Colini vi ha poca parte, ma gli calza a pennello; e Naudin vi sta egregiamente. Costà fu data poche sere con la Frezzolini che fece ben poco effetto, ma la Barbieri in quest'opera sovrasta a tutte le prime donne come gigante. Vedete che non fo questa proposta per spirito di economia, giacché nella *Borgia* ci vuole una caterva di seconde parti ed un contratto, per cui l'impresa spenderebbe di più. Quanto a me questo sarebbe il partito da prendersi. [350/87]

- n. 96, Firenze 8 aprile 1850, Lanari a Balducci

L'amico Ferrarini [Giulio Cesare direttore d'orchestra] mi ha recapitato la vostra del 4 corrente [= La vostra richiesta di scudi 500 per il ballo è sembrata eccedente perché un ballo lo dovrete pur fare e perché la Comune è molto disestata. Però si vorrebbe il balletto, pagando non più di scudi 4100 tutti in moneta metallica, per cui non perderete nel cambio], dalla quale rilevo che sembra forte la domanda da me fatta di 500 scudi per aggiungere allo stabilito spettacolo un divertissement per Intermezzo. Considerate che al primo ballerino bisogna dare l'obbligo di comporre questo divertimento, e conviene compensarlo, e che per quanto la cosa possa essere piccola, per fare un che a modo, bisognerà aggiungervi un qualche uomo, che da voi stesso calcolate come si fa presto ad andare su con la spesa, la quale poi va aumentata del vestiario ed altri accessori, e mi pare che non stenterete a persuadere il signor presidente [della Commissione municipale] quanto io sia stato discreto nella domanda. Quanto al primo ballerino parlai nella passata mia di Mochi, ma potrebbe darsi che si andasse ad impegnare altrove, per cui il primo ballerino sarebbe egli o un altro. [350/87]

- Firenze 10 aprile 1850, Marianna Barbieri Nini a Pietro Battaglioni della D.T. (lettera autografa)¹⁰

«Dal Sig. r Ferrarini [direttore d'orchestra] io ho avuto il bene di ricevere una gentilissima sua e rilevo dalla medesima quanta bontà hanno tutti codesti Sig. i verso di me dimostrandomi la loro piena soddisfazione nel riavermi per la prossima Fiera costà e credino pure che non è da meno la mia nel ritornare in un luogo ove io ricordo vivamente ancora quante gentilezze mi usarono [fiera 1843], e sarei ben fortuna [sic] di potere aderire alle loro richieste sul conto di fare per Seconda opera la *Luisa Miller* e subito che me ne fece parte Lanari non mancai di procurarmi la Musica per vedere la parte, ma restai molto mortificata nel sentire un genere di Musica tutto saltellato e contrario affatto al mio genere di canto, ed ancora Ferrarini che venne in mia casa e guardò la parte ed io gliela feci sentire [?] dovè convenire che non va per me, e mi duole immensamente poi non potere compiacere tutti codesti Sig. ri ma la colpa non è mia e credo che ancora loro non vorrebbero di certo sagrificarmi in una parte da niente e tutta senza metodo di canto.». [350/87]

- Roma 30 aprile 1850, Colini a Pietro Battaglioni della D.T. (lettera autografa)

Con riferimento al suo foglio 26 aprile cadente [manca] col quale la Direzione teatrale desidera che la seconda opera per la prossima fiera sia *Bondelmonte*. tale opera non incontrava la mia simpatia, ma sacrifico i miei desideri a quelli del Comune. «La prim'opera il *Macbeth* è tutta declamazione, e nulla di canto». [350/87]

- n. 5428, Firenze 13 maggio 1850, Lanari a Baviera presidente della commissione municipale

Sono in possesso del suo foglio 10 corrente, con il quale mi ha trasmesso la copia conforme dell'atto di codesta commissione municipale sulla ultimazione delle trattative con me tenute riguardo allo spettacolo teatrale, approvato dal pro legato [= opere *Macbeth* e *Bondelmonte* più ballo fantastico]. Vado a terminare di disporre tutto ciò che concerne lo spettacolo stesso. E frattanto partecipo a V.S. che la cauzione concordata nelle dette trattative, sarà prestata, secondo il consueto, da Luigi Lanari mio fratello, presso il quale ho un capitale con ipoteca. [350/87]

- Jesi 17 maggio 1850, Luigi Lanari a Baviera presidente della commissione municipale

Mio fratello Alessandro con lettera del 13 corrente mi incarica di mettermi in relazione con V.S., onde prendere gli opportuni concerti per la garanzia richiesta per l'appalto di questo teatro nella prossima fiera; e perciò io non manco di significare a V.S. che secondo ho praticato negli scorsi anni accederò in sicurtà solidale anche in questo contratto, e attenderò da V.S. l'avviso per la firma del contratto. [350/87]

- Firenze 28 maggio 1850, Lanari a Baviera

Balducci mi comunica di avere ricevuto ordine da V.S. di parteciparmi non essermi permesso in questo anno di fare uso di carta per le decorazioni di codesto teatro. Io sono assai dolente per questa deliberazione, la quale non potevo prevedere, non essendo stato mai vietato all'impresa di valersi della carta. Io ne ho fatto uso durante tutto il mio lungo tirocinio di appaltatore in codesto teatro tanto quando era il mio scenografo il Gianni, come quando lo è stato Venier. Balducci mi dice che questa nuova disposizione parte dall'anno in cui furono eseguiti costà i balli l'*Esmeralda*, o *La [bella] fanciulla di Gand* [1845 o 1846], a causa di inconvenienti nati in quella circostanza, e qui mi fo lecito di fare osservare a V.S. che posteriormente a quell'epoca, e segnatamente sotto la mia ultima impresa del 1847 la carta non era inibita. Otto intere decorazioni erano in carta e precisamente le seguenti: nell'*Attila* La piazza, La tenda, La laguna; nei *Due Foscari* Il tribunale, La piazza; nel ballo *Imelda e Bonifacio* La piazza, Il luogo di tombe, Il palazzo de' Geremei, e tutte queste scene complete di tutti i

¹⁰ Questa lettera e la seguente, non allegate da Lanari, sono importanti per comprendere lo sviluppo delle trattative.

necessari laterali e trapezi pure in carta. Nessuno più di me teme le disgrazie degli incendi perché ne fui vittima allorché fu distrutto codesto teatro [1838], ma questo avvenimento non fu già causato dalla carta della quale in sostanza si fa uso in tutti i teatri, ma bensì da certi fuochi che vi erano nel ballo *La battaglia di Navarino*, e ciò avvenne nell'ultima sera in cui i macchinisti più intenti ad andare accattando mance che al proprio dovere, trascurarono di provvedere le solite cure per spegnere i detti fuochi. Io ho inviato costà alcune scene di carta che sono di bellissimo effetto, essendo state dipinte da Ceccato e Gianni, altre sarebbe stato mio desiderio di farle dipingere costà, perché servono alla speculazione che io fo in questa branca avendo unito al magazzino di vestiario un magazzino di scene che vado fornendo a nolo a diversi teatri; ma se quelle che avevo in animo di far dipingere costà in carta V.S. preferisce che siano dipinte sulle tela del teatro, io sono pronto a rinunciare alla mia idea, quantunque con ciò venga a perdere una qualche utilità. Del resto posso assicurare V.S. che sarà mia cura far sì che siano prese tutte le precauzioni affinché nulla avvenga di sinistro e come non è a mia cognizione che a causa della carta sia mai avvenuta alcuna disgrazia, così ho somma fiducia che nulla possa avvenire di sinistro nemmeno in questo riscontro. V.S. comprenderà facilmente che io sarei interessato quanto altri mai per prevenire tali sciagure, e però non vorrei espormi in nessun modo se ne temessi il pericolo, perché mettere a rischio tutti gli effetti che avrò in teatro è cosa senza dubbio della più grande importanza. Spero quindi che voglia accettare per alcune scene l'uso della carta. [350/87]

- Firenze 4 giugno 1850, Lanari a Baviera

Con riferimento a suo foglio 1 corrente, sono dolente di apprendere che non mi si accorda quanto alle scene di carta che ho già spedito per questo teatro. È questo un fatto molto grave per me e per il servizio del teatro, perché mi espone all'impossibilità di poter procedere a tutte le decorazioni occorrenti per gli spettacoli della prossima stagione. Molte sono le scene obbligate per le due opere *Bondelmonte* e *Macbeth*, ed in quest'ultima soltanto ne occorrono otto: quindi il tempo non può essere sufficiente per cambiare la disposizione che avevo data, affidato sempre alla consuetudine di tanti anni. D'altronde io non so se codesto teatro sia tanto correato di tela da poter passare agli spettacoli che devono essere montati, poiché non si potrebbe esigere che dovessi pensare io all'acquisto della tela, ciò che non si usa in nessun teatro; ed infine faccio presente a V.S. che nel *Macbeth* vi sono molti principali staccati e trapezi per i quali bisognerebbe una quantità di tela non facendosi in carta, e perciò bisognerebbe tagliare molti teloni, il che non credo di convenienza del Comune. Per questa considerazione pure torno a fare istanza alla S.V. affinché mitighi almeno in parte la prima deliberazione e mi sia concesso di avvalermi di qualche scena in carta, vista anche la difficoltà relativa alla ristrettezza del tempo. [350/87]

- Firenze 15 giugno 1850, Lanari al presidente della commissione municipale

Con riferimento al suo foglio 10 corrente, ringrazio vivamente della licenza accordata quanto al potermi valere di scene di carta in quella parte di decorazioni che non potesse essere compiuta a causa della ristrettezza di tempo. [Firma il figlio Antonio per Alessandro Lanari assente]. [350/87]

- Firenze 24 giugno 1850, Lanari a Baviera presidente della commissione municipale

Occorrendo a Balducci qualche denaro per pagare il primo quartale ai coristi e per altre spese da farsi prima del mio arrivo costà, prego somministrare allo stesso scudi 100 in conto della prima rata della dote. [350/87]

- 17 luglio 1850, scrittura teatrale con Alessandro Lanari per l'impresa teatrale della fiera 1850 [350/87]

Stagione di fiera 1851 (assegnata a Lanari)

- n. 7076, Bologna 28 ottobre 1850, Lanari a Candido Bonopera segretario municipale

Ho il piacere di inviare qui unito il progetto richiestomi per la fiera dell'anno prossimo. Gli artisti da me posti nelle terne sono tutti d'un merito distinto. Non vi sarà io credo discaro che dica qualche cosa su di loro, ritengo che lo farò senza ombra di esagerazione, e con quella onestà che mi è propria. La Cherubini Lonati è una giovane prima donna, che dopo aver colto belle palme a Genova e Palermo, destò entusiasmo a Lugo in occasione dello spettacolo solito a darsi nella stagione della fiera, ed ora ottiene un brillantissimo successo a Rovigo. Gli impresari di Firenze e di Torino riconoscendo il suo distinto talento hanno fatto a gara per possederla: il primo l'ha scritturata per il carnevale e la quaresima, il secondo per due anni. L'Alaimo che pure esordì sotto i più lieti auspici a Palermo, cantò alla Pergola di Firenze nella scorsa primavera, e non è a dire quanto fu festeggiata da questo pubblico che la paragona alle donne più celebri che hanno calcato queste scene. Infatti questa donna ha veramente tutte le doti che distinguono una grande artista, è un'attrice straordinaria da paragonarsi alla Ungher perlomeno. Non parlo dell'Albertini, la quale per i suoi successi di Roma e di altri teatri è più che conosciuta nel mondo teatrale. Naudin è pure conosciuto costà. Di Graziani dirò che questo artista ha sempre progredito nell'arte di modo che si è collocato a lato dei più famosi. Egli ha percorso la maggior parte dei teatri di alto cartello: l'entusiasmo che ora desta a Torino gli ha fruttato la conferma per due altri anni di contratto, i quali avranno principio tosto che avrà esaurito quello del Teatro grande di Trieste per carnevale e quaresima prossimi, e sarà la terza volta che calca quelle scene. Non dico nulla di Malvezzi perché il suo nome vale un elogio, ed io anzi, a dire il vero, sarei nell'intenzione di preferirlo perché la *Luisa Miller* è scritta per lui, ma vi è qualche dubbio sulla sua salute: Anche qui è stato indisposto e non è ancora

perfettamente ristabilito, per cui bisogna che io stia in qualche riservatezza trattandosi di una fatica forte come quella che farei in Senigallia, dovendosi eseguire 18 recite in brevissimo tempo. Quanto ai baritoni, Ottaviani è un giovane che va percorrendo la più bella carriera, il carnevale andrà a Roma, di recente ha cantato a Lugo con grande successo ed ora fa furore a Rovigo. Di Cresci dirò che la sua intelligenza, il suo metodo di canto e la sua simpatica voce lo renderanno sempre accetto a qualunque pubblico. Ha calcato per due volte il Teatro grande di Trieste, ed una conferma in certi teatri è prova indubitata del talento d'un artista. A Siena nella decorsa stagione d'estate, che è di gran cartello, destò tale entusiasmo da far dimenticare quanti distinti baritoni lo precedettero; ora è fissato per sei mesi a Palermo. Che dirò di Ferri? Egli in giornata è del bel numero uno, gli impresari fanno a gara per averlo: ne sia prova che dopo aver cantato a Torino or sono tre anni, vi è stato confermato per il carnevale prossimo, e tanta è la stima in cui lo tiene qui l'impresario, che innanzi ancora di esaurire questo contratto lo ha fissato per il carnevale 1851-52. [350/88]

- *Bologna 28 ottobre 1850, Lanari in qualità di agente teatrale*

Progetto per lo spettacolo teatrale nella prossima fiera 1851, e per persona da nominarsi.

1. Si darebbero due opere serie delle più accreditate, una delle quali la tanto celebrata *Luisa Miller*; e l'altra da scegliersi fra la deputazione teatrale e l'impresa, anche fra quelle nuove che si produrranno nel corrente autunno a Bologna e a Trieste e nel prossimo carnevale a Venezia e Milano.

2. Si darebbero pure un ballabile anacreontico, o un cosiddetto divertissement, come meglio potrà convenire.

3. I tre principali artisti componenti la compagnia di canto sarebbero scelti dall'impresa fra quelli che si notano nelle seguenti terne: prime donne Albertini, Cherubini Lonati, Alaimo; primi tenori Naudin, Malvezzi, Graziani; primi baritoni Ferri, Ottaviani, Cresci. Vi sarebbe inoltre il solito corredo di parti accessorie e secondarie, senza eccezione.

4. Per quello che riguarda il balletto, o divertissement si darebbe una coppia di primi ballerini di cartello, ed 8 o 10 seconde ballerine.

5. La dote che il sottoscritto domanda per questo complesso di spettacoli è di scudi 4300 metallici, oltre tutti gli altri proventi soliti ad accordarsi, e come nello scorso anno. Se però per economizzare la commissione municipale credesse di rinunciare al divertimento di ballo, il sottoscritto si accontenterà della dote di scudi 3800 metallici. Il sottoscritto è obbligato a insistere che la dote sia pagata in metallico, perché nessuno degli artisti principali intende essere pagato in carta. [...] [350/88]

- *Bologna 4 novembre 1850, Lanari a C. Bonopera*

Replico «la carissima vostra» 1 novembre [manca]. Io credo che in tanti anni che ho l'onore di servire codesto municipio come impresario mai avranno potuto riscontrarmi né ciarlatano né impostore; e però che anche nella branca attuale di mediatore teatrale per persona da nominare sotto la mia responsabilità e garanzie potranno riscontrarmi tale. Mai avrei potuto abbellire ciarlatanescamente dei nomi massimi nell'arte. Sulle donne tacerò per quei riguardi che devo alla generalità degli artisti nella mia attuale posizione di corrispondente¹¹ dovendo rispettare tutti, mi sarà però lecito di smascherare l'impostura: sui tenori Fraschini il quale io ho trattato senza nominarlo nel mio progetto con l'idea di fare una dolce sorpresa a codesto municipio sapendo quanto sarebbe gradito, del quale le rimetto in originale la risposta che da Trieste ho ottenuto, e copia della replica che gli ho fatto sempre insistendo per averlo a Senigallia, ma purtroppo credo sia impegnato per i reali teatri di Napoli dai primi di luglio in avanti; Ivanoff è partito per Madrid dove è impegnato, e quando tornasse in tempo io sono sicuro che mai sarebbe con i Marzi [impresari], tanto per le sue somme esigenze in tutto avendo ricusato a me l'anno scorso, anzi essendosi messo a ridere quando gli proposi 100 scudi per recita; circa poi i baritoni che propone vi è tutta l'impudenza immaginabile, perché Ferri è impegnato per dei miei committenti dai primi di luglio, dopo Vienna dove andrà la primavera 1851 a tutto marzo 1852, ed Ottaviani è meco impegnato per tutto l'anno prossimo, per cui i nominativi dei baritoni fatti da Marzi non si restringono che al solo Coletti o in zero, perché da quanto è in mia cognizione credo che anche il Ferlotti sia impegnato, in quanto ai ballerini è un sogno di avere nominati Carrey e Merante trovandosi questi impegnati a Parigi, in quanto alla Priora partirà dall'Italia alla fine di marzo scritturata a Parigi, e in quanto alla Galletti Rosati è già partita per Parigi dietro l'ordine del suo impresario signor Lumley, col quale è scritturata per tre anni, e impegnata per Londra tutta la stagione di primavera e estate in quel teatro della regina. Domando a voi carissimo signor Bonopera se ho ragione di chiamare ciarlatani tali impresari, e per mostrarle quanto siano sinceri e leali i miei ragionamenti fin d'ora posso obbligare il baritono Ferri senza veruna alternativa con gli altri nominati. Concludo che il più presto mi daranno una risoluzione sul mio progetto, e più presto porre in ordine gli affari di Senigallia senza che i guasta mestieri mi intorbidino le acque. [350/88]

- *(Allegato 1) Trieste 24 ottobre 1850, Fraschini a Lanari, Bologna*

«[...] sono dolente di non poter entrare in trattative teco per impegni preventivi che tengo. Anche costì la *Miller* ha fatto un immenso piacere, ci ho trovato proprio la pagnotta, come si dice, sabato andiamo con gli

¹¹ Cioè agente teatrale, intermediario. Secondo Giovanni Valle, «Il corrispondente teatrale è un mediatore dei contratti tra le Rappresentanze del teatro e gli impresari, tra le Imprese ed i virtuosi». G. Valle, Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali cit., p. 141.

Orazi, quindi con lo *Stiffelio*; ricevi i saluti della Gazzaniga, di Colini, di della Costa, vogliami bene credimi l'Aff.mo Amico Gaetano Fraschini» [350/88]

- (*Allegato 2*) *Bologna 28 ottobre, Lanari a Fraschini*

[inchiostro consumato, testo non ricostruibile: 350/88]

- *n. 7326, Firenze 3 dicembre 1850, Lanari a Baviera presidente della commissione municipale*

Sono in possesso del suo foglio 30 novembre scorso, il quale versa sulle condizioni alle quali verrà concesso l'appalto di codesto teatro per la prossima fiera. Previa una sola modificazione, che spero verrà trovata giusta, accetto le condizioni, che sono le seguenti:

1. Che vengano rappresentate nella loro sontuosità e perfezione due opere serie, cioè la *Luisa Miller* ed altra nuova per codeste scene e da destinarsi di concerto fra la direzione teatrale e l'impresa.

2. Che venga pure rappresentato un ballo anacreontico con argomento di qualche interesse (e da non confondersi con semplice divertissement) col sufficiente numero di mimi, corredato da non meno di 10 ballerine di mezzo carattere, ed una coppia di primi ballerini danzanti.

3. Che per ambedue le opere debbano agire per prima donna la Albertini, per primo tenore Fraschini e Baucardé, per primo baritono Ferri.

4. Che le parti secondarie siano di merito corrispondente alla grandiosità dello spettacolo, ed alla celebrità della fiera di Senigallia

5. Che per tutto ciò che concerne il numero dei cori di ambo i sessi, il vestiario, l'orchestra, macchinismo, decorazioni, illuminazione, prezzo dei biglietti di ingresso degli scanni, esenzioni e tutt'altro analogo e contemplato nel vigente capitolato, deve essere osservato il capitolato medesimo.

6. Che pittore delle scene debba essere Venier, o Recanatini, o altri di sperimentata capacità.

7. Che l'appaltatore debba inoltre presentare una cauzione idonea di 1000 scudi almeno.

8. Che in corrispettività di tali obblighi si intenda fissata la solita dote, o scorta di scudi 4000 in moneta metallica, e nelle solite rate stabilite dal capitolato, e debba inoltre godere i soliti proventi e diritti, l'intero utile di quattro tombole, e l'uso dei palchi disponibili di proprietà comunale.

V.S. avrà già compreso che la modificazione alla quale io accennavo riguarda la coppia dei primi ballerini danzanti. Né io né qualunque altro può assumere l'impegno di assicurare in maniera univoca gli artisti notati all'articolo secondo, in primo luogo perché la signora Priora andrà a Londra nella prossima estate, e così pure il signor Carrey; in secondo luogo perché se un appaltatore può avventurarsi a scritturare degli artisti di canto anche prima di concludere un affare, non può egualmente correre la stessa eventualità allorché si tratta di ballerini, poiché se è facile collocare i cantanti in qualche altro teatro, è però assai difficile fare altrettanto per i ballerini con convenienza, specialmente nella stagione d'estate nella quale pochi teatri sono in attività, e quei pochi o non danno ballo, o si accontentano per questa parte di poca cosa riponendo tutta l'importanza dello spettacolo nell'opera. [350/88]

- *n. 7536, Firenze 27 dicembre 1850, Lanari a C. Bonopera*

Sono molto sorpreso di non aver avuto alcuna risposta alla mia del 3 corrente diretta al presidente municipale Baviera; non so a cosa attribuire questo silenzio, non potendo nemmeno supporre che questo derivi da altro progettante che possa essersi mosso a concorso, perché come vi accennavo, gli artisti che si vogliono e cioè la Albertini, Baucardé (il quale sia detto per incidente è il primo tenore che vi sia oggi) e Ferri sono scritturati con me. Quanto alla prima ballerina Priora io la detti come fissata per Londra per che il signor Lumley, per il quale la trattavo, mi aveva incaricato di offrirle 6000 franchi per un mese e 20 giorni di estate, e ritenevo che li avrebbe accettati senza dubbio perché è una magnifica paga che equivale a quasi 4000 franchi al mese, e perché essendo la primavera a Parigi, si può dire alle porte di Londra; ma con mia sorpresa rifiutò. Tuttavia io vado a sentirla per Senigallia, e se fosse disposta ad accettare questo corrispettivo che consente la piazza, la prenderei volentieri, ma chissà che idee avrà. Basta, ho scritto a Bologna, e sentiremo. Non potendomi aggiustare con essa, avrei le mie vedute sulla King, che però ha ballato altra volta costà e non so se sarebbe accetta, ma qualora lo fosse, verrebbe bene, perché ballando nel carnevale corrente a Trieste con Penco, sarebbe più facile averli ambedue in coppia. A Milano vi è pure la Dubignon, parigina, artista di fama, che ieri forse deve essersi prodotta alla Scala, e della quale si pronosticava molto bene: anche su questa ho messo l'occhio, e la unirei al bravo Lepri, il quale si va facendo sempre più distinto, e dopo il successo di Bologna, ne riportò un altro bellissimo ieri sera qui alla Pergola, quantunque dovesse ballare il passo con un supplemento, perché la Clerici si fece male a un piede, e non poteva prodursi. [...]. Anche il pittore Recanatini è fissato con me. [350/88]

- *n. 7683, Firenze 9 gennaio 1851, Lanari a C. Bonopera*

Con riferimento al suo foglio 2 corrente [manca] prima di tutto ricambio con tutta l'anima gli auguri faticati per il nuovo anno anche da parte della mia famiglia. Spero anch'io che la differenza della ballerina sarà presto accomodata, e quanto a me ritengo di avere messo le mani sopra un'artista che non ha nulla da invidiare alla Priora. Parlo della Dubignon del Grand'Opéra di Parigi. A Milano, teatro in cui sono state le prime stelle della danza, fa furore, e ciò basta per giustificarla un'artista distintissima. La direzione del teatro di Reggio, la cui impresa ho pure assunto per un mio committente, mi fa più calda istanza per avere la Dubignon, ed io sto

credendo di persuadere l'impresario a prenderla facendo anche un sacrificio, che è necessario perché gli artisti a Parigi sono avvezzi ad essere pagati bene; e non vogliono sapere di miserie. Propongo di darle come compagno il bravo Lepri, che è quello che cerca sempre la Priora come nello scorso autunno a Bologna. [350/88]

- Firenze 26 gennaio 1851, Lanari a C. Bonopera

Con riferimento al suo foglio 23 corrente [manca], vi sono grato delle amichevoli confidenze che mi fate, però non posso fare a meno di rimarcare che io non mi sarei aspettato si volesse dare una tale premura all'affare della Priora. Io non potevo darvi maggiore premura di quella che mi sono data per assecondare i desideri di codesti signori [presidente municipale e deputazione teatrale] per avere la detta Priora insieme a suo padre [Egidio], al quale proposi di mettere in scena il balletto che mi sono obbligato a dare; le difficoltà che si frappongono vengono dalla parte di Priora, e le ho comunicate a codesti signori, rimettendo anche il biglietto di lui [manca]; feci poi sentire il pericolo al quale si andava incontro, essendo fissata la Priora a Parigi a tutto giugno, ed essendo noi nella necessità di aprire il teatro il 17 luglio. Sento quanto voi amichevolmente mi comunicate, che cioè è falso non potersi avere la detta Priora, perché se le si dessero 6000 franchi si fisserebbe per Senigallia; su ciò rispondo che non so comprendere il perché Priora abbia potuto regolarsi con me nel modo che ha fatto, e scrivere quello che ha scritto. Quanto però allo straordinario emolumento che esigerebbe, da artista di fama europea, domando a voi se, a parte le altre difficoltà, l'impresa lo potrebbe sopportare! E se codesti signori si volessero levare assolutamente questa voglia, non vi potrebbe essere altro mezzo di conciliazione se non che quello di concorrere da loro parte a questa straordinaria spesa con un congruo aumento di dote, come fu fatto in simili casi con altri appaltatori, e sono persuaso che voi mio ottimo amico coopererete a questo scopo, con l'influenza che avete la quale non è poca. È un fatto che l'impresa fu già concessa a me per persona da nominare, e che se i soggetti che rimangono in pendenza (non per fatto mio) venissero fuori con una pretesa inammissibile come quella che mi accennate, di 6.000 franchi, il signor presidente municipale onestissimo non lo potrebbe appoggiare, ed assisterebbe ne sono certo il povero Lanari per giustizia. [350/88]

- n. 105, Firenze 7 febbraio 1851, Lanari a Balducci

Sento quanto mi si scrive in ordine alla Priora da [manca]. Per prima cosa farò osservare che con essa e con suo padre non sono mai entrato in merito alle condizioni della scrittura proposta, né ho il corrispettivo che sono stato, e sono disposto ad accordare, e però se una tale difficoltà viene prevista da Priora, potrebbe essere che egli avesse le sue buone ragioni per prevederla! Io sono disposto a fare ciò che può riuscire più gradito a codesti signori. La simpatia che ho sempre avuto per Senigallia non si è mai smentita. Vedete infatti che lasciata la carriera di appaltatore, per Senigallia mi si trova propenso ogni ora a fare un'eccezione, perché assunta l'impresa sotto la mia responsabilità, se non trovo un appaltatore che mi soddisfi, tocca a me condurre per mio conto, e credete pure che mi è passata la voglia di avventurarmi in queste speculazioni. Ma tornando alla Priora, ripeto che io non sono mai entrato in merito all'interesse con suo padre, che non ho nulla in contrario per prenderla, che anzi sarei molto contento di averla assecondando così le brame di codesti signori, e che sono disposto a pagarla convenientemente, ben lungi dal fare lo spilorcio, come pare che si voglia far dubitare. E qui è necessario vedere cosa può ragionevolmente pretendere il Priora. Ecco pertanto un termine di confronto. Egli in unione a sua figlia fu scritturato da me come agente per l'autunno decorso al Gran Teatro comunale di Bologna: furono chiamati alla piazza il 1 settembre, e la stagione ebbe fine a tutto novembre; quindi impegno di tre mesi. Il padre era obbligato a comporre due balli grandi ed un balletto. Il corrispettivo che ebbero fu di 5000 franchi ed una mezza serata di beneficio. Ora per Senigallia si tratta di un mese. Fatta la debita proporzione ed avuto riguardo alla fatica e responsabilità tanto minore che ne avrebbe il padre, perché invece di due balli grandi e un balletto, comporrrebbe un balletto solo, si vede cosa può giustamente pretendere. Poste queste basi, io do tutte le facoltà al signor presidente municipale e alla onorevole deputazione teatrale di fissare per mio ordine e conto i detti due artisti, che io sarò contentissimo di avere. Una sola premessa vado a fare, quella cioè che io debba essere esonerato da ogni responsabilità, se in causa della grande distanza e del tempo molto ristretto per recarsi alla piazza (perché l'impegno di Parigi va a tutto giugno), i suddetti artisti non giungessero in tempo. S'intende che la Priora debba fare tutte le recite, e che l'andata in scena debba essere il 17 luglio. Del resto le difficoltà da me comunicate a codesti signori non erano di mia invenzione, come Priora pare voglia in qualche modo far credere. Egli le ha sempre accampate, e le ha messe anche in iscritto, come i prelodati signori hanno potuto verificare col biglietto che io rimisi. Quanto a m.lle Dubignon, se le notizie che ne hanno avute codesti signori non sono conformi a quelle che sono state date a me, io non starò ad insistere l'opinione di chi l'ha giudicata favorevolmente. Quante volte però non andasse assolutamente a grado la detta artista, vi sono anche altre ballerine fra cui poter scegliere, come la Marmet, che è all'Apollo di Roma, la King che è al teatro Grande di Trieste, la Cherrier che è a Modena, e finalmente la Wauthier che è a Napoli, la quale è nel momento indisposta ma in via di guarigione. Del resto non so come si potrebbe togliermi l'impresa dopo essermi stata conferita, e dopo che ho fissato la compagnia di canto la quale, lasciate che lo ripeta, è più che eccellente, e dopo aver fissato il bravissimo Lepri, il pittore Recanatini eccetera eccetera. Confido però che dietro le mie franche e leali dichiarazioni codesti signori vedranno non esservi nessuna necessità di tenere un tale linguaggio, e confido ancora che non sia stato posto in oblio lo zelo e l'impegno con cui mi sono fatto sempre un pregio

di servirli. Quanto al *Pirata*, pare che non vada troppo a genio alla prima donna signora Albertini, la quale invece preferirebbe *I puritani*. Sentite codesti signori se sarebbe gradita una tale opera, che in caso affermativo ne scriverei a Baucardé per mettermi d'accordo con lui. I miei complimenti al signor presidente municipale, e signori deputati, ai quali si intende che renderete ostensibile la presente. Si vede che c'è qualcuno che li maneggia per pescare nel torbido, e nella nostra branca non mancano guastamestieri. Ma io con la facoltà che ho accordato, ho tagliato la testa al toro. Semmai poi la Priora non si potesse avere (ed io sono sempre in dubbio che possa giungere fresca dopo un viaggio di quella natura per fare 20 recite) ripeto che, eliminata pure la Dubignon, vi sono altre artiste su cui poter contare, che il servizio sarebbe sempre ottimo. [350/88]

- Firenze 15 febbraio 1851, Lanari a G. Baviera presidente della commissione municipale

Con riferimento a suo foglio 11 corrente, mi è grato di apprendere che V.S. trovando vero quanto ho esposto in ordine alla signora Priora, vede l'impossibilità di poter contare su questa artista per la prossima stagione di fiera. Mi invita quindi a destinare altra prima ballerina per le scene di codesto teatro, e mi fo un dovere di rimettere sotto occhio le prime ballerine che sono disponibili, ed alle note già sottoposte con passate mie ne aggiungerò delle altre. Ciò posto ripeto che si potrebbe fare la scelta fra le seguenti: King, Marmet, Cherrier, Wauthier (però ora indisposta) Clerici, e Frassi. Quanto a dare due balletti invece che uno, non le taccio che prescindendo dal dispendio che sarebbe piuttosto notevole per l'impresa, si possono incontrare anche altre difficoltà, che io però farò di tutto per superare onde assecondare i desideri di loro signori. Quello che posso assicurare fin d'ora alla S.V. è che i passi dei primi ballerini saranno di sovente cambiati, in modo tale che il divertimento sia variato, e credo che di questa parte di spettacolo questa sia la cosa più interessante. In seguito come V.S. dice, si terrà proposito dell'altro spartito da darsi oltre la *Luisa Miller*, permettendomi di osservare che *Il pirata* proposto da Baucardé sarebbe un'opera di gratissima reminiscenza e vi sarebbe tutta la probabilità di luminoso successo, poiché Baucardé l'ha eseguito a Londra al confronto di Rubini, e non ha lasciato nulla a desiderare. Anche *I puritani* proposti dalla Albertini desterebbero delle rimembranze; e dopo tutto a me pare che dopo uno spartito di Verdi potrebbe essere ben accetta un'opera di un altro genere. Comunque sia bisognerebbe stabilire presto quest'opera perché io abbia tempo di mettermi di concerto con gli artisti, facendo osservare che la scelta bisognerebbe cadesse sopra un'opera da loro conosciuta, se no si incontrerebbero gravissime difficoltà non avendo aggio di imparare una musica nuova in tanta ristrettezza di tempo. P.S. Non so comprendere come sia assolutamente esclusa la Dubignon, la quale in sostanza si sostiene con decoro nel primo teatro d'Italia come La Scala, tenendo il posto di prima ballerina assoluta di rango francese. Ad insinuazione poi della direzione del teatro di Reggio, io l'ho scritturata per quel teatro, prossima primavera. [350/88]

- Napoli 6 marzo 1851, Lanari a G. Baviera presidente della commissione municipale

Sono a Napoli qui chiamato da alcuni affari, fra i quali quello della ballerina, poiché volevo vedere da vicino in quale posizione si trovava la signora Wauthier. Ho appreso che qui non ha mai ballato durante tutto il tempo in cui ci si è trattenuta e per indisposizione ostinata, e perché ancora, taluni dissero, messa in soggezione dal successo della Ferraris, ora a Londra. Comunque sia, la Wauthier è già più di un mese, si è scritturata insieme a suo marito signor Casati, per Bruxelles, e non vi è più da contare su di lei, per cui ho appreso con rammarico dalla pregiata sua 26 è caduto, che la scelta della ballerina è giusto caduta sulla signora Wauthier. Prego quindi V.S. a volere fermare la sua scelta sopra un'altra delle ballerine da me nominate. Quanto a me, acconsentirò di dare due balletti invece di uno, e questa sia prova di mio buon volere. È una disgrazia che la *Luisa Miller* sia stata troppo udita nei teatri secondari di codeste città. A vero dire, volendo dare un'opera nuova e d'effetto non saprei dove rivolgermi per un'altra scelta. Non debbo tacere che io, in seguito alle intelligenze prese con V.S. ho già fissato il nolo dello spartito di detta opera col suo proprietario Ricordi. Comunque sia, giunto a Firenze, fra una settimana, mi occuperò di questo argomento, interpellare la Albertini che sarà là e gli altri artisti in proposito, e vedrò ciò che si potrà fare. [350/88]

- n. 629, Firenze 12 marzo 1851, Lanari a G. Baviera presidente municipale

Faccio seguito a mia diretta da Napoli. Appena qui giunta la signora Albertini mi sono data premura di tenerle proposito delle opere da darsi a Senigallia ed è rimasta, come prevedevo, molto sconcertata nel sentire nominata *La muta di Portici*. Infatti in quest'opera la parte che ella vi avrebbe è quella di una seconda donna, né converrebbe mai a noi di sacrificare un'artista così distinta, quante volte pure ella non si opponesse, come si oppone. E devo aggiungere altresì che il basso vi ha pure una parte insignificante, per cui V.S. sarà persuasa non essere opera che convenga per il teatro di Senigallia. Io ho sollecitato la signora Albertini a nominare qualche opera di suo genio, e per quanto vi si sia pensato insieme, non si è trovato di opportuno che *I lombardi* di Verdi. Infatti io credo che quest'opera, ora che il gusto per la musica di Verdi è più generalizzato, sarebbe sommamente apprezzata, ed avrebbe anche molto di novità, poiché allorché fu data su codeste scene con la Frezzolini [fiera 1843] fu appena udita, mentre sebbene piacesse, e per la novità del genere e per il fanatismo che destava *Il bravo*, non ne furono date che cinque rappresentazioni. Quanto alla seconda opera, mi è d'uopo ripeterle che io ho già fissato la *Luisa Miller*. Le osservazioni che V.S. fa su questo spartito sono, non vi è dubbio, molto ragionevoli, ma per il contrario abbiamo la circostanza che ne è già fissato il nolo, e di più la scarsità somma di opere di effetto e la considerazione che solamente a molto scapito di questo si potrebbe

dare qualche cosa di nuovo. Tornando ai *Lombardi*, un'altra considerazione che consiglia ad aprire il teatro con questo spartito è quella che conviene moltissimo a Baucardé, il quale a Londra vi riportò un successo di entusiasmo. [...] Mi prendo la libertà di unirle un esemplare di una mia circolare [a stampa, sulla nuova Agenzia teatrale europea]. [350/88]

- Firenze 19 marzo 1851, Lanari a G. Baviera presidente della commissione municipale

Sono ancora senza riscontro alla mia che inviai da Napoli [il 6 marzo] ed alla posteriore da Firenze sotto la data del 12 corrente [ne riassume il contenuto]. Mi permetto frattanto di rimetterle sott'occhio la Dubignon, il cui successo a Milano si è andato facendo di sera in sera più applaudito, come V.S. potrebbe rilevare da tutti i giornali e specialmente milanesi. E siccome ho molta fiducia nel merito di quest'artista, di cui avevo le più belle informazioni da Parigi prima ancora che venisse in Italia, così oltre ai due balletti sarei disposto a far pure un sacrificio per dare maggiore lustro allo spettacolo, il sacrificio cioè di darne ancora un'altra prima ballerina, sempre che però la signora Dubignon non abbia assunto in questo mentre altro impegno. Con la seconda mia le parlai dell'opera. Proponevo per prima *I lombardi*, ma stamane ricevo lettera dal baritone Ferri il quale mi dice che in questo spartito sarebbe sacrificato, e mi esorta a fare un'altra scelta. È questo un artista distintissimo che merita riguardo quant'altri mai, e però vedo che non ci conviene presentarlo al pubblico in un'opera non adatta ai suoi mezzi. Ma che fare? La situazione diventa molto imbarazzante! In giornata parlerò con la Albertini e vedremo se si può rinvenire un altro spartito che convenga a tutti. Frattanto mi è grato annunciarle che ieri sera andò in scena la *Luisa Miller* in questo teatro della Pergola, e che la signora Albertini vi fece meraviglie, fatta segno di ovazioni in tutta la sera. Il tenore Naudin ed il baritone Ottaviani furono pure molto applauditi. Si volle la replica dell'Adagio dell'aria del tenore, e della cabaletta del duetto fra prima donna e baritone. [350/88]

- Firenze 23 marzo 1851, Lanari a G. Baviera preside [sic] comunale

Devo correggere un errore in cui fui fatto cadere a Napoli. La Wauthier Casati non è andata a Bruxelles ma a Milano, ove però non balla. Sono andato a scriverle per Senigallia domandandole le sue pretese. [350/88]

- n. 844, Firenze 26 marzo 1851, Lanari a G. Baviera presidente del municipio

Riscontro sua del 22 corrente, con la quale si compiace prevenirmi della prossima venuta di suo nipote [Francesco Baviera] con il quale dovrò intendermi per stabilire gli spartiti, e per la prima ballerina. Desidererei che suo nipote potesse giungere qui a Firenze prima del giorno 10 aprile onde poter assistere all'ultima rappresentazione che si dà in Quaresima alla Pergola, che avrà luogo con la *Luisa Miller* e con la signora Albertini, che potrebbe con questa esperienza conoscere quanto grande e di sicuro esito sia codesta artista in tale opera. [350/88]

- Firenze 28 marzo 1851, Lanari a G. Baviera presidente del municipio

Riscontro suo foglio 25 corrente [= Saremmo favorevoli al *Rigoletto* perché ha ottenuto un successo il più brillante. Un'opera nuova serve per attirare forestieri e giovare all'interesse del paese]. Dietro il successo del *Rigoletto* a Venezia venne subito in mente anche a me di vedere se fosse stato possibile di sostituirlo alla *Luisa Miller*, se ci fosse stato il tempo materiale per montarlo, ma ho dovuto convincermi che non si può per le seguenti ragioni:

1. La già accennata impossibilità di mettere in scena la detta opera il 17 luglio, trattandosi che la signora Albertini si impegnò per dare la *Miller* per prima opera immancabilmente e accettò di trovarsi alla piazza di Senigallia il 10 agosto e non prima. Baucardé deve stare a Barcellona fino all'epoca in cui deve recarsi costà. Ferri è a Vienna.

2. A tenore dell'obbligo da me assunto con la S.V. di dare la *Luisa Miller*, è questa l'opera stabilita per debutto con tutti i tre principali artisti ed essi vi tengono moltissimo.

3. L'aver già progettato ai medesimi, ed inutilmente di combinare l'opera di debutto, onde compiacere a loro signori. Se era possibile, e far cosa grata al paese che io amo come mia patria, l'Albertini, stando sempre alla *Miller* per seconda opera, proponeva per prima *I lombardi*, ma poi si pentì e ritirò la sua promessa. Baucardé invece proponeva *Il pirata* e la *Miller* per seconda. Ferri poi teneva ferma la *Miller* e si sarebbe adattato a cambiarla con la *Maria di Rohan* e per seconda (per valermi delle sue parole) avrebbe fatto anche *La pianella perduta*.

4. Osservo poi che nel *Rigoletto*, il quale si dice essere magnifico, il protagonista esegue la parte di un gobbo, molto adatta alla figura dell'artista per cui è stata scritta, ma non credo che sarebbe adatta a Ferri che è un assai alto uomo. Quando si è trattato di produrre questo *Rigoletto* per Modena, ove canteranno la Bertolotti, Mirate e Ferlotti, Ricordi ha chiesto per ultimatum oltre il carico di tutte le spese, nessuna esclusa, 600 napoleoni d'argento effettivi di nolo. Ripeto che io sono tutto disposto a fare ciò che può tornare più gradito alla S.V. ed ai suoi concittadini, ed ho fiducia che non sia dato alle mie parole un senso di rifiuto. Tuttavia quando sarà qui suo nipote, vedremo ciò che si può fare, ma non saprei lusingarmi di sormontare tante difficoltà fra le quali non è poco rilevante quella del prezzo del nolo che è proprio eccedente e tale da spaventare chiunque. [350/88]

- [consegnata a Francesco Baviera e presentata il 15 aprile]

«Memorie per Sinigaglia onde obbligarsi a dare il *Rigoletto* per second'opera».

1. Si sottopone l'impresa a pagare all'editore Ricordi il medesimo nolo che pagherà per la *Luisa Miller*, che

è di lire 950. Tutto il di più che esigerà di nolo Ricordi sarà a carico del municipio.

2. Siccome la prima donna signora Albertini accetta di fare il *Rigoletto* con la sola condizione che sia scritturata la signora Bregazzi nella qualità di contralto, e siccome detto contralto è fissato dall'impresa già d'ora nella persona della signora Vasoli, così la spesa corrente per la detta Bregazzi sarà a carico del municipio, e ad un incirca sarà di scudi 60.

3. Siccome nel *Rigoletto* corrono molte seconde parti di più, così la spesa ancora di questa sarà a carico del municipio, potendo essere calcolata in 120 scudi.

4. L'idea del signor marchese [Francesco] Baviera di avere la famosa ballerina Fuoco non può effettuarsi, primo perché questa è un'artista che si fa pagare all'uso Elssler e Cerrito; e secondariamente perché se fosse anche animata dalla migliore volontà, sarebbe inutile, perché si trova a consumare il suo contratto a Madrid. È necessario quindi stabilire la ballerina ancora mancante fra quelle che rimangono disponibili. Lanari opterebbe per la Dubignon, avendo ottenuto un successo straordinario nell'ultimo ballo dato alla Scala a Milano, *Il diavolo a quattro*, come appare dal giornale Il Pirata n. 75 che si unisce; e qualora questa artista avesse assunto altro impegno, Lanari opinerebbe che la scelta fra le rimanenti disponibili cadesse sulla Rovaglia.

5. Lanari promise tempo addietro, per compiacere il signor Baviera di dare anche uno, due divertissement col personale destinato, i quali porterebbero due scene: si proporrebbe ora invece di dare, potendosi ciò effettuare, il balletto francese *Il diavolo a quattro*, il quale porterebbe tre scene.

[...]

7. Lanari si occuperà di scrivere all'editore Ricordi onde sentire cosa prenderebbe di nolo del *Rigoletto*, che farà tutto il possibile per ottenere il risparmio, tanto più che ha preso da lui anche la *Miller*, sua proprietà.

8. Essendo il *Rigoletto* un'opera del massimo impegno e assai difficile per la direzione, sarebbe indispensabile fosse l'autore a porla in scena, e quando ciò non si potesse ottenere per il caro prezzo che importerebbe, l'unico compenso che si potrebbe adottare sarebbe di poter avere il maestro Romani, per il quale ci vorrebbero circa 1000 svanziche. Frattanto si va a scrivere al Verdi per sentire le sue pretese per la messa in scena.

9. Fatto un calcolo approssimativo, prendendo norma dalla domanda fatta da Ricordi all'impresa di Modena per il *Rigoletto* che fu di £ 600, della spesa di più per la Bregazzi, quella delle seconde parti che aumentano, e quella per il maestro, purché Verdi si contenti delle stesse svanziche accordate quando venne a mettere in scena *I lombardi* [1843], la spesa andrebbe all'esorbitante somma di scudi 780 circa come dal dettaglio che segue

Aumento di prezzo per il nolo dello spartito oltre le lire 950	
che pagherebbe l'impresa	440
Onorario della Bregazzi	60
Seconde parti di più, circa	120
Al M.o per venire a mettere in scena l'opera	160
	[totale] 780

Quindi, dietro matura riflessione, pare che meglio convenga al municipio di deporre il pensiero in considerazione della brevità della stagione e di avere la *Luisa Miller*. Si trascrive la nota delle prime ballerine che si credono ancora disponibili: Dubignon, Granzini (ora ammalata), King, Cherrier, Clerici, Frassi, Massini, Marra, Negri. [350/88]

- Firenze 17 aprile 1851, Lanari

«Promemoria per il sig. marchese [Francesco] Baviera».

1. Si unisce lettera [manca] dell'agente Mauro Corticelli di Bologna dalla quale si desume quanto siano alte le pretese di Ricordi per il nolo di *Rigoletto*.

2. Si conferma che fra il nolo suddetto, il compenso da darsi a Verdi o Romani per venire a mettere in scena l'opera, l'aggravio della Bregazzi da prendersi oltre il contratto fissato, il maggior numero delle seconde parti occorrenti, si va ad aumentare la spesa di 780 scudi.

3. È superfluo ripetere che l'impresa non può assoggettarsi a questo straordinario sacrificio.

4. E posto che il signor marchese stima che anche il municipio assai difficilmente affronterebbe una simile spesa, Lanari sarebbe dell'opinione di dimettere il pensiero del *Rigoletto*, e di formare la scelta della seconda opera fra le seguenti:

Gabriella di Vergy, Maria di Rohan di Donizetti; *I lombardi*, *I masnadieri* di Verdi; *Elena da Feltre*, *Orazi e Curiazi* di Mercadante; *Allan Cameron* di Pacini; *I puritani* di Bellini.

5. Comunque sia Lanari sarebbe, come sempre, assai volenteroso di assecondare in tutto i desideri di municipio e deputazione di Senigallia, se non vi si opponesse la questione finanziaria; pure farà ogni sforzo per rendersi ben merito anche in questo incontro ai signori senigalliesi, ed ecco quanto progetta.

6. Si concili la differenza intorno alla prima ballerina, intorno alla quale, non potendosi contare assolutamente sulla signora Wauthier, come si dimostrerà qui sotto, si domanda l'approvazione della seguente terna: Rovaglia, Lavaggi, Dubignon. L'impresa deve insistere sulla terna, perché in caso diverso potrebbe correre il rischio che le venisse dettata dalla sola artista prescelta una legge intollerabile. Le tre artiste sono cognite per bella fama, e

se per avventura la Lavaggi fosse meno conosciuta da queste parti, si ripete che essa è stata per due anni al San Carlo di Napoli, ha quindi ballato a Firenze e Genova ed ora è scritturata per il carnevale di Bologna prossimo autunno.

7. Si unisce lettera [manca] del corrispondente Torri dalla quale si rileva che la Wauthier è ancora ammalata, e che per non confessarlo va in traccia di ripieghi facendo delle domande che potrebbero convenire alla Ellsler o alla Cerrito.

8. Composte nel modo come sopra le cose in ordine alla prima ballerina, Lanari assumerà su di sé ogni maggiore spesa per il *Rigoletto*, purché la dote sia portata alla cifra dello scorso anno vale a dire a 4300 scudi metallici, compenso ben tenue di fronte al vistoso dispendio che dovrebbe incontrare l'impresa il quale, come si è veduto, importa una cifra di 780 scudi.

9. Occorre però una riserva intorno al *Rigoletto* quale è quella che la censura non faccia molte importanti variazioni nel libro, le quali a giudizio del proprietario Ricordi possono toglierle dell'effetto, perché si è inteso dire con fondamento che il detto Ricordi farà la riserva stessa ogni qualvolta dovrà noleggiare la detta opera. [350/88]

- Firenze 18 aprile 1851, Lanari a C. Bonopera segretario comunale

L'amicizia che a voi mi lega mi obbliga di tenervi informato di tutto l'andamento della trattativa con il marchese Baviera deputato [riassume il contenuto del promemoria con data 17 aprile]. Io volevo fare una sorpresa al municipio con darle una celebrità danzante almeno per poche recite della signora Maywood ma con tutta la mia buona intenzione non mi è riuscito, perché intendevo di avere un complesso di ballo formato come ebbe la Ellsler o perlomeno con quel personale che è dato in occasione di ballo grande, ed un compositore di primo ordine a sua elezione, ed a dimostrare al signor marchese la verità di quanto dico le ho passato il carteggio che ho avuto con la detta signora Maywood. Eccovi informato di tutto in prova della amicizia che a voi mi lega, pregandovi di non farne parola con nessuno. Lunedì prossimo parto per un giretto che ho deciso di fare per andare a vedere gli spettacoli di Reggio, Ferrara e Ravenna e qualora aveste qualche cosa da dirmi potete inviarmi a Reggio dove mi tratterò fino ai primi di maggio. P.S. [...] In quanto alla ballerina che il signor presidente esige assolutamente sia la Wauthier Casati, sempre che non sia vincolata, ho già dimostrato con una lettera del mio corrispondente da Milano al deputato Baviera essere in tale stato, e fa delle domande eccessive d'onorario per non combinare trovando più vantaggioso per la sua professione che si dica, non è andata a Senigallia perché non l'ha voluta pagare, piuttosto che si dica perché è sempre ammalata [...]. L'amico Lanari. [350/88]

- Firenze 18 aprile 1851, Lanari a G. Baviera presidente del municipio

Faccio riferimento a sua 15 corrente ricevuta questa mattina [= Ho ricevuto la sua Memoria per mezzo di mio nipote. Dopo le tante espressioni di zelo verso questo pubblico ci aspettavamo qualcosa di più. Se il Municipio non ha potuto rifiutare la *Luisa Miller*, è pure in diritto di scegliere la seconda opera. Escludo assolutamente *Maria di Rohan*. A meno che non sia malata, la prima ballerina deve essere la Wauthier]. Per parlare schiettamente avrei creduto di non meritare il rimprovero che V.S. mi fa. Più che con le parole, mi conceda di dirlo, credo di avere dimostrato con i fatti in quanto conto tenga codesto teatro e quanta premura e zelo abbia sempre posti nel ben servire codesta città, a differenza di qualche altro appaltatore che talvolta le avrebbe recato disdoro. Né ciò dico per vanto, ma perché mi pare che il servizio esatto da me prestato nel corso di 30 anni potrebbe a pieno titolo liberarmi dalla taccia di menzognero, che certo spero di non meritare. Quanto alla *Luisa Miller*, mi conceda V.S. di farle osservare che non è stata un'opera scelta per mia insistenza, che anzi si può dire essere stata preferita dal municipio e prescritta all'impresa, la quale d'altronde non ha fatto né poteva fare alcuna opposizione perché è una opera di grande effetto e molto adatta alla compagnia la quale vi si è distinta in altri esperimenti. Che se il sentimento esternato da V.S. fosse venuto prima e non dopo che era stato fissato lo spartito e fissata questa opera con gli artisti, l'impresa avrebbe cambiato anche la scelta, quantunque molto a malincuore essendo d'opinione che questa musica, precedentemente data in Ancona, può dare per l'esecuzione che avrà a Senigallia il più grande affetto. Quanto al promemoria che ho presentato al signor marchese [Francesco] Baviera suo nipote, lo feci per dimostrare che il non potersi dare il *Rigoletto* non derivava dal mio cattivo volere ma dalla troppo forte spesa che avrebbe importato. A provare il mio buon volere le aggiungo che fino a ieri presentai al suo nipote un'altra memoria, nella quale dichiaravo che ad onta che la spesa di più per *Rigoletto* ammonti alla cifra di scudi 780, mi sarei impegnato di darla solo che al municipio fosse piaciuto di accordarmi la dote di 4300 scudi metallici, come l'anno scorso. E per caso che nemmeno ciò avesse portato un seguito le avevo fatto una nota per scegliere la seconda opera nella quale vi erano opere di Verdi Mercadante Donizetti Pacini e Bellini. Di buone opere non vi è certo dovizia, e specialmente di nuove, non potendosi dare il *Rigoletto* in quest'anno, credo che sarà uno spartito molto opportuno per l'anno venturo. La Wauthier non ha mai ballato una sera. Le ho parlato con la schiettezza che mi è propria. [350/88]

- Firenze 26 aprile 1851, Antonio Lanari figlio di Alessandro a Francesco Baviera segretario municipale

Abbiamo ricevuto la sua [recte: da Giuseppe Baviera presidente della commissione municipale] 21 corrente e l'abbiamo subito comunicata al signor Alessandro che è in Arezzo. [350/88]

- Firenze 28 aprile 1851, Antonio Lanari al marchese Baviera presidente del municipio

Confermando la passata mia, mi fo un dovere di significarle avere ricevuto lettera questa mattina da mio padre, con la quale mi incarica di dire a V.S. che egli afflitto per la sventura di Reggio [incendio del teatro, avvenuto il 21 aprile], alla quale non si è potuto mettere alcun rimedio, come dapprima si era sperato, non ha né caso né tempo per dedicarsi alla corrispondenza, ma che per mostrare a V.S. la sua devozione e l'affezione che ha per il paese farà di tutto per assecondare i loro desideri rispetto a *Rigoletto*. [350/87]

- Reggio 4 maggio 1851, Lanari a Candido Bonopera segretario del municipio

Sono di ritorno da Busseto, dove fui a trovare Verdi per disporlo a venire a Senigallia a mettere in scena il suo *Rigoletto*, e sebbene non si vuole sbilanciare con me nulla di meno mi pare discretamente ben disposto e vorrei sperare che si contentasse del regalo di mille svanziche come gli detti quando venne a Senigallia per mettere in scena i *Lombardi* [1843]; se fosse di più lascio considerare a voi mio buon amico se potrei affrontare tal sacrificio. [...] Diventa un affare serio per la ballerina, ed ho bisogno della vostra assistenza. Questo bravo primo ballerino Lepri mi chiese chi sarebbe stata la sua compagna in Senigallia, io gli feci nota la terna che venne sottoposta al municipio ed egli mi rispose che sperava bene che la scelta sarebbe caduta sulla Dubignon, io le feci conoscere che non vi era molta disposizione per lei, mi rispose che sarebbe il più grande sbaglio che avrei potuto fare a non prenderla, giacché fra le altre proposte e lei vi è la differenza da una ballerina distintissima a due mediocrità, avendole avute altre volte sotto di lui, e mi soggiunse ridendo, non sarà la Direzione che non vuole la Dubignon ma la difficoltà dipenderà dalla differenza del prezzo che questa esige in confronto delle altre [...] e siccome dietro l'incendio avvenuto voleva partirsene per Milano, mi ha supplicato di metterla in compromesso, e le ho accordato un'onorario ragguardevole le ho persino accordata una serata, e voi sapete cosa vuol dire a Senigallia, senza di che non ne avrò fatto nulla; oggi stesso ne andrò a prevenire il deputato [Francesco] Baviera a Bologna, e vi prego per quanto sa e possa d'aiutarmi in questo affare trattandosi del bene del comune. Sta bene che a voi non importa che *Rigoletto* sia mascherato da gobbo o no, ma Verdi vi mette una tale importanza, e se verrà a Senigallia questa certezza sarà dietro una lettera di Berri [agente teatrale] che farò scrivere appositamente, e l'editore Ricordi lo mette per patto di contratto tanto questo articolo, quanto quello di non variare il libro minimamente perché è Verdi che l'ha voluto cedendogli la partitura. [350/88]

- Bologna 12 maggio 1851, Lanari a C. Bonopera segretario del municipio

Ho avuto l'avviso da Ricordi avervi rimesso un libro del *Rigoletto* dietro mio suggerimento. Ho qui visto il signor marchese [Francesco] Baviera, mi ha detto che crede non sarà approvato dalla censura il *Rigoletto*; io gli ho risposto che ritenevo al contrario dietro l'essermi messo in regola con suo signor zio presidente municipale in tutto e per tutto, che il *Rigoletto* sarà la seconda opera. Gli fu poi consegnato un libretto del medesimo perché se mai vi fosse qualche piccola cosa che la censura volesse variare sia indicata in prosa, ed avendo io mio figlio non mediocre poeta mi sarei incaricato di farlo accomodare, e nel tempo stesso mi sarei impegnato presso Verdi e Ricordi di averne l'approvazione; gli feci pure sentire la probabilità di avere lo stesso Verdi a porre in scena la sua opera; gli feci infine sentire che sarebbe stato un forte guaio mancando l'approvazione, e che io per assecondare i vivi desideri del signor presidente avevo fissato lo spartito ad un prezzo eccedente, ed avevo pur fissato tutto il complesso della compagnia che occorre nel *Rigoletto*, che oltre la prima donna Albertini vi occorre niente meno che quattro donne. Vi confermo quanto vi scrissi da Reggio intorno alla prima ballerina Dubignon, con la quale mi è scaduto il compromesso che avevo fatto, per cui ella si trova già scritturata. Come vi dissi il signor Lepri primo ballerino scrisse alla direzione a Senigallia [manca], che dalla Dubignon alla Rovaglia o Lavaggi vi è la differenza, da una celebrità ad una mediocrità, per cui non mancai di scritturare il compositore Termanini per porre in scena il grazioso balletto *Il diavolo a quattro* ove questa artista Dubignon ha fatto tanto chiasso, come si saprà anche costà avendone parlato tutti i giornali, dopo aver creato tanto rumore in Parigi e in altri paesi della Francia, e nella capitale del Belgio, e a Milano. [350/88]

- Firenze 28 maggio 1851, Lanari al marchese Baviera presidente municipale

Suo nipote le avrà comunicato sicuramente quali intelligenze si sono prese fra lui e me a Bologna rispetto all'impresa di codesto teatro per la prossima fiera. Non ho posto difficoltà al progetto comunicatomi di surrogare *Il fornaretto* di Sanelli al *Rigoletto* che non si è voluto approvare. V.S. però mi concederà di rappresentarle che quest'opera, con il successo clamoroso riportato a Parma ha preso tanta voga quanta ne hanno le più reputate di Verdi: l'editore proprietario Giovanni Ricordi non vi fa nessuna differenza sul prezzo di nolo e tanto più ha tenuto a questo principio, in quanto che essendogli stato chiesto da costà un libretto ha potuto desumere che si voleva rappresentarne la detta opera in codesto teatro. Pertanto io non ho potuto conseguire il mio risparmio nel cambio, che anzi questo cambio mi porterà un dispendio maggiore, perché per la produzione del *Fornaretto* ci vorrà ancora un primo basso distinto oltre il baritono già stabilito. Ciò posto mi appello con confidenza alla ragionevolezza e giustizia di V.S. persuaso che prese in considerazione le cose esposte troverà equo che i 150 scudi di acconto già concessi non mi vengano tolti. Il prefato suo nipote ha preso le più esatte e particolari informazioni intorno alla prima ballerina Dubignon, ed ho avuto la soddisfazione di apprendere che esse hanno corrisposto interamente a quelle da me innanzi attinte a Milano e poi date da Lepri ad onore del vero, e sono sicuro che ora saremo d'accordo anche su questo argomento, e ho disposto di dare il grazioso balletto *Il diavolo*

a quattro, nel quale sono certo che madame Dubignon avrà lo stesso brillante successo che vi ottenne già a Milano. Il suo nipote sempre desideroso di procurare il maggior lustro di codesto teatro, desiderò che io scrivessi alla signora Maywood per domandarle se sarebbe venuta a dare qualche rappresentazione costà: io non mi rifiutai a compiacerlo, mentre stamane ne ho avuto risposta dalla quale si rileva essere impossibile che ella accetti l'impegno di Senigallia; e per mio scarico le invio qui acclusa la sua lettera. [350/88]

- (*Allegato*) Verona 25 maggio 1851, Augusta Maywood a Lanari, Firenze (testo in francese)

Poiché io non termino le mie rappresentazioni che alla fine della fiera di Padova, vale a dire il 3 agosto, mi sarebbe impossibile in così poco tempo (dal tre al 10 agosto) andare in scena con un balletto a Senigallia. [350/88]

- Firenze 30 maggio 1851, Lanari a Giuseppe Baviera presidente municipale

Sono in possesso della sua del 27 maggio cadente, al quale vedo di avere risposto in precedenza con la mia lettera del 28. Da essa V.S. avrà desunto che io non ho apposto alcuna difficoltà di assecondare il suo desiderio intorno all'opera *Il fornaretto* da sostituirsi al *Rigoletto* di cui non si è potuto ottenere l'approvazione. [come nella precedente ricorda il maggiore dispendio e si augura che sia mantenuto l'aumento di 150 scudi]. [350/88]

- Firenze 11 giugno 1851, Antonio Lanari per Alessandro assente al presidente della commissione municipale

Con riferimento a sua 5 corrente [= La seconda opera da rappresentare deve essere *Il fornaretto*. Il Municipio non le può accordare l'aumento richiesto perché il *Rigoletto* costa molto di più, e il compenso proposto si riferiva solo a quest'opera. Sarà accettata la Dubignon. Le devo chiedere di avere particolare attenzione per l'orchestra, perché quella dell'anno scorso non era dell'usato e prescritto merito]. Mi permetto di esternare il mio dispiacere per il dubbio che V.S. mette avanti rispetto a quanto le ho osservato in passata mia riguardo all'aumento di spesa che comporta la messinscena dell'opera *Il fornaretto*. V.S. non ignora certamente che nel mio obbligo in quanto alle opere era ed è quello di dare per prima la *Luisa Miller*; ed in quanto alla seconda è detto che debba venire scelta d'accordo fra V.S. e me: dal che si deduce che nella scelta del secondo spartito debba pure incontrarsi il mio voto, e quanto a me, allorquando concordai in questa condizione, non credetti di assoggettarmi a dare un'altra opera sulla quale gravasse il diritto di privativa, né dubitai che anche senza un tale legame, si fosse potuto fare una scelta conveniente, poiché io ho pure un archivio ricchissimo. Tuttavia allorquando V.S. manifestò il vivo desiderio di avere il *Rigoletto* di Verdi, io quantunque calcolassi che la produzione di questa opera mi avrebbe aggravato di una spesa ingente, non ebbi difficoltà di assumere l'obbligo di farlo, con tenue compenso di 150 scudi. In seguito di ciò mi misi d'accordo con l'editore Ricordi, il quale trovai abbastanza discreto, e potei indurlo a ribassare il nolo dapprima richiesto di molto più della metà. Dopo però tutte le premure da me fatte per assecondare la brama di V.S. e dei suoi concittadini, mi viene annunciato da suo nipote essere stato proibito il *Rigoletto*, e che si dia in sua vece *Il fornaretto*. Quanto a me sempre disposto a volere compiacere, per ciò che da me dipendeva, codesto municipio, acconsento, a condizione però che rimanga fermo il compenso dei 150 scudi che mi erano stati accordati per il *Rigoletto*. A provare poi a V.S. non essere punto minore, come sopra ho detto, la spesa per l'opera di Sanelli sottometto al di lei esame il seguente conto

Per *Il fornaretto* occorre un basso profondo di primo cartello,

il quale invece di costare circa 50 scudi ne costerà 200

differenza

150

Lo spartito costa di nolo

150

All'autore maestro Sanelli per venire a metterlo in scena circa

120

Aumento di seconde parti, ad un minimo indispensabile circa

150

E siccome la parte del contralto è importante e probabilmente mi risolverò

a scritturare altro contralto di merito oltre la già fissata Bregazzi,

così vi potrà essere un altro aumento di circa

130

Totale

700

Vede pertanto V.S. che la spesa non è meno importante di quella del *Rigoletto*, e di fronte a questa mi pare tanto tenue il compenso di 150 scudi che io venivo a chiedere. Prego pertanto V.S. a voler prendere in considerazione il da me esposto, e siccome il tempo stringe assai, così prego a darmi un pronto riscontro. Che se poi per caso non potessimo essere d'accordo (il che non voglio credere) le invio di nuovo una nota di opere tra le quali si potrà fare la scelta della seconda che a mio credere può riuscire benissimo.

Puritani di Bellini; *Elena da Feltre* di Mercadante; *Lucia di Lammermoor* di Donizetti; *Attila* di Verdi; *Mazeppa* di [Fabio] Campana.

Quanto poi alla signora Dubignon mi permetto di farle considerare che il suo nipote non solo prese sul di lei conto le più minute informazioni, le quali gli portarono anche la certezza che realmente a Milano fece furore, ma è altresì a mia conoscenza che le fece subire segnatamente un esperimento in Bologna, dopodiché il prefato suo nipote la approvò. In ordine alla signora Wauthier Casati non posso altro ripetere, se non che è tuttora malata di artrite, e non si può contare su di lei. [350/88]

- Firenze 23 giugno 1851, Lanari a Giuseppe Baviera presidente municipale

Sono rimasto veramente sgomento per il tenore del suo foglio 20 corrente, con il quale mi viene partecipata la proibizione dell'opera *Il fornaretto*, previsione che ero ben lungi dall'attendere, e perché era un'opera scritta a Parma, e perché ora si va a rappresentare a Modena, e perché finalmente essendosi le loro signorie procurate il libretto da molto tempo a questa parte, non avendo mai accennato a difficoltà per farlo, pensavo non mai che potesse essere proibita. Frattanto, visto il loro determinato desiderio di mettere quest'opera rappresentata, avevo già dato tutte le mie disposizioni per la rappresentazione come potranno rilevare anche dal signor Recanatini [scenografo], il quale a quest'ora deve essere costà, a cui commisi di dare mano alle scene senza ulteriore indugio o incertezze. Pertanto io mi trovo ad avere scritturato una quantità di artisti che erano necessari per *Il fornaretto*, e che ora dovrò pagare lasciandoli inoperosi. Ho scritturato pure un basso profondo di primo ordine. Ho fatto eseguire ed è già portato a termine tutto il vestiario del più grande lusso e così tutti gli attrezzi, essendo fissata la partenza di tutti gli effetti per il 1 luglio. Dunque questa inattesa proibizione della quale non ho avuto mai sentimento che mi viene data quantunque avessi mandato il libretto stesso costà, non solo disorganizza tutti i miei piani, ma mi reca non piccolo danno obbligandomi ad una doppia spesa, circostanza che io sottopongo alle SS.LL. affinché la prendano in quella giusta considerazione che merita. Del resto in questa strettezza io non so davvero a quale partito appigliarmi rispetto allo spartito da sostituirsi al *Fornaretto*. Ho già fatto sentire più volte alle SS.LL. far mestieri che io mi metta d'accordo con gli artisti, né posso farlo ora perché la prima donna è a Forlì, il tenore è in viaggio a questa volta da Modena, ed il baritono è a Vicenza. Ciò posto, perché non accada un altro inciampo che sarebbe fatale, vedo essere il miglior partito quello di attendere che detti signori artisti si trovino a Senigallia per poter prendere d'accordo una risoluzione concreta sulla quale non debba cadere più eccezione. La *Parisina* a me sarebbe piaciuta, ma essendo un'opera che non è più in corso nessuno degli artisti l'ha eseguita, non solo, ma non la conosce affatto, ritengo che si incontrerebbero 1000 difficoltà. Sarà meno difficile mettersi d'accordo sulla *Lucia*, che a me piacerebbe superiormente a tutte le altre opere; *I lombardi*, opera di immenso effetto mai eseguita nelle vicinanze e tanto lontana nel tempo [8 anni: fiera 1843] che oramai si può chiamare remota, sono più che certo che sarebbe molto accettata e che avrebbe concorso al teatro. [350/88]

- Firenze 1 luglio 1851, Lanari a Giuseppe Baviera presidente municipale

Rispondo a suo foglio del 28 caduto [= Effettivamente il divieto del *Fornaretto* influirà negativamente sull'affluenza di forestieri. Convengo sull'idea di aspettare i cantanti sulla piazza per decidere. Non convengo sui *Lombardi* perché l'opera qui non ebbe successo nonostante lo straordinario impegno di Poggi e Frezzolini]. Riguardo all'opera da sostituirsi al proibito *Fornaretto* può ben essere persuasa che sta a cuore anche a me al pari e più che a chicchessia che questa sia tale da soddisfare al gusto del pubblico, e per conseguenza da procurare l'interesse dell'impresa. Ma V.S. vedrà che la condizione in cui mi trovo è molto imbarazzante, e non so come uscirne messo come sono tra Scilla e Cariddi, e vale a dire fra i desideri di codesto municipio, e le esigenze e convenienze che hanno gli artisti, con la spaventosa ristrettezza di tempo in cui ci troviamo, il che vieta che si possa prendere pacatamente i necessari concerti con tutti. Ripeto che la prima opera non potrà essere definitivamente destinata fino a che non saremo tutti a Senigallia. Io partirò domani sera. Gli artisti devono trovarsi costà il giorno 6 corrente, meno la Albertini che ci sarà il 10. Del resto io sono venuto facendo qualche cosa in prevenzione per le opere progettate nell'ultimo suo foglio, ma sarebbe ed è ora moralmente impossibile appigliarsi ad altri progetti, come sarebbero quelli degli *Orazi e Curiazi*, del *Pirata* e della *Beatrice di Tenda*. Per la prima bisognerebbe incominciare per rivolgersi al signor Ricordi per il noleggio della musica, trattare e combinare, ed ognuno vede che questo importa una perdita di tempo che noi non abbiamo davanti. Si per questa poi come per le altre due viene la solita difficoltà di mettersi d'accordo con gli artisti e di approntare il vestiario ed altri accessori, cosa impossibile al punto in cui siamo. P.S. Quando io proposi *Il pirata*, loro signori lo scartarono senza riserve, per cui, come era naturale, io ne avevo rimosso il pensiero. [350/88]

- Senigallia 5 agosto 1851, Lanari al presidente della commissione municipale

Non potendo proseguire le recite oltre il 10 agosto per gli impegni già presi dagli artisti, chiedo che invece di compiere il numero delle 20 recite obbligate sia permesso di sostituire alla recita mancante un'accademia di musica strumentale, che potrebbe avere luogo venerdì 8 corrente ultimo giorno di fiera. [350/88]

Stagione di fiera 1858 (assegnata a Ercole Tinti)

- Firenze 25 gennaio 1858, Antonio Lanari a Giuseppe Morandi gonfaloniere

I lunghi e buoni rapporti esistenti fra i nostri genitori [Giovanni Morandi e Alessandro Lanari], mi fanno lusingare che non sarà ignoto a V.S. il mio nome. Dedito anche io alle cose teatrali ho sentito il desiderio di tornare in una città nella quale la ditta Lanari ha lasciato spero buona ricordanza di sé. Al quale scopo ho formulato un progetto per lo spettacolo della prossima fiera, e mi fo un pregio d'inviarlo qui unito a V.S. [...] Camminando io sulle orme di mio padre voglio portare negli affari la stessa sua onestà. [352/95]

- (Allegato) Firenze 25 gennaio 1858, Antonio Lanari alla D.T.

Progetto per l'impresa teatrale della fiera 1858.

1. Darà 18 rappresentazioni che avranno inizio dal 17 al 18 luglio, ed avranno fine con il 9 o il 10 agosto.
2. Darà due opere serie di maestri i più accreditati, ed un balletto di non meno di due scene, il quale abbia un soggetto, o programma.
3. I principali soggetti della compagnia di canto saranno: prima donna Kennet o De Rossi o Carozzi-Zucchi; primo tenore Limberti o Bertolini; primo baritono Cresci o Bartolini. Con le analoghe parti comprimarie, e secondarie.
4. Quanto al ballo, la prima ballerina sarà Giovannina Baratti. Vi saranno inoltre un primo ballerino di cartello, due primi mimi, e otto coppie di primi ballerini di mezzo carattere, che potranno essere anche tutte donne. Il balletto sarà composto dal primo ballerino o dal primo mimo.
5. [...] le rappresentazioni le quali dovrà dare la prima donna d'obbligo non potranno essere meno di 12.
- [...] 7. Vi sarà il solito numero dei professori d'orchestra, e questa diretta da abile e sperimentato direttore. Il numero dei coristi sarà di 18, quello delle coriste di 12.
8. In corrispettivo, il sottoscritto domanda la solita dote di contanti di scudi 4000 effettivi, le consuete tombole alle condizioni alle quali venivano concesse al padre del sottoscritto, e gli altri proventi che per consuetudine si accordano all'impresa. [352/95]

- Firenze 31 gennaio 1858, Antonio Lanari a Giuseppe Morandi gonfaloniere

Con riferimento a suo foglio 28 gennaio [= Il suo progetto non sembra tale da costituire fondamento per una trattativa. Il progetto è discreto ma non corrispondente all'importanza del Teatro. Voglia migliorare il suo progetto]. Venendo sul merito del progetto che ho avanzato a me sembrava che fra gli artisti sui quali si può contare, quelli da me proposti tengano un posto molto onorevole. Alcuni di essi saranno, dirò così di una fresca reputazione, ma mi permetto di fare presente che la signora Carozzi-Zucchi, e Baratti occupano attualmente il primo posto al Teatro Apollo di Roma, che la signorina De Rossi ha calcato i primi teatri come il San Carlo di Napoli, il Carlo Felice di Genova, dove anche in questo momento ottiene il più bell'incontro, l'Apollo di Roma ecc., la signorina Kennet non ha ancora la rinomanza delle precedenti, ha però molto talento, talché è ricercatissima, e salirà quanto prima a splendida reputazione. Essa pure nella prossima primavera, e nel carnevale successivo andrà all'Apollo di Roma. I tenori Limberti e Bertolini sono dotati di mezzi straordinariamente belli e potenti, hanno talento, Cresci e Bartolini baritoni pare a me che godano di una fama assicurata. Tuttavia se artisti vi sono che godono più le simpatie di codesta deputazione, e se la S.V. ha la compiacenza di notarmeli, io non avrò difficoltà di fare dei cambiamenti, sempre che questi possono conciliarsi con un giusto calcolo; perché per esempio interpellata la signorina Bendazzi, fece sentire che non avrebbe accettato meno di 2000 scudi, onorario che non può accordarsi a Senigallia, specialmente ora che per la fiera non vi è più l'affluenza che vi era un tempo. [352/95]

- (Allegato 1) 4 maggio 1858, Torino, Antonio Lanari a Ercole Tinti («copia conforme»)

Ho ricevuto la cara tua del 2. Vedo in quali acque e imbarazzi tu sei travolto e me ne duole. Capisco che per forza di circostanze inaspettate ti è accaduto ciò che mai ti sarebbe accaduto a cose regolari e ti compatisco. In questo stato di cose ti conforto a fare in modo onde tu possa ritirare dalla Fricci tutto il partito possibile [sarà Violetta nella stagione di fiera].

A te che conosci le cose teatrali è inutile fare osservare che gli artisti tutti per buoni che siano non sono mai in grado di eseguire tutte le opere, e la stessa Malibran piaceva se collocata al suo posto, mentre in altre opere che non le convenivano non dirò che dispiacesse, ma non faceva l'interesse dell'impresa. La Fricci canta assai bene, ha una voce simpatica oltre modo, e dalle opere che fa capirai avere ella anche una buona estensione di voce, oltre di ciò è ammiratissima ed ha una agilità rara, aggiungi che è anche una bella giovane e simpatica, e se io nell'autunno non la piazzavo a Bologna mi era già stato offerto il Teatro alla Scala, ove erano disposti a pagarla, e fin d'ora mi si ricerca per un gran teatro e per la stagione di carnevale 1859-60, il che sta a dimostrare non si vende fumo. Pertanto se vuoi fare il tuo interesse procura che l'opera nella quale debutterà le convenga perfettamente. *I lombardi* non la crederei opera indicata, non la canta volentieri. Qui fu di necessità virtù, per quanto potevo ricusarmi, ma piacerà molto [...]. A Senigallia dove si fanno cinque recite per settimana per debutto non converrebbe mai *I lombardi*, e meno il *Rigoletto* perché opera troppo acuta. Per esempio nella *Traviata* la Fricci potrebbe farti grande interesse perché si strugge fare questa opera. Io le ho inteso cantare la cavatina in modo unico. Vi è pure la *Maria di Rohan* per la quale avresti un'ottima compagnia, e che la Fricci farebbe di buon grado, ma se vuoi la *Luisa Miller* farà la Fricci esami lo spartito. Ti osservo però che ove tu debba dare opere vecchie, procurati di scegliere le migliori, ed una volta che sono vecchie è forse meglio inteso di andare ritentando quelle di Bellini e Donizetti, le quali bene eseguite reggono assai più di quelle di Verdi alle riproduzioni. Nei *Puritani* e nella *Lucia* per esempio la Fricci sarebbe assai ben collocata, e sia per l'una che per l'altra tu avresti una ottima compagnia. Io verrò a Senigallia dovendo fare dei bagni di mare. Probabilmente domani ti riscriverò se la *Luisa Miller* conviene alla Fricci. [352/95]

- (Allegato 2) Torino 8 maggio 1858, Antonio Lanari a Ercole Tinti («Copia conforme»)

Sono stato dalla Fricci fino ad ora e non sono riuscito a indurla a cantare la *Luisa Miller*, dice che l'ultimo pezzo col tenore è terribile, ed in una stagione in cui ella non farebbe che un'opera sola, la *Miller* non le

andrebbe a genio, né le mie ragioni hanno potuto persuaderla. Ove pertanto non ti piacciono le opere che ti ho progettato, fai di nominarne qualche altra, e sii convinto che ove io possa farti cosa grata la farò di buon grado, ma non posso fare a meno di ripeterti che se tu vorrai compiacere questa giovinetta, farai molto bene il tuo interesse. Rifletti che se per avventura l'*Aroldo* non piacesse, la Fricci dovrebbe tirare innanzi lei tutte le recite, e ciò farà agevolmente e con voce sempre fresca, ove l'opera le convenga, poiché altro è cantare comunque sia, altro è poter sempre contare sui propri mezzi. Io non so quanto tempo è che a Senigallia non è stata fatta la *Traviata*, ma quanto non fossero altro che due anni credi pure che ti converrebbe ripetere questa opera, se poi non credi possa fare il tuo interesse, e perché non daresti *I puritani*? Questa, cantata bene, è sempre un'opera che ha immenso prestigio, che rammenterai a Bologna con la Frezzolini; infine se assolutamente vorrai dare tutte opere di Verdi nella nota che io ti rimisi vi è anche l'*Ernani*. Io non saprei cosa aggiungere al fin qui detto, se non che ripeterti di trarre partito da questa Fricci che canta proprio mirabilmente. [352/95]

Stagione di fiera 1859 (assegnata a Ercole Tinti, quindi contratto rescisso di comune accordo fra Municipio e impresario)

- *Bologna 10 novembre 1858, Antonio Lanari a Morandi gonfaloniere*

Per la fiera del 1859 ho pensato di avanzare un progetto, e siccome il tenore Villani ha avuto qui un magnifico successo, così ho pensato di assicurarmelo per Senigallia, dove sarebbe nuovo. A questo proposito posso affermare che egli dopo essere già stato a Roma, vi torna non solo nel prossimo carnevale 1858-59 ma anche nell'altro carnevale 1859-60, cosa che prova che colà ebbe un successo veramente imponente. Quanto alla Fricci da me nuovamente proposta è inutile che io le faccia la storia dei suoi successi. Quanto a Giorgi Pacini, ha un nome abbastanza chiaro in professione, ciò nonostante aggiungerò che egli presentemente molto si distingue a Madrid, a fianco della De Giuli, Kennet, Bettini ecc. Relativamente a Cresci, dirò francamente che furono erronee le informazioni avute, ed i recenti successi di Lisbona lo provano più che a sufficienza. Il Mazzanti pure è un baritono di brillante reputazione; l'esito ora ottenuto alla Pergola, e l'essere stato scritturato come primo baritono d'obbligo a Palermo per il prossimo carnevale, provano la verità di quanto ora ho esposto. Passando ora alla prima ballerina, dirò che la Brunetti ora piace moltissimo a Roma, che la Taglioni ha avuto magnifici successi ai Reali Teatri di Napoli ove è stata più volte confermata, come del pari al Teatro della Pergola a Firenze. Però ove si volesse qualche variazione per ciò che concerne la ballerina, vi si potrà anche portare purché la cosa si faccia con sollecitudine, giacché fin d'ora ho già molte richieste per la Fricci e molte richieste ha del pari il tenore Graziani, o Villani. [352/97]

- *(Allegato) Bologna 10 novembre 1858, Antonio Lanari al Municipio*

Progetto per la stagione di fiera 1859.

1. Darà 18 rappresentazioni che avranno principio il 17 o 18 luglio e fino al 9 o 10 agosto.
 2. Darà due opere serie delle più accreditate e due balletti di non meno di due scene, che abbiano un soggetto e programma o invece di essi potrà l'impresa dare un ballo grande di genere eroico, e fantastico.
 3. Principali soggetti della compagnia di canto saranno i seguenti: prima donna Fricci; primo tenore Villani; primo baritono Giorgi Pacini, o Cresci, o Mazzanti. Con le analoghe parti comprimarie e secondarie.
 4. Quanto al ballo, la prima ballerina sarà Brunetti o Taglioni Fuchs.
- Vi saranno inoltre: un primo ballerino di cartello, due primi mimi, 16 primi ballerini di mezzo carattere, otto primi ballerini di mezzo carattere. Il primo mimo, o il primo ballerino potrà anche adempiere all'ufficio di coreografo.
5. La prima donna signora Fricci sarà obbligata ad eseguire 12 rappresentazioni. Le altre sei saranno eseguite da un'altra prima donna ad elezione del sottoscritto appaltatore.
 6. Sarà pure in facoltà dell'appaltatore di far dipingere qualche scena sulla carta ove questa non debba collocarsi a vista.
 7. Vi sarà il consueto numero di professori di orchestra e questa diretta da abile e sperimentato direttore. Il numero dei coristi sarà di 18, e quello delle coriste di 12.
 8. In corrispettivo il sottoscritto domanda una dote in contanti di 4700 scudi effettivi, l'estrazione delle consuete tombole con l'abbuono del decimo da parte del superiore governo, e gli altri proventi che per consuetudine si accordano all'impresa.

[...] 10. A tempo debito sarà data la cauzione solita. [352/97]

- *Bologna 28 novembre 1858, Antonio Lanari a Giovanni [recte Giuseppe] Morandi gonfaloniere*

Faccio riferimento al suo foglio 25 corrente [= Con riferimento al suo progetto, il Municipio non potrà decidere con sollecitudine, ma a parte la Fricci, gli artisti proposti non sono di fama tale da giustificare l'aumento di dote che lei richiede. Dovrebbe pertanto migliorare il suo progetto]. In risposta allo stesso mi permetta di fare presente che gli artisti da me notati nel progetto che ho avanzato non mi sembrano assolutamente inferiori a quelli che calcarono codeste scene nella decorsa fiera, poiché Villani tenore può stare a confronto di Sarti [presente nella passata stagione di fiera, come Fagotti citato più avanti], e lo provano il successo ottenuto in questo Teatro comunale, dove ha avuto ogni sorta di onori, e all'ultima rappresentazione gli fu gettata anche una

corona, caso insolito a verificarsi per virtuosi uomini, e specialmente in questo teatro. Rispetto al baritono, i da me proposti non sono di una forma inferiore a Fagotti. Se poi V.S. intendesse che il progetto vada migliorato per quello che riguarda il ballo, io potrò vedere di dare per 12 rappresentazioni la celebre Maywood, che però non posso impegnare senza riserva, atteso che quest'artista non intende fare compromesso. Ove però V.S. mi assicurasse che il mio progetto verrà, con questo miglioramento, accettato, io potrò trattare la Maywood anche con mezzo telegrafico, ed ho fiducia che potrò riuscire nell'assunto. Con essa si darebbe un ballo grande come l'*Esmeralda*, Rita Gauthier, *La figlia del bandito* o uno simile, e nelle sere in cui essa non ballerà, un divertissement con altra prima ballerina a mia elezione. [352/97]

- Firenze 2 dicembre 1858, Antonio Lanari a Giovanni [recte Giuseppe] Morandi gonfaloniere

Facendo seguito a mia da Bologna, informo che in seguito ad una lettera ricevuta dalla signorina Maywood, sono in grado di assicurare che potrei dare la detta rinomata artista non solo per le 12 rappresentazioni per le quali la promettevo ma anche per tutte quelle che si daranno nella stagione della fiera dell'anno prossimo. [352/97]

- Firenze 15 dicembre 1858, Nicola Dottori [segretario] per Antonio Lanari a G. Morandi gonfaloniere

A suo foglio 11 corrente. Apprendo che il consiglio comunale nella seduta che avrà luogo il 18 o il 22 corrente delibererà sui diversi progetti presentati. V.S. mi domanda se sono in grado di restringere la somma richiesta per dote; ed io limiterò la dote stessa a 4500 scudi, somma che fu accordata all'impresa dell'anno scorso. [352/97]

Stagione di fiera 1861 (Impresa assunta dal Municipio)

- Firenze 30 aprile 1861, Antonio Lanari alla D.T.

Progetto per l'impresa teatrale per la prossima fiera.

1. Darà 18 rappresentazioni da avere principio e fine nel consueto periodo.
2. Darà due opere serie in musica delle più accreditate, ed un ballo che sarebbe *I bianchi e i negri* del rinomato coreografo Rota, che riprodurrebbe il coreografo Bini.
3. I principali artisti della compagnia sarebbero: prima donna Perelli; primo tenore Bignardi o Nicolas o Bertolini; primo baritono Cresci.

La compagnia di ballo si comporrebbe del coreografo il primo mimo Bini, di tre primi mimi assoluti, altri tre mimi primari, di una coppia di primi ballerini assoluti di cartello, di quattro prime ballerine italiane ed altri 20 secondi ballerini di ambo i sessi.

Siccome il sottoscritto ha già montato il ballo *I bianchi e i negri* in questo Teatro della Pergola con tutto il possibile splendore, domanda gli sia concesso di avvalersi delle stesse scene.

4. In corrispettivo domanda una dote di contanti di scudi romani 5000 oltre le consuete tombole, i palchi disponibili, ed ogni altro provento solito a concedersi all'impresa. [353/99]

- Bologna 2 maggio 1861, Antonio Magotti al sindaco

Presenta il progetto di Antonio Lanari. [353/99]

- Firenze 1 giugno 1861, Antonio Lanari a [Alessandro] Borgognoni assessore del Municipio

Il Magotti mi comunicò una lettera da parte sua con la quale mi invitava a scrivere sull'argomento del progetto per il teatro. Magotti [che il 2 maggio aveva illustrato il progetto Lanari] però ha portato di sua iniziativa una variazione nel progetto che riguarda la prima donna. Non voglio mettere in dubbio quanto Magotti asserisce sulla Casimir Ney. Io ho avuto sempre per principio di affidare la riuscita di un'impresa di preferenza ad artisti da me profondamente conosciuti e dei quali abbia avuto modo di valutare il merito. È questo il caso della signora Perelli, nonostante Magotti dica che lei non ha fatto grande impressione a Livorno quando ha eseguito *La figlia del reggimento*. Ho già fatto le mie osservazioni sulla *Battaglia di Legnano*, che ho sentito e che mi ha fatto sfavorevole impressione come la faceva sul pubblico. Io sostituirei volentieri a questa un'altra opera di Verdi, ad esempio la *Giovanna d'Arco* che credo nuova per codeste scene. E per seconda opera produrrei la *Maria di Rohan*. Io posso assicurarla che la Perelli, Bignardi o Bamboccini e Cresci faranno un'eccellente compagnia di canto. Aggiungerò anche, se occorre, un divertissement danzante o un balletto al gran ballo *I bianchi e i negri*. [353/99]

- Firenze 7 giugno 1861, telegramma a Borgognoni assessore

Impossibile assentarmi ora Firenze. [353/99]

ELENCO NOMI

A

Alaimo Carolina soprano
Albertini Augusta soprano
Amici Pasquini Enrico gonfaloniere

B

Badiali Cesare basso
Balducci Pacifico segretario deputazione teatrale Senigallia
Balzar Pietro basso
Bandini Andrea impresario teatrale
Baratti Giovannina ballerina
Barbaja Domenico impresario teatrale
Barbieri Nini Marianna soprano
Barroilhet Paolo basso
Bartolini Ottavio baritono
Basadonna Giovanni tenore
Battaglioni Pietro componente deputazione teatrale Senigallia
Baucardé Carlo tenore
Baviera Francesco nipote di Giuseppe
Baviera Giuseppe presidente commissione municipale Senigallia
Beliardi Paolo gonfaloniere
Bellini Vincenzo compositore
Bendazzi Secchi Luigia soprano
Benedetti Nicola basso
Bernabei Luigi tenore
Berri Gaetano agente teatrale
Bertolini Remigio tenore
Bertolotti Geltrude soprano
Biagi Alamanno direttore d'orchestra
Biacchi Lorenzo tenore
Bignardi Pietro tenore
Bini Giuseppe coreografo
Biraghi Giuseppe tenore
Blasis Virginia soprano
Boccadati Augustina soprano
Bonfigli Lorenzo tenore
Bonola G. Battista agente teatrale
Bonopera Candido segretario comunale e notaio
Borgognoni Alessandro assessore del Municipio di Senigallia
Borioni Fortunato tenore
Bortolotti Gertrude soprano
Brambilla Teresa soprano
Bramucci
Bregazzi Giuseppina contralto
Brizzi Enea suonatore tromba
Brunacci Angelo tenore
Brugnoli Samengo Amalia ballerina
Brunacci Angelo tenore
Brunetti Luigia ballerina
Bruni Remigio tenore
Buccini Eloisa contralto

C

Cagnolis Paolina ballerina
Camerata conte
Campana Fabio compositore
Camuri (Camuri) Pietro impresario teatrale
Carozzi-Zucchi Carlotta soprano
Carrey Gustavo ballerino
Cartagenova Orazio basso
Casali Antonio impresario teatrale
Casati Tomaso ballerino
Casimir Ney Stefania soprano
Castellan Andrea tenore
Castelli Emilia ballerina
Cavalli Francesco Maria
Ceccato pittore e scenografo
Ceccarelli Salvatore avvocato rappresentante di Iacovacci
Cecconi Teresa mezzosoprano
Cerrito Fanny ballerina
Cherrier Adelaide ballerina
Cherubini Lonati Virginia soprano
Clerici Rosina ballerina
Coletti Filippo baritono
Colini Filippo baritono
Colleoni Corti Benedetta soprano
Colombati Antonio tenore
Coppini Antonio ballerino

Corelli Leone tenore

Cortesi Antonio ballerino e coreografo
Corticelli Mauro agente teatrale
Cosselli Domenico baritono basso
Costantini Natale basso
Crescentini Domenico rappresentante del Municipio di Senigallia
Cresci Francesco baritono basso
Crespi Federico basso
Crivelli Enrico baritono

D

Dall'Occa Schoberlechner Sofia soprano
Dattarella
David Giovanni tenore
De Bassini Achille baritono basso
De Giuli Teresa soprano
De La Grange Anna soprano
Della Costa cantante
De Roissi Noemi soprano
Della Santa Luigi basso
Del Serre Anna soprano
Derancourt Desiderata soprano
De-Val Antonio tenore
Donizetti Gaetano compositore
Donzelli Domenico tenore
Dottori Nicola segretario di Lanari
Dubignon Anita ballerina
Duprez Gilbert-Louis tenore

E

Evers Kathinka soprano

F

Fabrics Natale impresario teatrale
Fagotti Enrico baritono
Fanò Laura contralto
Fedor Guglielmo tenore
Ferlotti Santina soprano
Ferlotti Raffaele baritono basso
Ferrante Tommaso ballerino
Ferrarini Giulio Cesare direttore d'orchestra
Ferraris Amalia ballerina
Ferretti Daniele macchinista
Ferri Gaetano baritono basso
Forconi Felicità soprano
Fornasari Luciano basso
Fraschini Gaetano tenore
Frassi Adelaide ballerina
Frezzolini Erminia soprano
Fricci Antonietta soprano

G

Gabussi Rita soprano
Galletti Rosati Carolina ballerina
Galzerani Giovanni coreografo
Garcia Eugenia soprano
Garcia Viardot Paolina contralto
Gassier Luigi baritono
Gazzaniga Marietta soprano
Giacometti Antonio basso
Gianni Giovanni scenografo e pittore
Gioacchini Alessandro tenore
Gioia Gaetano ballerino e coreografo
Giorgi Pacini Pietro baritono
Giraldi Filippo impresario teatrale
Gnone Francesco baritono
Goggi Emilia soprano
Gorin Fortunato baritono basso
Granzini Carlotta ballerina
Graziani Ludovico tenore
Griffini Carlotta soprano
Grillo Giambattista ballerino
Grisi Giuditta mezzosoprano
Grisi Giulia soprano
Gusman Rosina ballerina

H

Hayez Caterina soprano
Henry Louis coreografo

I

Iacovacci Vincenzo impresario teatrale

Ivanoff Nicola tenore

K

Kennet Elena soprano

King Giovannina ballerina

L

Lablache Luigi basso

Lalande v. Méric-Lalande

Lambruschini Luigi segretario di stato

Lamporecchi Ranieri legale di Lanari

Lanari Alessandro impresario e agente teatrale

Lanari Antonio impresario teatrale

Lanari Luigi tenore

Lavaggi Tommasina ballerina

Lega Giuseppina soprano

Lepri Giovanni ballerino

Limberty Giuseppe

Loewe Sofia soprano

Lozzi Francesco tenore

Lucchesi Giuseppe tenore

Lugani Rosina contralto

Lumley Benjamin direttore teatri Londra e Parigi

M

Maggiorotti Luigi basso

Maglietta Luigi ballerino

Maglietta Teresa v. Olivieri Maglietta

Magotti Antonio agente teatrale

Malvani Ottavia soprano

Malvezzi Settimio tenore

Marchesi Agostino segretario di Lanari

Marcucci Ettore tenore

Maray Fanny soprano

Marini Ignazio basso

Marmet Melina ballerina

Marra Paride ballerino

Marzi impresa e agenzia teatrale

Masini basso

Massini Amalia ballerina

Mastai Gabriele componente della deputazione teatrale o gonfaloniere

Mathieu Enrico ballerino

Matis Domenico ballerino

Maywood Augusta ballerina

Mazzanelli Assunta ballerina

Mazzanti Andrea baritono

Meloni Paolo coreografo

Merante Adelaide ballerina

Méric-Lalande Henriette Clémentine soprano

Milesi Giovanni Battista tenore

Miral Giuseppe basso

Mirate Raffaele tenore

Mochi David ballerino

Molinari Nicola ballerino

Montani Lodovico ballerino

Monti Giovanni Maria gonfaloniere

Monti Livio gonfaloniere

Monticini Antonio ballerino e coreografo

Monticini Maria ballerina

Morandi Giovanni compositore

Moriani Napoleone tenore

Musi Claudio impresario teatrale

N

Naudin Emilio tenore

Negri Angela ballerina

Negrini Vincenzo basso

Nicolas Ernesto tenore

Nissen Enrichetta mezzo soprano

Nolli Giuseppina ballerina

O

Olivieri Maglietta Teresa ballerina

Ottaviani Alessandro baritono

P

Pacini Giovanni compositore

Pallavicini Galeazzo Giuseppe

Pallerini Antonia ballerina

Pallerini Antonio ballerino

Panzieri Lorenzo coreografo

Pasini Ignazio tenore

Pasta Giuditta contralto e soprano

Patriossi Amalia soprano

Patriossi Ignazio basso

Pecci Marietta ballerina

Pedrazzi Francesco tenore

Penco Francesco ballerino

Persiani Giuseppe compositore

Perelli Luigia (Luisa) soprano

Piombanti Faustina mezzo soprano

Pisaroni Benedetta Rosmunda contralto

Pixis Francilla mezzo soprano

Poggi Antonio tenore

Porto Carlo basso

Priora Egidio ballerino e coreografo

Priora Olimpia ballerina

Puccini Eloisa contralto

R

Rabel Fanny ballerina

Raffaelli Domenico basso

Ramaccini Antonio ballerina

Lavaggi Tommasina ballerina

Razzanelli Antonia ballerina mima

Recanatini Cesare scenografo

Redi Carlo impresario teatrale

Reina Domenico tenore

Ricci federico compositore

Rinaldini Luigi basso

Romanelli Giuseppe basso

Romani Pietro direttore d'orchestra

Ronconi Giorgio basso

Ronconi Sebastiano baritono

Ronzani Domenico coreografo

Ronzi De Begnis Giuseppina soprano

Roppa Giacomo tenore

Rosati Francesco ballerino

Rossini Gioachino compositore

Rota Giuseppe coreografo

Rovaglia Pietro impresario teatrale

Rovaglia Rosina ballerina

Rubini Giovanni Battista tenore

S

Saint Romain Angelica ballerina

Salandri Luigi basso

Salvi Lorenzo tenore

Samengo Paolo coreografo

Sanelli Gualtiero compositore

Santalicante Raffaella ballerina

Sbriscia Giulio impresario teatrale

Scalese Raffaele basso

Schoberlechner v. Dall'Occa Schoberlechner

Schütz Amalia soprano

Scotta Emilia soprano

Segarelli Domenico ballerino

Sontag Henriette soprano

Strepponi Giuseppina soprano

T

Tacchinardi Nicola tenore

Tacchinardi Persiani Fanny soprano

Tadolini Eugenia soprano

Taglioni Fuchs Luisa ballerina

Tamburini Antonio basso

Tinti Ercole impresario teatrale

Tamburini Antonio basso

Termanini Filippo coreografo

Torri corrispondente

Tosi Adelaide soprano

U

Unger (Unger) Sabatier Carolina (Caroline) contralto soprano

V

Vasoli Adelaide contralto

Valli Luigi basso

Varesi Felice

Venier Pietro scenografo e pittore

Verdi Giuseppe compositore

Verger Giovanni Battista tenore

Villa Giovanni Battista agente teatrale e corrispondente di Lanari

Giuseppe Villani tenore

W

Wauthier Ernestina ballerina

Z

Zacchi Mauro baritono

Zampettini Giovanni direttore

Zucchelli Carlo basso

I “MUSICI” MARCHIGIANI FILARMONICI DI BOLOGNA NEL SETTECENTO¹

Romano Vettori

(Bologna)

Tra la seconda metà del Seicento e tutto il Settecento l'area settentrionale dello Stato Pontificio corrispondente all'incirca alle attuali regioni dell'Umbria e delle Marche e di parte dell'Emilia-Romagna diede i natali a un notevole numero di cantanti molti dei quali soprani e contralti di sesso maschile. Usando una terminologia già adottata in epoca storica, questi sarebbero da distinguere in soprani “naturali” (evirati, castrati) e “artificiali” (o “di falsetto”),² ma è spesso difficile stabilire l'appartenenza all'una o all'altra categoria in base ai documenti, i quali nell'antica prassi dell'Accademia Filarmonica di Bologna, ad esempio, identificano i cantanti semplicemente con il termine “Soprano”, “Contralto”, o con “Cantore di Soprano”, “Cantore di Contralto” oppure solamente con “Cantore”, in realtà termine da Statuto designante la classe ufficiale di aggregazione; l'effettivo *status* di evirato può essere in parte stabilito grazie a elementi di vario tipo ricorrenti nella documentazione disponibile. Un altro termine storicamente e largamente utilizzato – e anche questo non sempre risolutivo – è quello di “musicò”. Anche se non riferito a un marchigiano, piace qui ricordare quanto accaduto in Accademia sullo scorcio del Seicento al giovane Giacomo Antonio Fagottini, un cantante quattordicenne forse ancora in voce bianca, o già evirato, un caso che ci informa sulla precaria considerazione sociale nella quale queste persone, soprattutto se non famose, si potevano trovare all'epoca: il 20 marzo 1681 si votò per l'aggregazione di tre candidati (Carlo Antonio Zanardi musicò soprano, Domenico Marcheselli sonatore e «il Sig. Fagotino per Musicò Contralto»). Mentre i primi due furono accettati il terzo fu rifiutato in quanto «era troppo ragazzo» per avere diritto di voto e perché «era da bordello». Il giovane poi «dal disgusto fu sorpreso da un accidente

¹ Questo saggio rappresenta un'elaborazione e un sostanziale ampliamento dei materiali in parte raccolti in occasione di una Tavola rotonda e un Incontro di studio dedicati a Giovanni Carestini e i cantanti evirati filarmonici del Settecento nell'ambito del Festival “Sulle orme del Cusanino” di Filottrano (AN) negli anni 2015 e 2016; ringrazio le autorità di Filottrano e l'amico Andrea Coen, ai quali debbo quegli inviti. Ringrazio anche l'amico Graziano Ballerini, che mi ha dato occasione per pubblicare questo studio, e per l'aiuto, assieme a Paola Ciarlantini e Gabriele Moroni nel rintracciare alcuni studi utili all'argomento e per i riscontri sui repertori marchigiani (UGO GIRONACCI e MARCO SALVARANI, *Guida al «Dizionario dei Musicisti Marchigiani» di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Fermo, A.Ri.M., 1993; versione online su Archivio Musicale Marchigiano, <https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Archivi/Musica-Cultura> (consultato il 10.08.2024).

Per le abbreviazioni delle fonti d'archivio si veda in coda al saggio la corrispondenza nell'elenco delle fonti. I testi originali nelle schede sono trascritti diplomaticamente in corsivo, senza correzioni introdotte; sono state sciolte fra parentesi quadre solo le abbreviazioni meno intuibili.

² Si veda p. es. LODOVICO VIADANA: «... in questi concerti faranno miglior effetto i Falsetti, che i Soprani naturali; si perché per lo più i Putti cantano trascuratamente, e con poca gratia, come anco perché si è atteso alla lontananza, per rendere più vaghezza; non vi è però dubbio, che non si può pagare con denari un buon Soprano naturale: ma se ne trovano pochi.» (*Cento Concerti Ecclesiastici*, op. XII, Venezia, G. Vincenti, 1602, «A' BENIGNI LETTORI», Avvertimento Undecimo); più avanti, una chiara distinzione – benché nel mutato clima estetico – si trova anche in PIETRO DELLA VALLE: «Ma lasciando delle altre voci, per dire un poco de' soprani, che sono il maggior ornamento della musica, V.S. vuol paragonare i falsetti di quei tempi co' i soprani naturali de' castrati che ora abbiamo in tanta abbondanza.[?]» (Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata [1640], cit. in ANGELO SOLERTI, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei raccolte da A. S.*, Torino, Bocca, 1903 (rist. anastatica Bologna, Forni, 1969, “Bibliotheca Musica Bononiensis”, III, 3, p. 163).

quale refficiatosi ritornò in sé; et così tutti ridendo di tale fatto si finì l'Accademia».³

Molti furono i cantanti aggregati all'Accademia Filarmonica di Bologna, buona parte di essi ebbero una notevole carriera internazionale, alcuni si dedicarono anche all'insegnamento avviando alla carriera molti allievi, lasciando importanti trattati e sviluppando un ambiente canoro che la storiografia musicale identifica in una vera e propria "scuola" bolognese di canto.⁴ Per ragioni professionali, opportunità di contatti e di lavoro, questa categoria di musicisti ebbe un sempre più qualificato punto di riferimento nella Filarmonica bolognese, nella sua vita istituzionale e nella sua attività musicale. Di questo ambiente vocale filarmonico si traccia qui dapprima un quadro orientativo, successivamente vengono presentati i legami con l'istituzione in particolare, dei musicisti di area marchigiana, attraverso le principali notizie tratte dai documenti ufficiali; tra questi assumono particolare rilevanza le non poche biografie dei singoli accademici stilate dal Campioniere Olivo Penna, autore della monumentale *Cronologia* dell'Accademia.⁵

Un quadro generale dell'istituzione e un primo orientamento sugli aggregati marchigiani dalle origini al 1918 sono stati tracciati da Andrea Parisini,⁶ anche se va rilevato che i documenti su cui poggia questo pregevole lavoro – a sua volta spesso basato sugli elenchi pubblicati da Laura Callegari Hill pochi anni prima –,⁷ possono portare a qualche imprecisione se non sottoposti ad un controllo incrociato anche con altre fonti, sia interne all'archivio accademico sia esterne: la più eclatante riguarda l'esclusione dall'elenco dei marchigiani di uno dei più importanti cantanti evirati del Settecento, Giovanni Carestini, la cui "Patria" nell'Albo ufficiale (ELENCO ACCADEMICI, redatto nel XIX secolo) viene erroneamente individuata in "Bologna". Dei cantanti marchigiani, molti dei quali Filarmonici, si è occupato anche Marco Beghelli in alcuni studi sulla vocalità degli evirati tra secondo Settecento e primo Ottocento. Nel primo di questi egli ha ben documentato gli effetti ambigui e anche espliciti del fascino esercitato dagli evirati nel Seicento e Settecento, fin dentro il primo Ottocento, oltre che in genere l'eroticismo vocale nell'opera

³ VERBALI AF, 1, pp. 64-65; il «Fagotino» era il Giacomo Antonio Fagottini soprano stipendiato nella Cappella di San Petronio dal 1679 al 1682 (cfr. OSVALDO GAMBASSI, *La Cappella musicale di S. Petronio: maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, L. S. Olschki, 1987 ("Programma di studi e ricerche sulla cultura e la vita civile del Settecento in Emilia-Romagna promosso dalla Regione, Settore Musica e Teatro", 2), pp. 146-148; poiché in una supplica per essere regolarmente assunto – in data non precisata, ma verosimilmente intorno al 1677-1678 – si dichiara undicenne già in prova da più di un anno (Id., p. 476, doc. 74), al momento della candidatura in Filarmonica egli doveva avere circa quindici anni. Sulla situazione sociale di questo tipo di cantanti all'epoca v. DAVIDE DAOLMI, «Arte sol da puttane e da bardasse». *Prostituzione e nobile vizio nella cultura musicale della Firenze barocca*, «Civiltà Musicale», VI, 1-2, 14-15 (febbraio-giugno 1992), pp. 103-131.

⁴ PIERO MIOLI, *La scuola di canto bolognese nel Settecento (I)*, «Quadrivium», XXII, 1, 1981, pp. 5-62; Id., *Ricerche storiche e bibliografiche sul canto settecentesco: aspetti teorici e didattici nella cultura emiliana (II)*, «Quadrivium», XXIV, 1983, 1-2, pp. 79-111; Id., *Arte e didattica di canto nell'opera di Padre Martini*, «Quadrivium», XXVI, 1, 1985, pp. 139-153. A questi studi si rinvia anche per la doviziosa bibliografia precedente; per l'uso del termine "scuola bolognese" cfr. *infra* alla nota 27.

⁵ Vedi CRONOLOGIA I-II-III. Su queste biografie si basano gli studi citati di P. Mioli; inoltre LAURA CALLEGARI HILL, in Appendice all'art. cit. di P. Mioli del 1981, alle pp. 43-62 pubblica *La classe dei Cantori nell'Accademia Filarmonica di Bologna*, un quadro sinottico particolareggiato della classe dei Cantori dell'Accademia Filarmonica dal 1666 al 1800 stilato per nominativo, provenienza, anno di nascita e di morte, ruolo vocale, data di aggregazione e le principali fonti accademiche; nella ricerca sui soprani e contralti marchigiani qui presentata è stato possibile in vari casi correggere e precisare i dati, grazie alla consultazione di ulteriori fonti archivistiche accademiche, repertori e altri studi, di cui si dà conto nella bibliografia delle singole schede e nelle note.

⁶ ANDREA PARISINI, *Musicisti marchigiani nell'Accademia Filarmonica di Bologna*, «Quaderni musicali marchigiani», a cura di Paolo Peretti, I, 1994, pp. 127-144.

⁷ L. CALLEGARI HILL, *La classe dei Cantori* cit.; EAD., *L'Accademia Filarmonica di Bologna. 1666-1800: Statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio, con un'introduzione storica*, Bologna, A.M.I.S., 1991, ("La musica a Bologna" B. Età Barocca e Moderna, 2.ii).

lirica.⁸ Successivamente Beghelli ha analizzato per la prima volta le possibili ragioni che individuano nella terra marchigiana un “serbatoio” di cantanti evirati, proprio in quanto territorio appartenente, nel Settecento e in parte anche nell’Ottocento, allo Stato Pontificio.⁹

Canto e cantanti in Accademia tra Seicento e Settecento: cenni di vita istituzionale e didattico-artistica

Sono sufficientemente note le vicende storiche e le caratteristiche istituzionali dell’Accademia Filarmonica di Bologna:¹⁰ basti qui un breve cenno riassuntivo, giusta la necessità di contestualizzare l’ambiente cui si accostavano, o che in alcuni casi frequentavano, i cantori marchigiani oggetto di questo saggio. L’Accademia, istituita nel 1666, tra la fine del Seicento e l’inizio del Settecento si andò affermando come il più autorevole sodalizio di musicisti professionisti della penisola italiana, strutturandosi sul modello della più antica Congregazione dei Musicisti di Roma (l’attuale Accademia di Santa Cecilia). Il nobile Vincenzo Maria Carrati, fondatore, poco prima di morire nel 1675, dotò la sua creatura di una biblioteca di partiture e di un ragguardevole numero di strumenti musicali, tra i quali figuravano varî violini, viole, violoncelli, contrabbassi (alcuni del rinomato liutaio Giovanni Guidanti detto Fiorino e altri di Antonio Casini di Modena) liuti e tiorbe, due notevoli *consort* di flauti e di viole da gamba risalenti alla

⁸ MARCO BEGHELLI, *Erotismo canoro*, «Il Saggiatore musicale», VII/1, 2000, pp. 123-136; l’argomento è ripreso in particolare per l’ambito rossiniano in VALENTINA ANZANI, M. BEGHELLI, *Un soggetto equivoco al crepuscolo degli dèi castrati*, in *L’equivoco stravagante*, a cura di M. Beghelli, Pesaro, Fondazione Rossini, 2014, pp. 155-220 (“I Libretti di Rossini”, 20); M. BEGHELLI, *Il ruolo del musicista, Donizetti, Napoli, l’Europa*, a cura di FRANCO CARMELO GRECO e RENATO DI BENEDETTO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 321-335.

⁹ M. BEGHELLI, *Marche, terra di castrati, Cantante di Marca*, Atti del convegno (Macerata, 12-14 novembre 1999), «Quaderni musicali marchigiani», a cura di Elisabetta PASQUINI, 10, 2003, pp. 23-36 (pubblicato nel 2005); lo studio offre sia un quadro generale d’inquadramento sociale e di costume del fenomeno, sia più in dettaglio una sua valutazione dal punto di vista tecnico, soprattutto in ambito operistico; fra i cantanti marchigiani, come «un manipolo d’artisti passati alla storia come campioni di assoluta grandezza» (p. 24), vengono brevemente citati Giovanni Carestini, Giambattista Mancini, Gaspare Pacchiarotti, Venanzio Rauzzini, Girolamo Crescentini e Giambattista Velluti. Si rinvia a questi studi per i riferimenti bibliografici fondamentali sull’argomento dei cantanti evirati, limitandoci a citare alcuni dei successivi contributi: PATRICIA HOWARD, *The modern castrato. Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age*, New York, Oxford University Press, 2014; MARTHA FELDMAN, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*, Oakland, University of California Press, 2015; M. BEGHELLI, *La voce virile dei castrati: un’ipotesi*, in *Femminile e maschile nel Settecento*, a cura di Cristina Passetti, Lucio Tufano, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 303-308; JOHANNA BLUME, *Verstümmelte Körper? Lebenswelten und soziale Praktiken von Kastratensängern in Mitteleuropa 1712–1844*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2019; KATHERINE CRAWFORD, *Eunuchs and Castrati: Disability and Normativity, in Early Modern Europe*, London, Routledge, 2019; ALESSANDRO MELIS, «Sei troppo effeminato. / Di femmina son nato». *Infrazione di codici e fluidità di genere in alcuni libretti d’opera del Seicento veneziano*, «Storia delle Donne», 16, 2020, pp. 101-124.

¹⁰ Sulla storia dell’Accademia si vedano gli studi più generali: NESTORE MORINI, *La R. Accademia Filarmonica di Bologna: monografia storica*, Bologna, L. Cappelli, 1930 (2a ed. accresciuta a cura di Giuseppe Vecchi, Bologna, Tamari, 1967; L. CALLEGARI HILL, *L’Accademia Filarmonica di Bologna* cit.; O. GAMBASSI, *L’Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olshchki, 1992 (“Historiae musicae cultores”, 63). Per uno sguardo più dettagliato sulle vicende statutarie e la vita accademica del primo mezzo secolo v. ROMANO VETTORI, *Fra Capitoli, Costituzioni e Statuti. Nascita e crescita dell’Accademia con uno sguardo sulle prime composizioni filarmoniche*, in *Felsina Cantatrice. La musica a Bologna e in Accademia fra il 1666 e il 1716*, Atti del convegno di studi, (Bologna, R. Accademia Filarmonica, 12-13 novembre 2016), a cura di P. Mioli, Bologna, Pàtron editore, 2018, pp. 25-50 (“Libreria Filarmonica”, 11); ID., *I Capitoli del Fondatore nelle due antiche fonti manoscritte dell’Accademia Filarmonica e del Conservatorio “G.B. Martini” (Fondo Bertocchi)*, in ANNAROSA VANNONI - R. VETTORI, *L’Accademia Filarmonica ed il Liceo Filarmonico di Bologna: una storia in comune*, in *Scripta sonant. Contributi sul patrimonio musicale storico italiano*, a cura di Annalisa Bini, Tiziana Grande, Federica Riva, Milano, IAML Italia, 2018, pp. 141-167: 141-153.

fine del Cinquecento e inizi del Seicento, un trombone e un cornetto, due spinette e due clavicembali di pregio.¹¹ Al 1673 risale l'organo tuttora conservato,¹² commissionato al famoso organaro Carlo Traeri di Brescia, ma residente in Bologna, strumento sicuramente utilizzato negli "esercizi" settimanali, i quali rappresentavano il vero e proprio cardine dell'attività accademica, assieme alla Festa per il patrono spirituale Sant'Antonio da Padova celebrata annualmente in San Giovanni in Monte, con Messa e Vespro interamente composti ed eseguiti dagli accademici. Sia le aggregazioni alle classi dei "Suonatori" e dei "Cantori" sia a quella dei "Maestri Compositori" presupponevano una preliminare frequenza a questi "esercizi" di almeno sei mesi per le prime, e di un anno per la seconda (a meno che i candidati non fossero già maestri "universale" in qualche famosa cappella musicale); per i candidati compositori vigeva poi l'obbligo di presentare una composizione ("Esperimento") – più tardi scritta "in Residenza", con una vera e propria "clausura" –, eseguita e discussa con i futuri colleghi durante il periodo di approvazione. Come si vedrà, la Festa di Sant'Antonio e la celebrazione dei Suffragî per i colleghi passati a miglior vita costituivano delle occasioni particolari per opportunità e modalità di aggregazione e implicavano anche aspetti economici rilevanti nella vita istituzionale dell'Accademia. La fama del sodalizio bolognese, che era nata sul modello della Congregazione romana dei Musici di Santa Cecilia, arriverà a dividerne i privilegi papali di esclusività nell'esercizio della professione (Breve *Demissas Preces*, 1749) e poi anche a rivaleggiare con essa in prestigio, finendo per prevalere grazie soprattutto all'autorevolezza del famoso didatta, erudito e compositore Giambattista Martini (1706-1784).

Occupandoci qui di cantanti, possiamo constatare che dal 1666, anno di fondazione, al 1800 su di un totale di 746 aggregati circa un terzo, (245, 33%) furono i Cantori, tra i quali complessivamente 91 (37,1%) erano i soprani e i contralti (FIG.1); in proposito vale la pena di precisare che non tutti i cantanti furono aggregati alla classe dei Cantori; alcuni, pur essendo noti vocalisti, preferirono chiedere di essere annoverati fra i Compositori (28, 11%), altri invece furono dapprima aggregati come Cantori e solo successivamente passarono tra i Maestri Compositori, fatto, questo, verificatosi nel caso di un solo marchigiano.¹³

Benché, come abbastanza naturale, gran parte di questi Cantori siano stati di appartenenza "bolognese" (136, 55%)¹⁴ e di questi 15 furono i soprani e 14 i contralti, rispetto a ben 54

¹¹ MARCO TIELLA, *Osservazioni sulla Scheda OA per strumenti musicali. Il riordino e la schedatura della collezione dell'Accademia Filarmonica di Bologna*, «Philomusica on-line», VIII, 3, 2009, pp. 171-189.

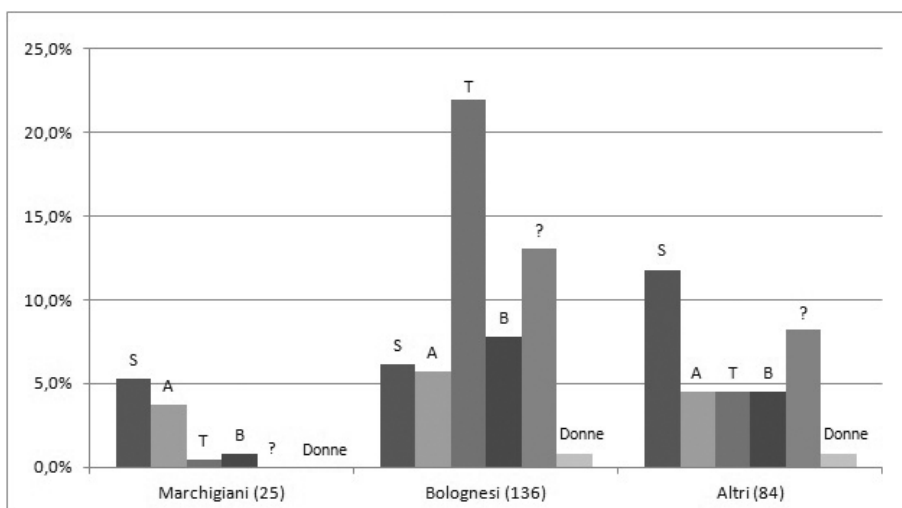
¹² Id., *Documenti sull'organo Traeri 1673 dell'Accademia Filarmonica di Bologna*, «Informazione organistica», Bollettino della Fondazione accademia di musica italiana per organo di Pistoia, n.s., 14, agosto, 2006, pp. 167-178.

¹³ Si vedano per esempio i casi del contralto poi compositore Stefano Filippini detto l'Argentina (1666, L. CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 58), del soprano e poi compositore Giovanni Antonio Ricciari (1701;1704, EAD., p. 308) del contralto Antonio Bernacchi (solo compositore nel 1722, EAD., p. 203); cantore/compositore marchigiano fu il basso (1) Lorenzo Gaggiotti (1666/1670?) (EAD., p. 184).

¹⁴ Sull'appartenenza cittadina non è possibile essere del tutto precisi: come palermitano l'Accademia registrò per esempio A. Pistocchi (che quindi nell'elenco risulta tra gli "Altri") anche se si trasferì assai giovane come "Pistocchino" a Bologna; a parte il già ricordato evidente errore, fino ad ora inspiegabile, che registra il nome del marchigiano Giovanni Carestini sotto la patria "Bologna", i documenti con la specifica "bolognese" o "di Bologna" si riferiscono per lo più, alla residenza in città, o probabilmente nella diocesi, ma anche ad una particolare scelta – appunto "alla bolognese" – che i musicisti all'atto dell'aggregazione potevano fare rispetto al pagamento della quota prevista, per godere dei benefici spirituali del Suffragio (e quelli economici del Sussidio, in caso di infermità o indigenza). Su questa particolarità e ambiguità si tornerà in seguito proprio a proposito di molti dei cantori marchigiani.

tenori e 19 bassi –,¹⁵ all’Accademia si aggregarono alcuni grandi castrati non appartenenti all’ambiente bolognese, quali ad esempio i soprani Matteo Sassani di Napoli, detto Matteuccio (1696),¹⁶ Francesco Bernardi di Siena, detto il Senesino (1713) e il napoletano Nicola Grimaldi, detto Nicolini (1713),¹⁷ il contralto Gaetano Berenstadt di Firenze (1719),¹⁸ il grande soprano Carlo Broschi, detto il Farinelli o Farinello (1730),¹⁹ l’altrettanto famoso contralto Gaetano Guadagni (1759),²⁰ primo Orfeo nell’*Orfeo e Euridice* di Gluck.

Una prima osservazione interessante sui cantanti marchigiani riguarda il fatto che essi furono 25 (10,2% sul totale di 245); inoltre alto e pressoché esclusivo fra essi fu il numero di soprani (13, 5,3%) e contralti (9, 3,7%) – molto vicino a quello dei bolognesi – e per contro limitatissima fu la presenza di tenori (1, 0,4%) e bassi (2; 0,8%); l’insieme dei soprani e contralti marchigiani (22) rappresenta ben il 24,17% di tutti i soprani e contralti filarmonici (91).



TAV.1 - Percentuali di aggregazione dei Cantori all’Accademia Filarmonica 1666-1800 sul totale della classe: confronto Marchigiani – “Bolognesi” – Altri

Concentrando l’attenzione sulle percentuali all’interno delle rispettive provenienze, notiamo che fra i 25 marchigiani i soprani e i contralti prevalgono nettamente formando insieme l’88% degli aggregati contrerranei (rispettivamente 52% e 36%), mentre solo il 21% sono complessivamente i soprani e contralti “bolognesi”, contro il 40% dei tenori e il 14% dei bassi; più omogeneità fra i ruoli vocali si nota nelle altre provenienze, anche se spiccano i soprani con il 35%:

¹⁵ Mentre nel caso dei cantanti marchigiani abbiamo la fortuna di conoscere tutti i ruoli specifici, in generale e per i bolognesi le percentuali sono da prendere con cautela in quanto il numero dei cantanti di ruolo non specificato nei documenti è piuttosto alto; la collazione con altre fonti e repertori non accademici potrà dare maggiori informazioni al riguardo.

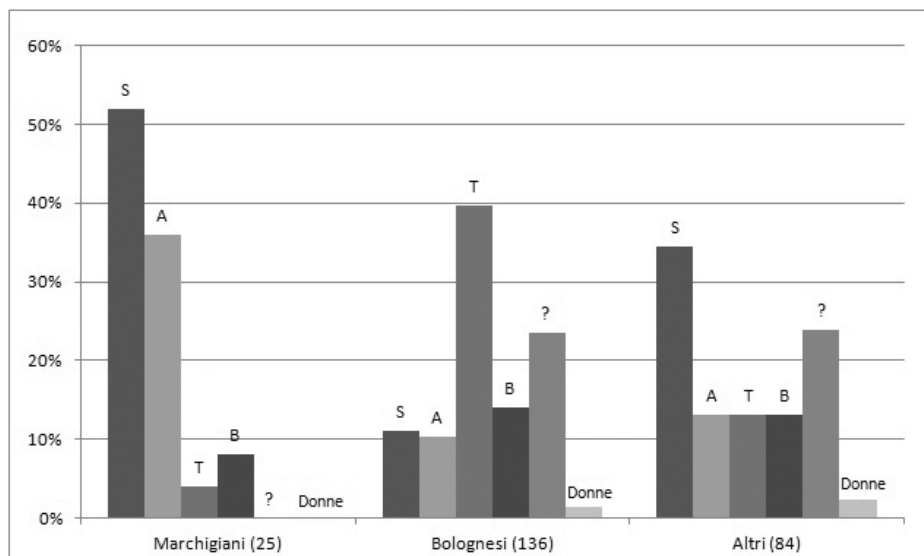
¹⁶ L. CALLEGARI HILL, *L’Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 195; ove si tratti di presenza in elenchi si dà qui il primo riferimento in ordine di citazione.

¹⁷ EAD., p. 199.

¹⁸ EAD., p. 201.

¹⁹ EAD., p. 204.

²⁰ EAD., p. 211.



TAV. 2 - Percentuali di aggregazione dei Cantori all'Accademia Filarmonica 1666-1800 sul totale del proprio ambito di provenienza : confronto Marchigiani – “Bolognesi” – Altri

La totale assenza di cantanti donna provenienti dall'ambito marchigiano – già di per sé significativo e probabilmente legato alle consuetudini dello Stato Pontificio in ordine al canto ecclesiastico – ci porta a considerare brevemente il fatto comunque rilevante delle prime aggregazioni alla Filarmonica di questa tipologia. L'esclusione assoluta del genere femminile dalle aggregazioni filarmoniche era durata fino alla nomina di una compositrice di particolare riguardo, Marianna Martinez di Vienna (1773), grazie alla sua altolocata posizione sociale e alle premure di padre Martini, seguita pochi anni dopo dalla romana Maria Rosa Coccia (1779), un talento musicale, seppur discusso, già accademica di Santa Cecilia;²¹ ma poi, sempre di particolare distinzione – soprattutto per lignaggio – arrivarono quattro cantanti: la marchesa Benedetta Hercolani Zagnoni di Bologna (1789),²² poi la nobildonna Francesca Montalti Flaviani di Roma (1790),²³ la marchesa Teresa Albergati Capacelli Cecchi Zampieri di Bologna (1792, anche come Suonatore, ex-ballerina sposata dal marchese Francesco),²⁴ Genuetta Canevazzi Grenier di Torino (1800, anch'ella come Cantore e Suonatore);²⁵ Anna Ponziani di Roma veniva aggregata invece come prima donna esclusivamente Suonatore (1800).²⁶

In linea generale le informazioni sui Cantori ricavabili dalle biografie tracciate nella *Cronologia* di Olivo Penna, che copre il periodo fino a circa il 1750, mostrano aspetti interessanti delle loro carriere, alcune delle quali molto importanti, e anche notizie – in particolare per i residenti a Bologna – sui loro impegni accademici istituzionali. Prima

²¹ EAD., rispettivamente pp. 138 (Esperimento), 218 e pp. 148 (Esperimento), 220; sul significato di queste aggregazioni si vedano le prime considerazioni in EAD., pp. 66 sgg.

²² EAD., p. 224.

²³ *Ibid.*

²⁴ EAD., p. 225.

²⁵ EAD., p. 227.

²⁶ *Ibid.*

di passare all'esame della documentazione riguardante i cantanti marchigiani, giova accennare perciò ad alcuni degli accademici che si possono definire dei veri caposcuola nel canto dell'epoca, e che, dunque, potevano rappresentare un punto di riferimento anche per gli accademici Cantori marchigiani.²⁷ Va anche detto che probabilmente la modalità di partecipazione alle lezioni consisteva soprattutto nel frequentare le cappelle e i seminari della città dove questi maestri svolgevano la loro attività professionale, oltretutto, naturalmente, negli “esercizi” settimanali nella Residenza accademica dell'allora via Cartoleria Nuova (l'attuale via Guerrazzi). Ricordiamo fra questi primi maestri di canto Agostino Filippucci (1621-1679),²⁸ musicista di notevole importanza nella fase iniziale dell'Accademia in quanto introdusse i propri allievi soprani e contralti nelle frequenti riunioni settimanali; il fondamentale contributo iniziale all'Accademia di questo musicista, maestro di cappella nella chiesa di S. Giovanni in Monte, è così sottolineato dal Penna:

Uno de più frequenti fu il Molto Rev.do Sig.r Agostino Filipuzzi, che avea una floridissima scuola, in specie di soprani, e contralti, che, con altri professori, andavano due volte la settimana alla detta casa, a cantare, e suonare con sommo piacere del Sig.r Vincenzo ...²⁹

Altra figura di riferimento per i cantanti fu quella di Giacomo Predieri “Seniore” (1611-1695), cosiddetto in quanto il più anziano di una numerosa famiglia di musicisti, il quale pure figura fra i più attivi fondatori dell'Accademia: eccellente cornettista, cantore “di contralto”, vice-maestro di cappella in S. Petronio dal 1650 al 1657, organista in S. Pietro dal 1679 al 1693, maestro di cappella nell'Arciconfraternita dei Poveri della Regina dei Cieli (1681), il Predieri ebbe un'autentica schiera di allievi, non solo nel canto, ma anche nel cornetto e nell'organo; fu maestro, tra gli altri, del proprio nipote Giacomo Cesare (1671-1753), il quale fu a sua volta maestro dei contralti marchigiani Matteo Righi e Girolamo Capalti (Capaldi nei documenti filarmonici).³⁰ Il Mioli rileva una possibile differenza tra le scuole di Filippucci e di Predieri, la prima probabilmente più dedita alla musica sacra, la seconda a quella teatrale; è da sottolineare comunque che non di rado vi furono passaggi di allievi dall'uno all'altro maestro, e tutt'e due ebbero alunni che a loro volta furono insegnanti di canto.³¹ Lo sviluppo di quella che potremmo effettivamente definire in generale una scuola di canto “bolognese”, era legato a filo doppio all'Accademia Filarmonica – l'istituzione rappresentò infatti sin dalle origini un sodalizio corporativo a salvaguardia della professione musicale in diocesi – e trovò poi altri punti di riferimento nei nomi di Domenico Maria Micheletti, Pietro Degli Antoni, Giovanni Battista Bassani, Giovanni Antonio Manara, Giacomo Antonio Perti, Antonio Desiderati, Floriano Arresti, Stefano Prandi, Padre Vastamigli, tutti maestri citati tra le biografie dei Cantori

²⁷ Parte di queste annotazioni sono basate sui già citati lavori di P. MIOLI del 1981, del 1983 e del 1985; il lavoro del 1983 si presenta come un ampliamento del precedente, ed è interessante anche per le questioni tecnico-vocali trattate, per le raccolte di vocalizzi citate e per le differenze ravvisate dall'autore tra le “scuole” di canto bolognese e napoletana. Richiamiamo le riflessioni sul concetto di “scuola bolognese” in ID., *Ricerche storiche e bibliografiche* cit., pp. 79-82 «Premessa generale», ma su tale argomento si veda anche V. ANZANI, *Il castrato Antonio Bernacchi: virtuoso e maestro di canto bolognese*, Tesi di dottorato, Università di Bologna, 2018, pp. 124-130, ove, pur definendo i contorni storici di tale concetto in termini documentari e di rapporti personali tra i protagonisti, se ne evidenzia però anche l'aspetto di artificio retorico-narrativo.

²⁸ P. MIOLI, *La scuola di canto bolognese* cit., pp. 10-12.

²⁹ CRONOLOGIA, I, p. 21.

³⁰ Per notizie più dettagliate sul Righi e sul Capalti si vedano più avanti rispettivamente schede (3) e (4) della sezione documentaria.

³¹ P. MIOLI, *La scuola di canto bolognese* cit., pp. 7-11.

accademici.³² Fra i maestri di canto ricorre anche Maurizio Cazzati, il quale tuttavia fu meno legato all'ambiente cittadino, dal quale patì una decisa ostilità e non fu mai accolto fra i filarmonici.³³

Con l'inizio del Settecento arriva poi il momento dei Filarmonici famosi anche oltre i confini regionali e nazionali, fra i quali spicca Pier Francesco Tosi (1654-1732), accademico nella classe dei Cantori dal 1689,³⁴ celebre per aver pubblicato il primo trattato che entra nello specifico della tecnica e dello stile, «perfetto *trait d'union* fra il vocalismo secentesco e quello settecentesco».³⁵ Quasi contemporaneo del Tosi fu Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726), aggregato alla Filarmonica nel 1687 come Cantore e nel 1692 come Compositore;³⁶ anch'egli di grande carriera e stimatissimo insegnante di canto, partecipò attivamente alla vita dell'Accademia, presso la quale fu estratto Principe (cioè Presidente) nel 1709 e nel 1720.³⁷ Di poco successiva è l'attività didattica di Angelo Michele Bertalotti (1666-1747), un protagonista della vita accademica, che fu aggregato Cantore (come basso) nel 1703³⁸ e autore della prima preziosa storia dell'Accademia;³⁹ anche se non fu compositore i suoi solfeggi e manuali, predisposti per gli allievi delle scuole bolognesi, ebbero una amplissima fortuna, tanto da essere ristampati più volte nei secoli successivi, per l'uso nelle moderne scuole di solfeggio e nella ripresa della prassi didattica antica.⁴⁰

Come repertori di riferimento per questa fase storica, oltre a quello praticato nell'esercizio quotidiano della musica sacra, e abbondantemente rappresentato dalla produzione degli stessi maestri o da quello dei colleghi Maestri Compositori, si possono citare due esempi

³² Ivi, pp. 13-15.

³³ Per le difficoltà incontrate da Cazzati nell'ambiente bolognese e filarmonico, nonostante la sua eminente posizione di maestro di cappella in San Petronio, v. *Maurizio Cazzati (1616-1678), musico guastallese: nuovi studi e prospettive metodologiche*, a cura di Paolo Giorgi, Guastalla, Associazione "G. Serassi", 2009 ("Studi e ricerche per la storia della musica a Guastalla", 1), in particolare alle pp. 23-25 e 219-220; sull'aspra polemica tra G. C. Arresti e M. Cazzati v. URSULA BRETT, *Music and Ideas in Seventeenth-Century Italy: The Cazzati-Arresti Polemic*, 2 voll., New York/London, Garland, 1989.

³⁴ L. CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 193.

³⁵ P. MIOLI, *La scuola di canto bolognese* cit., pp. 18-19; *Id.*, *Ricerche storiche e bibliografiche* cit., pp. 83-91. Nativo di Cesena, protagonista di una carriera internazionale, il Tosi visse molto a Genova, in tarda età si trasferì a Bologna, dove l'Accademia gli celebrò il dovuto Suffragio il 14 agosto 1732 (CRONOLOGIA I, p. 296). Il trattato del Tosi evidenzia nel frontespizio l'appartenenza alla Filarmonica: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi Accademico Filarmonico. Dedicate a sua eccellenza mylord Peterborough generale di sbarco dell'armi reali della Gran Bretagna*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723.

³⁶ L. CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., pp. 102 (Esperimento), 192.

³⁷ P. MIOLI, *La scuola di canto bolognese* cit., pp. 19-25.

³⁸ L. CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 197.

³⁹ ANGELO MICHELE BERTALOTTI, *Minuta Cronologia della Nostra Accademia de Filarmonici di Bologna Istituita dall'Ill.mo Sig:r Conte Vincenzo Caratti 1721*, Ms. 1722, I-Baf, I – Aggregazioni, Ibis (olim ms. 245); sul Bertalotti storico v. L. CALLEGARI, *I primi storici dell'Accademia Filarmonica di Bologna: A. M. Bertalotti, O. Penna, Padre G. B. Martini*, in *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a cura di Ivano Cavallini, Modena, Mucchi, 1989, pp. 53-65.

⁴⁰ Si veda la biografia molto ricca e dettagliata, soprattutto per la sua attività di insegnante, in CRONOLOGIA I, pp. 397-400; per le sue opere didattiche: *Regole facilissime per apprendere con facilità e prestezza li canti fermo e figurato dati alle stampe per comodo delli putti delle scuole pie Bologna*, Bologna, Marino Silvani, 1698; *Regole utilissime per apprendere con fondamento e facilità il canto fermo, dato alle stampe per comodo delli giovani delle scuole Pie di Bologna, et a beneficio commune [...] di detta opera pia da Angelo Michele Bertalotti maestro in dette scuole delli canti fermo et figurato musico della perinsigne collegiata di S. Petronio di Bologna et Accademico o Filarmonico*, Bologna, Marino Silvani, 1706 (rist. tutte a Bologna, fratelli Silvani, 1713; Giuseppe Ant. Silvani, 1716; Giuseppe Antonio Silvani, 1720; Lelio dalla Volpe 1744, 1756, 1778); per i solfeggi, altra opera fortunatissima: *Solfeggi a Canto e Alto dati alle Stampe per comodo delli Putti delle Scuole Pie di Bologna ... Angelo Bertalotti musico Decano della Perinsigne Collegiata di S. Petronio, Accademico Filarmonico, e Mastro del Canto nelle suddette Scuole*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1744 (rist. ivi, 1764; riedizioni: Regensburg, Pustet, 1888, 1892, 1896, 1904; Milano A. Bertarelli [189?]; Leipzig, Peters, [19?]; Torino, STEN, 1930, Milano, Suvini Zerboni, [1977]; Bologna, Ut Orpheus, 1997).

rappresentativi:

- Autori diversi, [*Cantate*], Ms, [1701-1800], Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS.DD.48;

- *Melpomene coronata da Felsina. Cantate musicali a voce sola, date in luce da Signori Compositori Bolognesi. Dedicate alli molto Illustri Signori Fratelli Giuseppe Maria, e Gio. Battista Carrati* - In Bologna per Giacomo Monti, 1685, I-Bc V.189 (B/I 1685.01).

Il primo è un manoscritto di nove cantate che, a parte Alessandro Scarlatti e Francesco Gasparini – il quale peraltro era Accademico Filarmonico Cantore (1684) e Compositore (1685), e si riconosceva nel buon stile “antico” di canto difeso da Pier Francesco Tosi –, ⁴¹ riunisce autori filarmonici della “scuola” bolognese del primo Settecento: F.A. Pistocchi (Cantore 1687, Compositore 1692), P.F. Tosi (Cantore, 1689), Floriano Arresti (Suonatore 1684, Compositore 1685), Giovanni Bononcini (Compositore, 1686).

La seconda è una raccolta di dodici cantate a stampa di altrettanti autori, nove dei quali Filarmonici: Giacomo Antonio Perti (Compositore, 1681), Nicolò Giovanardi [Zanardi] (Cantore Soprano, 1684), Rinaldo Gherardini (Cantore Soprano, 1683) Annibale Frabetti [Fabretti] (Compositore, 1666), Giuseppe Felice Tosi (Compositore, 1666), Bartolomeo Monari (Compositore, 1679), Domenico Gabrielli (Compositore, 1676) Giovanni Paolo Colonna (Compositore, 1666) e Giulio Cesare Arresti (Compositore, 1666). Questa raccolta è allestita dallo stampatore Marino Silvani che nella dedica a Giuseppe Maria e Giovanni Battista Carrati (fratelli del fondatore dell’Accademia Vincenzo Maria) giustifica la presenza di tre autori non Filarmonici, il letterato G.B. Pellicani, il conte Pirro Albergati e il frate francescano Francesco Passerini. ⁴²

Con Antonio Bernacchi (1685-1756) giungiamo alla moderna “scuola” bolognese che succede a quelle del Tosi e del Pistocchi; a quest’ultimo, suo maestro, il Bernacchi fu contrapposto per l’eccesso del virtuosismo negli Allegri – fenomeno criticato oltre che dal maestro stesso anche dal Metastasio e dall’Algarotti; ⁴³ anche il Bernacchi fu fecondo di importanti allievi, alcuni come lui famosi sulla scena internazionale del tempo, e di lui rimane famoso il duetto/duello canoro di Bologna del 1727 con il Farinelli. ⁴⁴ A ridosso di questa fase storica va menzionata l’attività del grande erudito, compositore e didatta anche in campo vocale padre Giambattista Martini (1706-1784), aggregato all’Accademia Filarmonica come Maestro Compositore nel 1758, ⁴⁵ suo Definitore Perpetuo e suo terzo grande storico. ⁴⁶

⁴¹ Cfr. la lettera di F. Gasparini a P. F. Tosi, Roma 11.03.1724, in ringraziamento del dono del trattato, con cenno alla scuola antica da difendere nella prassi didattica rispetto a quella moderna (I-Bc, P.141.022).

⁴² Nella raccolta “filarmonica” fanno infatti eccezione i bolognesi «nelle lettere famosi» come il dott. Giovanni Battista Sanuti Pellicani, per «nobiltà di Casato cospicui», come il conte Pirro Albergati, o «nella Professione Musicale ragguardevoli», come il frate francescano Francesco Passarini. La non appartenenza filarmonica di questo professionista – ancorché definito “ragguardevole” –, è conseguente alla persistente diatriba che animò per oltre cento anni l’Accademia e che a un dato momento sfociò nell’esclusione dal sodalizio dei “regolari” – cioè dei musicisti frati: «Perché veramente è vero che essi sono soggetti all’obbedienza dei loro superiori, e però se una volta un suo superiore glielo proibisse, essi non potrebbero servire più l’Accademia, e non vi è cosa di più facile» (A.M. BERTALOTTI, *Minuta cronologia* cit., f. 24v).

⁴³ Cfr. P. MIOLI, *La scuola di canto bolognese* cit., pp. 27-34.

⁴⁴ Ivi, p. 29; sul Bernacchi in generale e per precisazioni critiche sulle varie leggende Bernacchi/Farinelli ecc. si veda V. ANZANI, *Il castrato Antonio Bernacchi virtuoso e maestro di canto bolognese*. Lucca, LIM, 2022.

⁴⁵ L. CALLEGARI HILL, *L’Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 211; sull’aggregazione avvenuta in via eccezionale data la sua appartenenza all’ordine monastico dei francescani – quindi come “regolare” – v. pp. 35-40.

⁴⁶ P. MIOLI, *Ricerche storiche e bibliografiche* cit., pp. 102-105; Id., *Arte e didattica di canto nell’opera di Padre Martini* cit.

L'ascolano Giovanni Battista Mancini (1714-1800), aggregato come Cantore soprano nel 1774,⁴⁷ studiò con il Bernacchi e padre Martini e fu autore del secondo più importante trattato sul canto del Settecento,⁴⁸ il quale si distingue per gli approfondimenti tecnici e le notizie storiche.⁴⁹

I soprani e contralti marchigiani Accademici Filarmonici di Bologna. Documentazione

Si dà di seguito in forma di schede l'estratto dei cantanti marchigiani che appartennero alla classe dei Cantori filarmonici tra il 1666 e il 1800; dato il ridottissimo numero di altri ruoli vocali (due di basso e uno – benché non specificato nei documenti – di tenore) il loro numero pressoché coincide con quello dei cantanti soprani (13) e contralti (9). Per comodità di esposizione e consultazione l'elenco viene dato sia in ordine alfabetico (Tab. I) sia cronologico (Tab. II).

I nomi nelle Tabelle vengono dati nella forma normalizzata dei principali repertori e dizionari; se presenti solo nei documenti filarmonici se ne dà la versione più utilizzata; per la "Patria" – definizione adottata nell'ELENCO DEGLI ACCADEMICI – la provenienza viene integrata o corretta fra [] con correzioni e precisazioni tratte da DMM e suoi aggiornamenti; le divergenze in ELENCO ACCADEMICI sono poste fra « » e accompagnate da !; per la classe di appartenenza si dà l'indicazione tratta dai documenti filarmonici quando esistente, altrimenti si segnala tra []; il ruolo vocale (in sigla S = Soprano; A = Contralto; T = Tenore; B = Basso) è attribuito secondo questi e/o altri repertori e fonti storiche; si indica la data in anno/mese/giorno. Per ogni altra considerazione si veda il Commentario all'elenco secondo l'ordine cronologico (Tab. II).

TABELLA I
Elenco alfabetico dei "Cantori" marchigiani Accademici Filarmonici

N. d'ordine alfabetico	Anno	Nominativo	Patria	Classe	Ruolo vocale
1	1774/11/21	Baroni Sebastiano	Pesaro [PU]	Cantore (Basso)	B
2	1767/11/27	Bedini, Domenico	Fossombrone [PU]	Cantore [Soprano]	S
3	1772/12/12	Benedetti, Giuseppe	Loreto [AN]	Cantore [Soprano]	S
4	1700/-/-	Capalti, Girolamo «Capaldi»	Fabriano [AN] [Fossombrone (PU)]	Cantore (Contralto)	A
5	1726/04/15	Carestini, Conte Giovanni	[Filottrano] (AN)] «Bologna»!	Cantore (Contralto)	A
6	1742/06/26	Conti, Nicola	Jesi [AN]	Cantore (Soprano)	S
7	1789/09/01	Crescentini, Girolamo	Urbania [PU]	Cantore [Soprano]	S
8	1792/12/05	Damiani, Vitale	Mondolfo [PU]	Cantore [Soprano]	S
9	1760/06/26	Donini, Antonio	Senigallia [AN]	Cantore (Soprano)	S

⁴⁷ L. CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 246.

⁴⁸ P. MIOLI, *La scuola di canto bolognese* cit., pp. 36-38; Id., *Ricerche storiche e bibliografiche* cit., pp. 102-106.

⁴⁹ GIAMBATTISTA MANCINI, *Pensieri, e Riflessioni pratiche sopra il Canto Figurato*, di Giambattista Mancini, *Maestro di Canto della Corte Imperiale, e Accademico Filarmonico*, Vienna, Stamparia di Ghelen, 1774; di questo notevole cantante e didatta marchigiano si vedano notizie specifiche più avanti, scheda (20).

10	1678/06/07	Draghi, Francesco	Fossombrone [PU]	Cantore (Contralto)	A
11	1740/03/17	Elisi, Filippo	Fossombrone [PU]	Cantore (Soprano)	S
12	1747/11/16	Franpoli, Bernardino	Pesaro [PU]	Cantore [Contralto]	A
13	1666/-/-	Gaggiotti, Lorenzo	Fano [PU]	Cantore (Basso) poi Compositore (1670?)	B
14	1774/03/16	Mancini, Giovanni Battista Maestro di Canto dell'Imperial Corte di Vienna	Ascoli Piceno [AP]	Cantore [Soprano]	S
15	1720/05/02	Mariani, Paolo	Urbino [PU]	Cantore (Soprano)	S
16	1790/11/12	Marinelli, Carlo	Fermo [FM]	Cantore [Soprano]	S
17	1750/03/02	Massa, Anastasio	[Pesaro (PU)] «Bologna»!	Cantore [Tenore]	T
18	1750/04/21	Mazzaferra, Placido [Mazzaferrata]	Fermo [FM]	Cantore [Contralto]	A
19	1730/07/06	Morigi, Pietro	[Rocca Contrada oggi Arcevia (AN)] «Jesi»!	Cantore (Soprano)	S
20	1736/09/06	Pesarini, Enrico	[Rocca Contrada oggi Arcevia (AN)] «Jesi»!	Cantore (Soprano)	S
21	1722/04/16	Pozzi, Marcello Nicola	Marca	Cantore (Contralto)	A
22	1695/-/-	Righi, (Giovanni) Matteo	Fabriano [AN]	Cantore (Contralto)	A
23	1794/11/21	Sassaroli Filippo	[Filottrano (AN)] «Marche»!	Cantore [Soprano]	S
24	1755/07/22	Vagnoni, Carlo	Montalto [AP]	Cantore [Contralto]	A
25	1730/07/06	Veroni, Alessandro	[Urbino (PU)] «Bologna»!	Cantore (Contralto)	A

TABELLA II

Elenco cronologico dei “Cantori” marchigiani Accademici Filarmonici

N. d'ordine (cronologico)	Anno	Nominativo	Patria	Classe	Ruolo vocale
1	1666/-/-	Gaggiotti Lorenzo	Fano [PU]	Cantore (Basso) poi Compositore (1670?)	B
2	1678/06/07	Draghi, Francesco	Fossombrone [PU]	Cantore (Contralto)	A
3	1695/-/-	Righi, (Giovanni) Matteo	Fabriano [AN]	Cantore (Contralto)	A
4	1700/-/-	Capalti, Girolamo «Capaldi»	Fabriano [AN] - [Fossombrone] (PU)]!	Cantore (Contralto)	A
5	1720/05/02	Mariani, Paolo	Urbino [PU]	Cantore (Soprano)	S
6	1722/04/16	Pozzi, Marcello Nicola	Marca	Cantore (Contralto)	A
7	1726/04/15	Carestini, Conte Giovanni	[Filottrano (AN)] «Bologna»!	Cantore (Contralto)	A

8	1730/07/06	Morigi, Pietro	[Rocca Contrada oggi Arcevia (AN)] «Jesi»!	Cantore (Soprano)	S
9	1730/07/06	Veroni, Alessandro	[Urbino (PU)] «Bologna»!	Cantore (Contralto)	A
10	1736/09/06	Pesarini, Enrico	[Rocca Contrada oggi Arcevia (AN)] «Jesi»!	Cantore (Soprano)	S
11	1740/03/17	Elisi, Filippo	Fossombrone [PU]	Cantore (Soprano)	S
12	1742/06/26	Conti, Nicola	Jesi [AN]	Cantore (Soprano)	S
13	1747/11/16	Franpoli, Bernardino	Pesaro [PU]	Cantore [Contralto]	A
14	1750/03/02	Massa, Anastasio	[Pesaro (PU)] «Bologna»!	Cantore [Tenore]	T
15	1750/04/21	Mazzaferra, Placido [Mazzaferrata]	Fermo [FM]	Cantore [Contralto]	A
16	1755/07/22	Vagnoni, Carlo	Montalto [AP]	Cantore [Contralto]	A
17	1760/06/26	Donini, Antonio	Senigallia [AN]	Cantore (Soprano)	S
18	1767/11/27	Bedini, Domenico	Fossombrone [PU]	Cantore [Soprano]	S
19	1772/12/12	Benedetti, Giuseppe	Loreto [AN]	Cantore [Soprano]	S
20	1774/03/16	Mancini, Giovanni Battista Maestro di Canto dell'Imperial Corte di Vienna	Ascoli Piceno [AP]	Cantore [Soprano]	S
21	1774/11/21	Baroni Sebastiano	Pesaro [PU]	Cantore (Basso)	B
22	1789/09/01	Crescentini, Girolamo	Urbano [PU]	Cantore [Soprano]	S
23	1790/11/12	Marinelli, Carlo	Fermo ([FM]	Cantore [Soprano]	S
24	1792/12/05	Damiani, Vitale	Mondolfo [PU]	Cantore [Soprano]	S
25	1794/11/21	Sassaroli Filippo	[Filottrano (AN)] «Marche»!	Cantore [Soprano]	S

DOCUMENTI E COMMENTARIO

I riferimenti documentari e il commento relativi ai singoli nominativi dei cantanti marchigiani vengono forniti in ordine cronologico di aggregazione, ordine che si ritiene più significativo nella prospettiva dello sviluppo storico in generale, e in particolare per quello dell'ambiente bolognese e filarmonico, con il quale i musicisti a vario titolo ebbero a che fare. Le informazioni sono riportate per esteso (in trascrizione diplomatica) o per riassunto e sono esposte nell'ordine cronologico di redazione della fonte (verbali, *Cronologia*, registri vari di contabilità); nella singola scheda e nella relativa bibliografia si espongono le fonti, gli studi e i repertori contenenti riferimenti al musicista; fra i documenti del CARTEGGIO relativo ai Cantori marchigiani sono emersi solamente un'interessante lettera autografa (15, Placido Mazzaferra) e quattro Memoriali – cioè le suppliche presentate obbligatoriamente da Statuto dai candidati per essere aggregati – che vengono solo segnalati o riassunti (18, 20, 21, 22): tranne uno (21, Sebastiano Baroni), che si riporta per intero per le notizie contenute; questi Memoriali non sono autografi, ma redatti dal Campioniere o dal Segretario

dell'Accademia secondo un formulario abbastanza fisso.⁵⁰

Ai cantanti marchigiani filarmonici già noti allo studio di Andrea Parisini (PARISINI 1994) è stato possibile aggiungere Giovanni Carestini (7), Alessandro Veroni (9) e Anastasio Massa (14) ai quali come “Patria” nei documenti filarmonici è attribuita Bologna. Rispetto al repertorio del DMM, assai utile per il riscontro delle notizie su gran parte dei Cantori marchigiani, è stato possibile identificare e documentare i seguenti nuovi nominativi: Francesco Draghi (2), Giovanni Matteo Righi (3), Marcello Nicola Pozzi (6), Nicola Conti (12), Bernardino Franpoli (13) e Carlo Vagnoni (16), mentre si possono definitivamente escludere dal novero i Cantori Soprani Pietro Serafini (DMM *Guida* 2058), nativo di Assisi, e Giovanni Battista Bevilacqua (DMM *Guida* 302), maestro di cappella a Fano, Mondavio, Gubbio di cui è però acclarata l'origine bolognese (nota 85). Per undici dei venticinque cantanti marchigiani che tra il 1666 e il 1800 furono Filarmonici il controllo incrociato tra repertori, studi, libretti d'opera e partiture ha permesso di definire il ruolo vocale sul quale i documenti interni tacevano.

Fra le prime considerazioni che desta la documentazione vi è senza dubbio quella delle motivazioni che stanno alla base dell'aggregazione bolognese: sicuramente – se ne è già accennato – l'Accademia rappresentava un punto di riferimento di prestigio per la professione e la carriera, ma nel caso di musicisti già sufficientemente noti era la stessa istituzione a giovare probabilmente della loro affiliazione, incrementando a sua volta la propria fama e traendone anche un certo vantaggio economico.⁵¹ Mentre questi sembrano essere stati i motivi di base delle aggregazioni, vi furono sicuramente anche cause “scatenanti” occasionali, come il fatto di entrare in contatto con dei Filarmonici bolognesi, trovandosi a cantare in loro opere teatrali e/o feste liturgiche, o accanto a Filarmonici importanti, a

⁵⁰ Su alcune lacune nei verbali si vedano le note 58, 60 e 72; il III volume della CRONOLOGIA del Penna si ferma al 1750; esso costituisce la continuazione della storia dell'Accademia esposta nei voll. I e II dal 1666 al 1736, e riassume la storia accademica dal 1737 al 1750; qui, peraltro – diversamente dai voll. precedenti, nei quali i materiali erano esposti secondo l'ordine cronologico dei Principati – espone sempre cronologicamente il sunto delle congregazioni e le biografie dei singoli accademici dal 1738 al 1747 (per gli anni 1737 e 1748 non vi fu alcuna aggregazione, per il 1749 e il 1750 i profili non vennero redatti, disperse risultano le pp. 267-270 contenenti gli estratti delle congregazioni dell'anno 1750). Dal 1751 in poi non esistono in archivio analoghi compendi dettagliati che riassumano i dati biografici e istituzionali degli aggregati all'Accademia. Va segnalato inoltre che la tenuta della contabilità (con i relativi registri, campioni ed elenchi di controllo) riguardante le quote di pagamento per l'ingresso, l'eventuale appartenenza alla congregazione del Suffragio, la segnalazione dei decessi degli aventi diritto e relativo registro delle messe (ELENCO M428, VACCETTE) rappresenta un argomento centrale, complesso ma non privo di interesse per la storia dell'Accademia dalle origini ad almeno la metà circa del sec. XIX, ed è testimonianza della natura corporativa, a sfondo spirituale e socio-assistenziale dell'istituzione. La contabilità può essere di ausilio per rintracciare la data di morte (o del relativo ufficio funebre accademico), anche se i documenti su questo non sempre sono precisi o sufficienti, o tacciono deliberatamente. A parte l'ovvia possibilità che un membro non avesse optato per godere del Suffragio, l'assenza di riferimenti riscontrabile per non pochi accademici può dipendere da diverse ragioni: una prima motivazione sta senza dubbio nella difficoltà da parte dell'Accademia di venire a conoscenza della scomparsa di colleghi morti lontano da Bologna o all'estero – di questa evenienza l'istituzione fu consapevole tanto che trovò almeno una volta (1759) la soluzione di celebrare un Suffragio particolare per quegli accademici della cui dipartita non si aveva avuto notizia (cfr. Verbale dd. 15 novembre 1759, e *Memorie* in CAMPIONE G, p. 13); una seconda ragione può risiedere nel fatto che qualche accademico, pur avendo optato in fase di aggregazione per l'appartenenza alla congregazione del Suffragio, in seguito potrebbe aver comunicato la volontà di non avvalersene più (semplicemente dichiarandolo, per coloro che avevano pagato la quota in una sola volta, o smettendo di pagare la quota mensile o annuale per coloro che si erano aggregati “alla bolognese”); una terza motivazione può derivare dal fatto che, versando solo la quota d'ingresso, e pur volendo appartenere al Suffragio, l'accademico rimaneva moroso della rimanente quota da corrispondere mensilmente o annualmente (caso ricorrente anche fra i marchigiani), per cui l'Accademia stralciava la posizione e non procedeva a celebrare il Suffragio.

⁵¹ Come già accennato, le quote delle aggregazioni andavano a sostenere le spese per i Suffragi generali annuali e particolari (cassa del Suffragio), quelle per i colleghi malati o in difficoltà (successivamente amministrate da una Cassa del Sussidio) e le altre spese, dette «Trasversali» (v. nota 54).

Bologna – caso più ovvio – o in altri centri;⁵² va considerata anche la possibilità che a favorire la nomina possa essere stata la conoscenza e la protezione di illustri personaggi della città.⁵³

I pagamenti per l'«Ingresso» e quello per l'appartenenza o meno al Suffragio erano le modalità che regolavano il rapporto tra aggregato e Accademia e che subirono un'evoluzione.⁵⁴ Su queste modalità vi sono così delle particolarità degne di attenzione anche nel caso dei cantanti marchigiani: alcuni preferirono pagare *una tantum* la tassa di iscrizione e non associarsi alla Congregazione del Suffragio, oppure associarsi, compiendo una scelta che intorno agli anni Trenta del Settecento cominciò a essere considerata una affiliazione più stretta, definita variamente nei documenti (“come bolognese”, “alla bolognese”);⁵⁵ questa forma permetteva di pagare subito un anticipo consistente e una quota dilazionata negli anni. Tutti gli accademici iscritti al Suffragio avevano – una volta trapassati – il diritto alla propria individuale funzione funebre, al Suffragio generale riservato annualmente a tutti i Defunti Accademici, oltretutto ad aiuti in caso di bisogno, più avanti nel Settecento tramite la cassa detta del «Sussidio».⁵⁶ La locuzione “come bolognese” e simili cui si fa qui riferimento non va confusa con l'aggregazione “alla bolognese” riservata ai Maestri Compositori che intendevano esercitare la professione nella diocesi sostenendo il già menzionato esame che quasi invariabilmente svolgevano “in Residenza”, nella apposita “Stanza del Ritiro”, cioè in *clausura*. Per spiegare questa prassi (una consuetudine non sancita chiaramente dallo Statuto) rimane l'ipotesi che i musicisti si potessero aggregare come residenti effettivi o come se lo fossero («all'uso e forma»); la differenza risiedeva nella modalità e nell'ammontare dell'importo pagato: alcuni – i residenti, per ovvi motivi, e probabilmente coloro che ritenevano Bologna in qualche modo un loro punto di riferimento, o sulla quale investire per la loro carriera e quindi soggiornarvi spesso o a lungo – pagavano in piccoli importi annuali, mentre altri preferivano pagare

⁵² V. p. es. (9) Alessandro Veroni.

⁵³ Questo poté forse essere il caso di Pietro Morigi (8) protetto dal conte Sicino Pepoli.

⁵⁴ Per la fase iniziale relativa alla consuetudine del Suffragio v. O. GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., pp. 305-307; regole più articolate si leggono in CONSTITUTIONI 1689, Capitolo Terzo p. 349 sgg. «Delle Contributioni dell'Elemosine, e dell'aministratione di esse» e tutto il Capitolo Secondo p. 345 sgg. «Degli aiuti tanto spirituali quanto temporal, che prestare si devono alli nostri Accademici»: ogni aggregato «niuno eccettuato» – quindi anche i Forestieri - doveva pagare soldi 2 al mese (24 annui) come elemosina per le Esequie dei singoli (particolari) e per spese straordinarie, soldi 6 per l'Ufficio generale, cioè Soldi 30 annui in totale, corrispondenti a 3 Paoli (un Paolo valeva 10 Soldi). In altri documenti (RICORDI 1689) si dà la somma annua totale in Lire 1 e 10 soldi (L. 1 e 4 soldi per i Suffragi particolari + 6 soldi per i Suffragi universali) – quindi 20 soldi facevano 1 L., e il rapporto Lira/Paolo era 1/2. Da successive notizie si ricava che un Ducatone, altra unità monetaria utilizzata nei documenti, corrispondeva a 10 Paoli (CRONOLOGIA III, p. 13). Sicuramente a partire dagli STATUTI del 1721 l'aggregazione al Suffragio, ancorché auspicata, divenne facoltativa: Rubrica II, Cap. 1 «Sul riflesso di essere, noi tenuti di adempiere il precetto di Carità, non solo verso Dio, ma ancora verso il Prossimo: Quindi è, che in questa Accademia è istituita una Congregazione di Suffragio, nella quale si esorta ogni uno de' Signori Accademici ad aggregarsi»; cap. 2: «Chi dunque entrerà in cotesta Accademia, e vorrà essere ancora nel Suffragio, dovrà obbligarsi di pagare ogni Anno, sua vita naturale durante, Paoli tre in mano del Colettore dell'Ordine suo, per tal'effetto destinato, ovvero per una sola volta pagherà per lo meno sette Ducatoni; ed a tali Aggregati, quando moriranno, e conterà di tali pagamenti, sarà celebrato un Suffragio consistente nel primo Notturmo, Messa cantata in musica, e altre Messe basse, fino al numero di trenta.»; Cap. 6: «... chi entrerà nella nostra Accademia, e non vorrà essere del Suffragio, debba pagare al suo ingresso in mano del Colettore dell'Ordine suo un Ducatone per una sola volta» (10 Paoli, ovvero 5 Lire).

⁵⁵ V. p.es. ancora (9) A. Veroni.

⁵⁶ La Cassa apposita detta del Sussidio fu istituita con decreto del 28 aprile 1722 (cfr. VERBALI, 2, p. 62 e CAMPIONE F, p. 281), quella delle spese generali (Trasversali) con quello del 3 marzo 1761 (cfr. VERBALI, 3, p. 61 e CAMPIONE G, p. 13).

subito tutta intera l'ingente cifra di L. 35 (ovvero 7 Ducatoni),⁵⁷ la situazione poteva anche mutare nel tempo, e il musicista poteva decidere di versare tutto il rimanente in una volta, forse per ragioni di comodità o di lavoro.⁵⁸ Dai documenti emergono anche alcuni casi di morosità piuttosto persistenti, fino alla completa insolvenza, risolti a volte con l'espulsione dai diritti al Suffragio e al Sussidio.

(1)

GAGGIOTTI Lorenzo

Fano (PU)

Cantore (Basso), ca. 1666 – Maestro Compositore (1670?)

VERBALI AF: non redatti⁵⁹

CRONOLOGIA: I, 92

LORENZO GAGGIOTTI *Sacerdote di Fano Compositore. Anco da Paesi esteri concorsero soggetti per aggregarsi in questa nostra Accademia, fra quali il nostro Religioso Lorenzo Gaggiotti, che alle istanze del nostro Fondatore si aggregò in qualità di Musico Cantore di Basso verso l'Anno 1666. Questo degnissimo Sacerdote versatissimo nella Musica, compose in occasione della Festa del nostro Santo Protettore in più volte, cioè l'Anno 1670: il Mottetto all'Elevazione [Messa] = 1671: Il Dixit [Vespro] = 1672 Mottetto all'Elevazione [Messa] = 1673 Mottetto all'Offertorio [Messa] 1674: Beatus Vir [Vespro]». Vedasi Filza + N.o 7 [desunt]. Giunto alla sua età di anni 50: vestì l'Abito di S. Filippo Neri, e in quella religione terminò la sua vita.*

ELENCO M428: 30

Segue l'Aggiunta retroscritta - 1697 - P. Lorenzo Gaggiotti dell'Oratorio, da Fano ... Cantore.

Il Gaggiotti (Fano 1639, Bologna 16.8.1697) fu aggregato «verso l'anno 1666»: l'espressione usata dal cronista sembra più realistica rispetto alla datazione precisa data nell'elenco dei primi 50 aggregati, dove il Gaggiotti è notato al n. 22 («Aggregazione seguita nell'Anno della Fondazione di quest'Accademia 1666 dei seguenti Soggetti», CRONOLOGIA, I, p. 19). Gaggiotti viene portato come esempio di uno dei primi aggregati «esteri», su esplicito interessamento del fondatore V. M. Carrati. Il musicista era «versatissimo nella musica» e nonostante nell'unico altro documento accademico (ELENCO M428) risulti sempre citato come Cantore, dal 1670 fu probabilmente considerato appartenente alla classe dei Maestri Compositori (CALLEGARI 1991 lo dà solo in questa classe), dal momento che scrisse composizioni per le Feste di Sant'Antonio per quattro anni consecutivi, dal 1670 al 1674.

Fu un famoso cantante virtuoso, attivo a Bologna nella cappella di San Petronio sotto M. Cazzati dal 1669 al 1673 e dal 1676 al 1685 sotto G. P. Colonna, il quale per un periodo fu da lui sostituito come maestro presso l'oratorio dei Filippini della Galliera; la presenza di Gaggiotti fra i salariati della cappella di S. Petronio viene messa in relazione con brani virtuosistici per basso scritti dai compositori in essa attivi.

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 184, 242, 280, 319

⁵⁷ Dal 1759 per i Forestieri essa fu aumentata a L. 40 («Legge nuova imposta alli Forastieri che sono ammessi Accademici i quali pagavano L. 35 però [perciò] ammessi al Suff.o; che in avvenire devono pagare L. 5 p. l'ingresso, e L. 35 p. essere uniti alla Con.e del Suff.o che sono L. 40. Cong. 6 marzo 1759», cfr. CAMPIONE G, p. 13; se ne veda in VERBALI, 3 p. 32, la motivazione data dal principe in carica Carlo Zanolini: «essendo, che il detto pagamento di Scudi sette si conosce essere pregiudiziale alla d.a Cassa del Suff.o stante, che tali SS. Accademici possano sopravvivere per molto tempo di più di quello possi arrivare la spesa delli dd. Scudi sette ...»). Ma nella documentazione d'archivio troviamo anche un'importante precisazione: «Ma si avverte in oltre, che ve ne potrebbe essere alcuno de suddetti, che non volessero essere iscritti al Suffragio medesimo, ò in origine di loro aggregazione all'Accademia, o per dichiarazione fattane posteriormente lorché dovrà rillevarsi rispettivamente dalli medesimi, non constando alcuna notizia in contrario nel Campione suddetto [si intende il Campione G]» (CARTEGGIO AF, anno 1794, N 1 (numerazione mod. [3], estratto di controllo, c. 1v).

⁵⁸ Si vedano i casi ancora di A. Veroni (9) e di Enrico Pesarini (10).

⁵⁹ I verbali dell'Accademia Filarmonica cominciarono a essere redatti solo dal gennaio 1673 (R. VETTORI, *Fra Capitoli, Costituzioni e Statuti cit.*, p. 37 n. 46).

GAMBASSI 1987: 328, 478-479

DMM:

Gaggiotti, Lorenzo (Gazzotti) cant. Fano (PS), 1630 ca - Bologna, 16.VIII.1697
Spa.1224:224; Rad. 1606-08, 5556v, 5604v, 5641r, 5643r, 5734v(34), 5766, 5892r // *Contiene a) c. 5766 scheda di R. Paolucci (1939); b) c. 1607v Loreto (128)[cassata] Cfr. Bibl. Rad. 90*

KUTSCH- RIEMENS 2016⁴: s.v.

PARISINI 1994: 132

VANSCHEEUWICK 2003: 186n, 187, 212

VITALI 1992

(2)

DRAGHI Francesco

Fossombrone [PU]

Cantore (Contralto), 7 giugno 1678

VERBALI AF: 1

39

7 giugno 1678: votato all'unanimità (17 voti bianchi), fu definito *Musico Contralto* e «descritto sù la Matricola, ò Catalogo de Musici Compositori [cassato] Cantori.

20

13 luglio 1688: in occasione della morte di un confratello si scrisse agli accademici che non risiedevano a Bologna, tra questi *Draghi a Fossombrone*.

CRONOLOGIA: I, 178

FRANCESCO DRAGHI *Da Fossombrone Musico Cantore di Contralto Convocata l'Accademia in N. 17. il di 7. Giugno l'Anno 1678. Meritam.te ognuno de Congregati con voto favorevole aggregorono questo degno soggetto già sperimentato nei Temp[li], e nei Teatri: e per la sua spiritosa vivacità di ingegno si captivò l'amore, e l'affetto d'ognuno. A varie Corti di Personaggi qualificati ha fatto sempre risplendere il suo amabil Canto, col riportarne preziose remunerazioni. Venne sopranominato Cecchino del Barbazza. - Campione A. fol. 39. N. 43.*

CARTEGGIO AF: 1689, cc. 8-11

Cattalogo dé Sig.ri Accademici Filarmonici nell'anno 1689

c. 9r: [Cantori e Sonatori] ... «Francesco Draghi --- +» [deceduto, annotazione successiva al 1689]

ELENCO M428: 1

Francesco Draghi da Fossombruno Cant[or]e

a margine dx di p. 1: *Li qui notati non si sà il giorno della Morte, mà si deduce Morti trà il 1670 e il 1700.*

Draghi, documentato nella seconda metà del Seicento, in epoca imprecisata, ma probabilmente tra 1678 e fine Seicento, prestò servizio a Bologna nella Cappella di S. Petronio, ancorché non risulti annoverato negli elenchi dei ruoli della Cappella: risultano infatti due sue suppliche non datate: la prima per chiedere l'assunzione, la seconda per chiedere un aumento di stipendio. A ridosso della nomina a Filarmonico esercitò la propria attività tra Emilia e Umbria, interpretando anche un'opera dell'autorevole Filarmonico G.F. Tosi (1609-1693).⁶⁰ Fu interprete di opere a Reggio Emilia, 1679 - Teatro della Comunità: Domenico Freschi, *Tullia Superbia* (Sesto Tarquinio); Bologna, 27.01.1681 - Teatro Formagliari: Giuseppe Felice Tosi, *Erismonda* (Arsace / il sig. Francesco Draghi); Gubbio, Fiera di S. Ubaldo 1687: Alessandro Scarlatti, *L'Aldimiro, ovvero Favor per favore* (Lucimoro / signor Francesco Draghi, da Fossombrone). Alcune notizie biografiche vengono da precedenti documenti romani che lo definiscono soprano: 1670, dicembre entra al Collegio Germanico - 1671, 25 luglio extra a San Giacomo degli Spagnoli - 1672, 20 ottobre presente in congregazione di Santa Cecilia - 1673, dicembre lascia il Coll. Germanico

⁶⁰ CRONOLOGIA I, p. 125: la biografia accademica del Tosi lo riporta come aggregato dal primo anno di fondazione, organista in S. Petronio e maestro di cappella in S. Giovanni in Monte, noto come operista a Venezia e per varie musiche a stampa.

- 1674, luglio entra a San Giacomo degli Spagnoli, 3 luglio presente in congregazione di Santa Cecilia, dicembre non è più a San Giacomo.

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 189, 240, 281, 294

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=7AE000973500, (consultato il 10.08.2024)

GAMBASSI 1987: 474, documenti 68-69

MUSICIENS À ROME: s.v. (consultato il 10.08.2024)

PARISINI 1994: 132

(3)

RIGHI Giovanni Matteo

Fabriano (AN)

Cantore (Contralto), 1695

VERBALI AF: non conservati ⁶¹

CRONOLOGIA, I, 317

MATTEO RIGHI *Da Fabriano Cantore di Contralto. I primi documenti musicali Egli apprese nella sua Patria, e poscia sotto la direzione di Giacomo Cesare Predieri s'impossessò talmente nella Musica, che riuscì un bravo cantante da Chiesa, e da Teatro. Nell'Anno 1695, si aggregò Accademico come dal Libretto del Colettore dell'Ordine de Cantori di d.o Anno appare nella filza 3. N.o 23. Chiarissimo fu p. l'opere del suo ingegno, e p. le qualità del suo spirito. Visse Accademico anni ... [non completato] mentre morì ... [non completato] della sua età anni ... [non completato].*

CARTEGGIO AF: 1689, cc. 8-11

Cattologo de Sig.ri Accademici Filarmonici nell'anno 1689

c. 11v: «S.r Matteo Righi +» [deceduto, annotazione attorno al 1710 ca.]

ELENCO M428, 4:

Gio. Matteo Righi dà Fabriano Cant[or]e

a margine dx di p. 1 *si deduce Morti trà il 1670 al 1700*

Vissuto nella seconda metà del Seicento, stando alla CRONOLOGIA fu allievo di Giacomo Cesare Predieri (1671-1753), Cantore (1688) e Maestro Compositore (1690) Filarmonico. Righi dovette percorrere una apprezzata carriera sia in ambito ecclesiastico sia operistico.

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 195, 253, 280, 296

PARISINI 1994: 132

(4)

CAPALTI Girolamo

Fossombrone (PU)

Cantore (Contralto), giugno 1700

VERBALI AF: non conservati⁶²

⁶¹ Vi è una lacuna nei verbali tra il 19 aprile 1691 e il 30 marzo 1702, tanto che il 2° libro attuale, rilegato dal presidente F.M. Brunetti (26 gennaio 1878) porta, di sua mano, una copia dei riassunti delle Congregazioni presenti nella *Cronologia*; questa lacuna è testimoniata sin dall'epoca del Penna (CRONOLOGIA I, 211, 307-308).

⁶² V. nota precedente.

CRONOLOGIA: I, 376

GIROLAMO CAPALDI *Sacerdote da Fabriano Cantore di Contralto Sù il fondamento della buona Musica attese Girolamo Capaldi, per la direzione avuta da Giacomo Cesare Predieri suo Maestro in quella. Nell'Anno Santo 1700 seguì la sua aggregazione. Al presente è musico attuale della Cappella di S. Antonio in Padova...* Campione C. pag. 28. D. fol. 248. + 28⁶³

CAMPIONE F: 113

Sig. D. Girolamo Capaldi Da Fabriano Cantore di Contralto, Cronol. Tom. I. fol. 376. Aggregato l'Anno 1700. Adi 30 Giugno 1701. pagò L. 1:10. come dal Rincontro in filza 5. N.o 37. al che rimane il di lui Dare 1749 30. Dicembre, come nel Campione E. fol. 42. [deest] la Somma di L. 72:

Per Girolamo Capaldi (Fossombrone 29.11.1680 - ? post 1750) i documenti filarmonici riportano il nome Capaldi e come patria Fabriano. Si può arguire che egli, essendo stato allievo di Giacomo Cesare Predieri, fosse attivo in Bologna almeno per il periodo di formazione, se non addirittura ivi residente: al 30 dicembre 1749 era in debito di una somma considerevole per essere aggregato "alla bolognese", ma non avendo pagato che la sola prima quota annuale di L. 1:10. Nel 1703 al teatro S. Angelo di Venezia interpretò il ruolo di Adrasto nel *Farnace* di A. Caldara cantandovi sei arie. Come si evince dalla CRONOLOGIA, era «musico attuale» di S. Antonio di Padova intorno al 1736, anno di chiusura del tomo II, e lo doveva essere da circa un quarantennio.

BIBL.:

BOSCOLO PIETRIBIASI 1997: 110, 158, 173 e *passim*

CALLEGARI 1991: 196, 235, 280, 296

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=7AE000946600
http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_cantante.asp?id_doc_bra=%22SDC0007013%22&cod_resp=%227AE000946600%22 (consultato il 10.8.2024)

DMM:

Capaldi, Girolamo (Capaldi)

cant.

Fossombrone (PS), 29.XI.1680 - ?, 1721 post

Spa.1223: 243; Rad. 728v-730, 5547r, 5603r, 5639r, 5894v. Cfr. *Bibl. Rad.* 33, 54, (*Guida* 448)

PARISINI 1994: 132

SARTORI 1990-1994: *Indice Cantanti*, 142

(5)

MARIANI, Paolo

Urbino [PU]

Cantore (Soprano), 2 maggio 1720

VERBALI AF: 2, 57r

2 maggio 1720: ... *Indi si mise il partito del Sig.r Paolo Mariani da Urbino, Soprano, quale ottenne tutt'i 26 voti favorevoli ...*

CRONOLOGIA: I, 529

PAOLO MARIANI *da Urbino Cant[or]e di Soprano*, fu aggregato il 2 maggio 1720 *con voti tutti bianchi, ed acclamato di più con viva voce*, successivamente pagò 7 ducatonì, depositati il 10 giugno 1721 *alla forma de' nostri Statuti» per essere aggregato anche al Suffragio.*

CAMPIONE F: 33

Sig. Paolo Mariani da Urbino Cantore. Fu aggregato il dì 2. maggio 1720, descritto nel Campione B. fol. 56. Nel sudd.o anno pagò L. 35. al Sig. Matteo Barbieri, come dal Rincontro nel libretto in filza 12. N. 88. Camp. C. 135. E.152. Di sue lettere in filza O.71. [desunt] Cronol. Tom. II. fol. 529.

⁶³ Il Penna fra i documenti fa riferimento ad alcuni Campioni attualmente dispersi; analoga osservazione vale anche per varie citazioni documentarie del Penna relative agli altri accademici, che qui vengono commentate con le diciture [deest], [desunt].

CAMPIONE G: 46

Sig. Paolo Mariani dà Urbino - Aggregato Cantore li 2 maggio 1720 - Pagò nel suo ingresso L. 35. come al Camp.ne anteced.e.

CARTEGGIO AF: 1794, N 2

14 febbraio: *SS.ri Accademici Filarmonici ascritti al Sufragio alli quali nel caso della loro Morte, dovrà l'Accademia farli celebrare li soliti Suffragi ... Paolo Mariani - pagato in una sola volta - Suffragio dovuto*

Paolo Mariani (Urbino, ca. 1695 - Roma, febbraio 1765), avendo pagato la somma di L.35 (ovvero 7 Ducatoni) tutta in una volta, si può considerare aggregato "alla forestiera"; è registrato nel CAMPIONE F ancora intorno al 1750, a riprova del prestigio e della funzione spirituale e sociale riconosciuti all'istituzione dai musicisti professionisti dell'epoca. Si conoscono 27 libretti di opere cantate dal Mariani tra 1713 e 1728, di autori quali, fra gli altri, A. Caldara, A. Lotti, T.G. Albinoni, A. Vivaldi, N. Porpora e i bolognesi L.A. Predieri e A. Tinazzoli. In due occasioni (Modena, Teatro Molza, 1719, M. Gasparini, *Arsace* e Anonimo, *Li veri amici*) il cantante si professa «Virtuoso del Duca di Mar». Questo nobiluomo e diplomatico scozzese ebbe notevole influenza sui gusti musicali italiani della corte di Giacomo III Stuart durante l'esilio in Italia e in particolare al Palazzo Ducale di Urbino (1717-1718); elevato a Duca e nominato suo primo ministro, il Duca di Mar reclutava in varie città italiane i cantanti più rinomati, e a Urbino, nello Stato Pontificio, si esibirono soprattutto gli evirati. Tra questi il soprano urbinato Mariani prestava servizio fin dal febbraio 1718, e continuò a esibire il titolo di virtuoso del duca almeno fino al 1719, nelle sopracitate rappresentazioni operistiche di Modena. Paolo Mariani fu anche cantore pontificio, con interessi per la composizione in stile osservato, testimoniati da cinque lettere (scritte da Roma, S. Prassede), a Giambattista Martini tra il 12.01.1754 e il 14.11.1764 su vari argomenti musicali. Interessante pure la circostanziata risposta di Martini a un quesito contrappuntistico postogli dal Mariani.

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 201, 246, 289, 298

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=7AE001011600 (consultato il 10.08.2024)

CORP 2000: 355-358

DMM:

Mariani, Paolo

cant.S

Urbino (PS), 1695 ca - Roma, II.1765

Spa.1225:98; Rad. 2160r, 2164v-66, 2167, 5562r, 5605v, 5700r; 5895r

Cfr. Bibl. Rad. 12, (*Guida* 1316)

I-Bc:

Carteggio di padre Martini

I.014.160, P. Mariani a G.B. Martini, Roma, 7 dicembre 1763

I.030.001, G. Martini a P. Mariani, Bologna, 21 dicembre 1763

http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/lettere/lettere.asp?txtfiltro=Mariani&filtro=md&order=data_ord%2C+lettere.id&image.x=0&image.y=0 (consultato il 29.11.2024)

PARISINI 1994: 132

(6)

POZZI, Marcello Nicola

Marca

Cantore (Contralto), 16 aprile 1722⁶⁴

VERBALI AF: 2, 62v

16 aprile 1722: ... *posto a partito il S.r Nicola Pozzi scolaro del S.r D. Fran.o Pistocchi p. essere aggregato all'ordine de' SS.ri Cantori, come Contralto ne ottenne n. 30 favorevoli, e due contrari ...*

⁶⁴ L'Accademia annovera un quasi omonimo Nicola Pozzi aggregato più tardi (16/06/1785, cfr. CAMPIONE G, p. 90 e p. 189, CALLEGARI 1991, pp. 203, 251, 277, 302).

CRONOLOGIA: II, 572

MARCELLO NICOLA POZZI *Cantore di Contralto. Appena sviluppatosi dalle fasce, e ricevuto ch'egli ebbe nelle Scuole delle Lettere quelle prime istruzioni, che son proprie della fanciullezza, e dell'adolescenza, mostrossi non men pronto a guadagnare il possesso del Canto, p. lo che fù sì dall'ora applaudito tanto nella sua Patria come qui in Bologna, ove si trasferì e sotto la direzione di ... [non completato, ma Francesco Pistocchi, v. sopra il verbale] perfezionò la sua voce ... A persuasiva de suoi amici fece istanza per essere annoverato on questa Accademia, e presentato ch'egli ebbe ad essa il Memoriale Con voti 30. favorevoli, e 2. Contrarj restò aggregato il dì 16 Ap.le l'anno 1722 ... Pagò un Ducatone alla forma dello Statuto e come Bolognese [quindi ascritto al Suffragio], vedasi Campione C. fol. 155 [deest] Il suo conto di dare, et avere sino al presente giorno [ca. 1736] stà espresso nel Campione D. pag. 281 [deest]. D'indi a poco tempo si trasferì a ... [non completato nel testo, ma si presume un trasferimento all'estero, v. sotto].*

CAMPIONE F: 133

Sig. Marcello Nicola Pozzi Dalla Marca. Cronol. Tom. II. fol. 572. Aggregato li 16 Aprile 1722. Camp. B. fol. 61. Denari dal med.o pagati 1722 ... L. 5. --- Filza 13. N.o 91. Nel Camp.e E. fol. 186 [desunt] Appare il resto del suo Dare --- Dare 1749 --- 31. Dicembre L. 36:10 1750 --- 31. Dicembre L. 1:10 ... Avere --- [spazio lasciato in bianco]»

CAMPIONE G: 51

Sig. Marcello Pozzi dalla Marca Aggregato li 16. Aprile 1722 trovato deb:e in conto di Suffragio à tutto il 1749 di L. 36:10.

Marcello Nicola Pozzi (attivo almeno dal 1722 al 1750) si aggregò “alla bolognese” e la CRONOLOGIA accademica ci informa che si perfezionò alla scuola prestigiosa di F. Pistocchi; come Nicolò Pozzi fu cantore soprano (1722) e contralto (1723) in San Petronio sotto il magistero di G. A. Perti, significativamente in concomitanza con l'aggregazione alla Filarmonica. Ebbe poi una carriera soprattutto all'estero, essendo documentato a Dresda nel 1725-1758 e a Varsavia nel 1735-1736, 1750. Undici i libretti che riportano il suo nome, tutti di opere date a Dresda (due di G.A. Ristori, nove di J.A. Hasse).

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 203, 251, 283, 298

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN1312000 (consultato il 10.08.2024)

GAMBASSI 1987: 170-171

PARISINI 1994: 132

ZÓRAWSKA-WITKOWSKA 2015

(7)

CARESTINI, Giovanni

Filottrano (AN)

Cantore (Contralto), 15 aprile 1726

VERBALI AF: 2, 75v

A di 15 d.o [aprile] 1726 Nel Lunedì Santo ... Fu posto ancora a partito il S.r Gio': Carestini, che passò a voti pieni p. Cantore ... [sul margine sx:] Sig.r Gio': Carestini p. Cantore ...

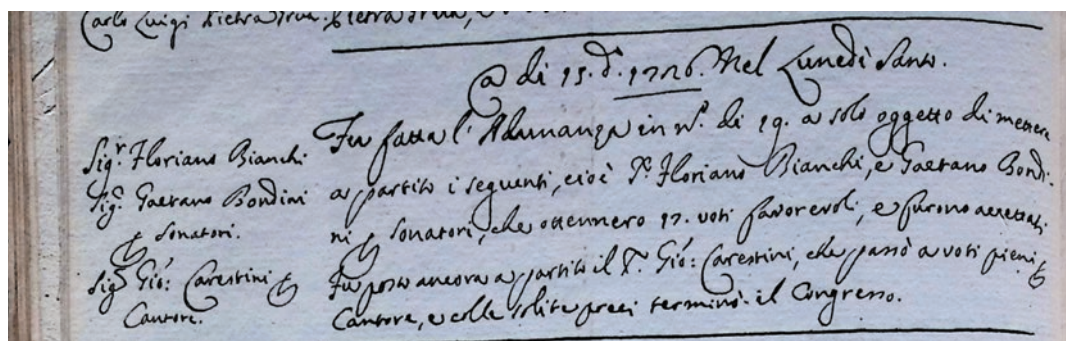


FIG. 1 Verbale dell' aggregazione di G. Carestini, 15 aprile 1726
 I-Baf, Verballi AF, 2, c. 75v

CRONOLOGIA: II, 596

GIOVANNI CARESTINI Cantore di Contralto Applaudita fu la sua aggregazione à questa Accademia seguita il Lunedì Santo 15. Aprile anno 1726. a voti pieni favorevoli N. 19 che tanti si numerarono li Congregati. Campione B. fol. 75. Appare altresì nel Campione C. fol. 175., e Campione D. fol. 289. [desunt].

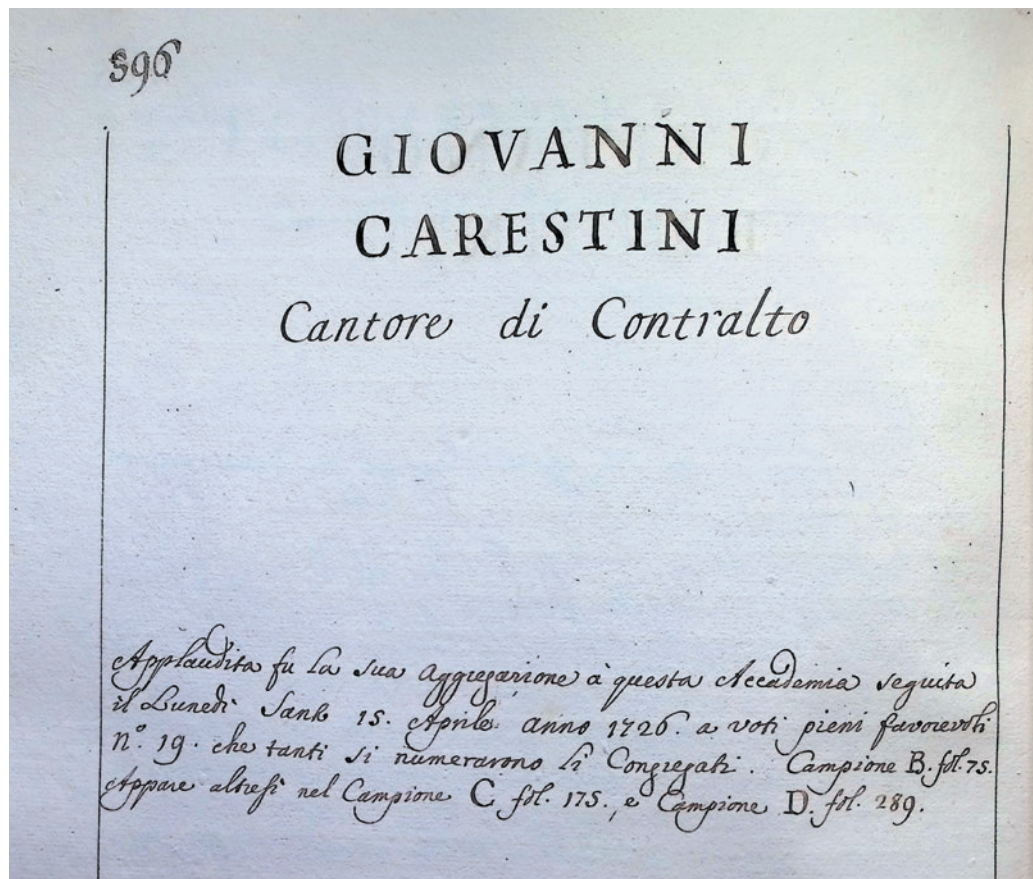


FIG. 2 OLIVIO PENNA, Annotazione dell' aggregazione di G. Carestini all'Accademia
 I-Baf, CRONOLOGIA, II, p. 596

CAMPIONE F: 161

Sig. Giovanni Carestini Da Monte Feltro. Cantore. Cronol. Tom. II. fol. 596. Aggregato alli 15. di Aprile 1726. Camp. B. fol. 75. Non avendo pagato cosa alcuna, p. ciò deve come nel Campione E. fol. 220 [deest]. Dare 1726. 15. Ap.le p. lo suo ingresso nell'Accademia, e nel Suffragio _____ L. 35. Avere [spazio lasciato in bianco].

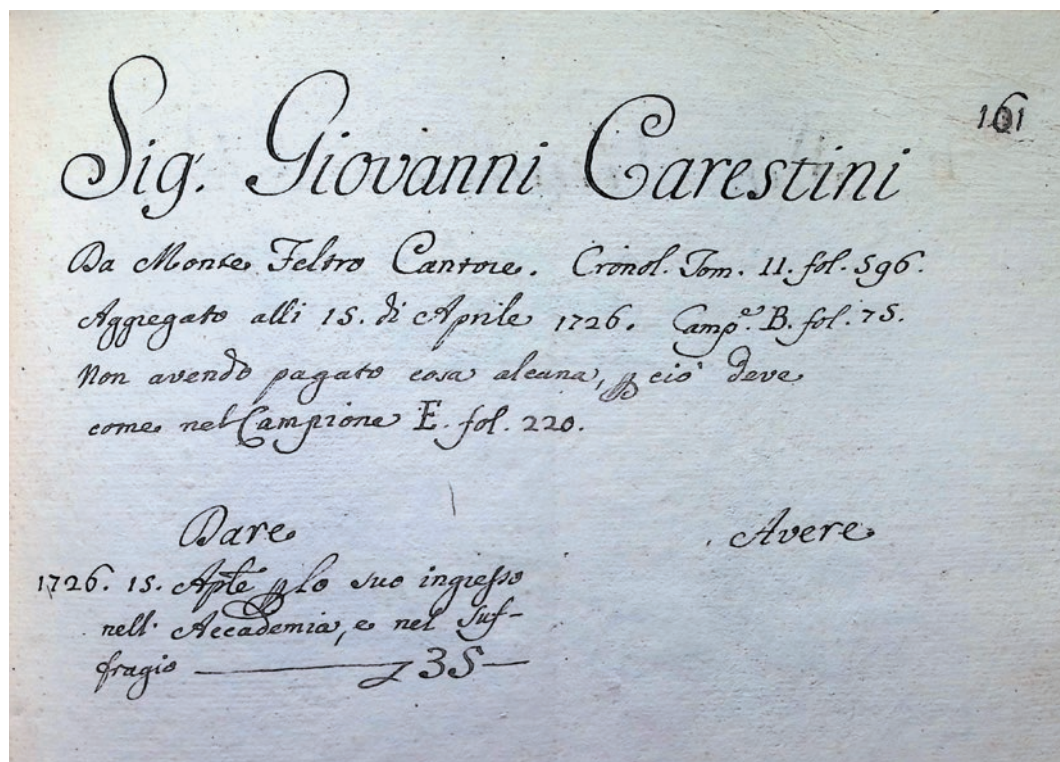


FIG. 3 Annotazione del mancato pagamento di G. Carestini
I-Baf, CAMPIONE F, p. 161

Per Giovanni Carestini (Filottrano 15.12.1700 - ivi, 1760), l'ELENCO ACCADEMICI, stilato a partire dal 1876, fa precedere al nome proprio il predicato nobiliare di «Conte» e gli assegna come «Patria» la città di Bologna,⁶⁵ ma il CAMPIONE F lo dà come proveniente «da Monte Feltro». Il Penna nella CRONOLOGIA lo definisce «Contralto» a pochi anni dal suo esordio (1719), quindi alla luce di questo documento la testimonianza di Quantz secondo la quale la voce del cantante aveva progressivamente subito un abbassamento nella tessitura da soprano a contralto va meglio inquadrata.⁶⁶ I documenti filarmonici relativi al Carestini sono pochi e piuttosto laconici: il Cusanino – così detto per via del suo primo protettore, il cardinale milanese Agostino Cusani –, fu uno dei cantanti evirati marchigiani più famosi, e la sua affiliazione nell'Albo come “bolognese” è da ritenersi probabilmente un errore: secondo quanto risulta dalle opere interpretate nei teatri in quel torno di anni egli non ebbe mai occasione di esibirsi a Bologna. La sua aggregazione si giustifica peraltro facilmente con la crescente prassi da una parte dei cantanti di cercare l'appartenenza al sodalizio bolognese quale viatico o riconoscimento definitivo di carriera, dall'altra – e a maggior ragione in questo caso – dalla ricerca di un mutuo prestigio da parte dell'Accademia. Pochi anni dopo fu la volta infatti del Farinelli (1730), che pure non risulta calcare le

⁶⁵ Forse questo documento è all'origine dell'affermazione in DEGRADA 1977 che Carestini fu cittadino onorario di Bologna.

⁶⁶ «Secondo la testimonianza del Quantz, il Carestini aveva all'inizio della sua carriera una voce di soprano forte e piena, che venne trasformandosi man mano in una delle più belle, profonde e pastose voci di contralto che era dato di ascoltare nel primo Settecento: l'ambito del suo registro vocale comprendeva, negli anni del debutto, le note comprese tra il *si bem.* ed il *do*, e si spostò successivamente al grave, stabilizzandosi tra il *sol* ed il *re*» (cit. da DEGRADA 1977).

scene bolognesi a ridosso della nomina (vi cantò una prima volta nel 1727 e poi già da Filarmonico nel 1731), ma sappiamo che – ben più significativamente – si esibì subito per la Festa di Sant’Antonio.⁶⁷ Come detto più sopra nelle considerazioni generali, è possibile che l’incontro con eminenti Filarmonici in varie produzioni fuori di Bologna favorisse i contatti e le proposte di affiliazione, anche se pare che tra Bernacchi e Carestini, per esempio, corresse dell’invidia. Carestini nel 1721 cantò a Roma nella *Griselda* di A. Scarlatti e nel *Crispo* di Giovanni Bononcini accanto ad Antonio Bernacchi e il suo più famoso allievo Bartolomeo Bartoli (i primi due erano Filarmonici, il Bartoli lo sarebbe stato l’anno seguente); nel 1722 nella *Sofonisba* del Filarmonico bolognese Luca Antonio Predieri, in un cast che, tra l’altro, comprendeva nel ruolo del titolo anche il Farinelli. Nei documenti filarmonici superstiti la presenza di Carestini si registra nel verbale di aggregazione, nella CRONOLOGIA, che cita i libri di contabilità C e D (ora irrintracciabili) contenenti l’indicazione della quota di aggregazione, e nel Campione F, registro che riassumeva i dati riguardanti l’aggregato, soprattutto di contabilità; quest’ultimo documento ci chiarisce che la quota prevista di L. 35 era da pagarsi in unica soluzione (quindi non “alla bolognese”) e che il Carestini aveva inteso avvalersi anche del Suffragio *in mortem*; sempre da questo registro apprendiamo che all’anno di redazione dello stesso (1750) la quota non era stata mai versata; per questo motivo probabilmente al Carestini non fu celebrato il Suffragio particolare *in mortem* (il suo nome non risulta nell’ELENCO M428). Anche se non sembra essere stato il caso del Carestini, l’aggregazione di un cantante molto famoso poteva avvenire in circostanze di particolare coinvolgimento nella vita dell’Accademia, come accadde per il grande Farinelli.⁶⁸ Carestini (varianti: Giovanni Battista Caresti, Giovanni Battista Carestini, Giovanni Carestino, Giovanni Battista Caristini, Cusanino) è testimoniato in almeno 103 libretti, per quasi un centinaio di opere e un paio di oratori; inizialmente soprano, poi contralto, è documentato alla corte di Vienna nel 1723-1725; a Bayreuth nel 1739, a Monaco di Baviera nel 1740-1742; nel 1750 a Berlino; nel 1754-1758 in Russia; nel 1758 ritorna in Italia.

BIBL.:⁶⁹

CALLEGARI 1991: 204, 236, 271, 299

CORAGO http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=Z00004298200 (consultato il 10.08.2024)

DEGRADA 1977

DMM:

Carestini, Giovanni

cant. S

Filottrano (AN), 15.XII.1700 - ivi, 1760

Spa.1223:251; Rad. 783-807, 5547v, 5603r; 5648r; 5649r; 5896r // *Contiene carteggio: c. 5652 Cesare Coppari (1890)*

Cfr: Bibl. Rad. 90. DBI, DEUMM, GROVE, ES: n. 1705; (Guida 459)

KORSMEIER 2000

⁶⁷ Nel caso del Farinelli l’aggregazione del 6 luglio 1730 (VERBALI, 2, p. 82; CRONOLOGIA, II, p. 603) fu occasione infatti per un’ammirabilissima esibizione del cantante – cui si unì pure Nicola Grimaldi, un altro grande evirato già accademico dal 1713 – durante la Festa di Sant’Antonio, celebrata proprio una settimana dopo, il 13 luglio; Farinelli forse vi cantò il mottetto all’Offertorio scritto per la Festa dal fratello Riccardo (cfr. CRONOLOGIA, II, p. 549) aggregato Maestro Compositore nella medesima seduta del 6 luglio; la Festa «riuscì al maggior segno decorosa, sì per la varietà e squisitezza delle composizioni che furono udite, come anche pel concorso più del consueto numeroso de’ Signori Accademici stessi, fra quali alcuni signori forestieri si segnarono, e particolarmente il Sig. cavaliere Nicola Grimaldi ed il Sig. Carlo Broschi detto Farinello, fece spiccare l’agilità del suo canto, con applauso particolare della nobiltà, e cittadinanza in gran copia concorsavi ed udire» («Gazzetta di Bologna», 18 luglio 1730, cit. da O. GAMBASSI, *L’Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 344, doc. 22).

⁶⁸ V. alla nota precedente. La quota *una tantum* del Farinelli di L. 35 risulta effettivamente versata circa due anni dopo, il 24 marzo 1732, direttamente nelle mani di G.A. Perti, Depositario (cfr. CAMPIONE F, p. 43).

⁶⁹ Data l’ampia bibliografia disponibile sul personaggio, si ritiene sufficiente fornirne in questa sede solo un sunto essenziale relativo al commento.

(8)

MORIGI [Morici], Pietro
Rocca Contrada oggi Arcevia (AN)
Cantore (Soprano)

VERBALI AF: II, 82v

6 luglio 1730: *Si venne poscia all'atto di aggregar soggetti ... e però si mise a partito ... e di più il S.r Pietro Morigi da Jesi tutte bianche, e fu poscia introdotto ... [a lato, a sx] S.r Pietro Morigi da Jesi Cant.*

CRONOLOGIA: II, 605

PIETRO MORIGI *Da Jesi Cantore Soprano Seguì la sua aggregazione il dì 6 Luglio l'anno 1730. con voti 26 favorevoli, che tanti furono gli accademici radunati. Pagò le L. 35. secondo dispongono li nostri Statuti come appare nel Campione B. fol. 82. = Campione C. fol. 181. = Campione D. pag. 291., Filza G n. 10 pag. 18 [desunt]*

CAMPIONE F: 44

Sig. Pietro Morigi da Jesi Cantore. Aggregato nel dì 6. Luglio 1730., come dal Campione B. fol. 82 --- Pagò al Sig. Giacom' Anto Perti Depositario L. 35, come appare da sua ricevuta in filza G. N.o 10. fol. 18. Campione C. 181. E. 236. [desunt] Cronol. Tom. II. Fol. 605 ---

CAMPIONE G: 56

Sig. Pietro Morigi da Jesi +Aggregato Cantore li 6. luglio 1730 ed'avendo pagato p. l'ingresso L. 35-

CARTEGGIO AF: 1794, N 2

14 febbraio: *SS.ri Accademici Filarmonici ascritti al Suffragio alli quali nel caso della loro Morte, dovrà l'Accademia farli celebrare li soliti Sufragi ... Pietro Morigi - pagato in una sola volta - Suffragio dovuto*

Pietro Morigi (Morici, gennaio 1710 – post 1752), nei documenti filarmonici indicato come proveniente da Jesi, aggregato probabilmente anche al Suffragio (si veda su ciò la precisazione a nota 56), è testimoniato in 34 libretti tra 1727 e 1753. Ebbe il suo esordio in ruoli femminili nella terra natale, a Jesi e Macerata, poi cantò a Roma; nell'estate del 1730 a Bologna divenne membro dell'Accademia Filarmonica probabilmente in occasione delle recite al Teatro Malvezzi in un *Artaserse* di autore anonimo, sotto la protezione del conte bolognese Sicinio Pepoli. Dopo aver ricoperto ruoli minori in varie opere di Albinoni, Hasse e Vivaldi a Venezia, Verona, Bologna, Firenze e Genova nel periodo 1731-1735 è al servizio di Filippo d'Assia-Darmstadt, governatore imperiale di Mantova, nel decennio 1735-1744 è in Russia, torna in Italia nel 1744, e dal 1746 al 1753 canta in diversi teatri; tra 1765 e 1772 si sposta in Inghilterra. Sembra che eccellesse nella coloratura elaborata di scuola bernacchiana. Erroneamente è stato indicato come cantante di origine romagnola, senza specificare la sua condizione di evirato, nella compagnia italiana che lavorò alla corte della zarina di Russia (PIERONI 2017).

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 204, 248, 282, 299

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=Z00004328600

DMM:

Morici, Pietro
cant. S

Rocca Contrada (oggi Arcevia, AN), I.1710 - ?, 1752 post

Spa.1225:192 (Ricci); Rad. 861v, 5078-82, 5564r, 5605v, 5627r, 5896r, 6112

Note: a cc. 5082v e 8596r n. 1705 (Guida 1490)

Cfr: Bibl. Rad. 90

KUTSCH- RIEMENS 2016⁴: s.v.

PARISINI 1994: 132

PIERONI 2017: 14, 94, 99, 360

VITALI 2002

(9)

VERONI Alessandro

Urbino (PU)

Cantore (Contralto), 6 luglio 1730

VERBALI AF: II, 82v

6 luglio 1730: *Si venne poscia all'atto di aggregar soggetti ... e però si mise a partito ... indi il Sig.r Alessandro Veroni con tutte bianche* [a lato, a sx]. S.r Alessandro Veroni Cant.

CRONOLOGIA: II, 606

ALESSANDRO VERONI di Bologna [di diversa mano, forse più recente] *Cantore di Contralto/Tutti gli Accademici congregati il di 6 Luglio 1730. applaudirono l'aggregazione di questo virtuoso nel darle ogni un di loro voto favorevole. Vien registrato primieram. e il suo nome nel Campione B. fol. 82. Secondariamente vien notato al fol. 180. del Campione C. [deest] con lo sborso fatto in questo tale suo ingresso di L. 5. come Bolognese, e finalmente nel Campione D. pag. 292. [deest] ove è accesa la sua partita di dare, et avere p. conto di Suffragio O.102. [?].*

CAMPIONE F: 45

Sig. Alessandro Veroni Cantore; fu aggregato il di 6 luglio 1730. - Così nel Cam.e B. fol. 82--- Pagò L. 35., cioè L. 5. p. il suo ingresso e L. 30. p. una sol volta, così accordatoli dall'Accad.a il 30. Ottobre 1738 come nel Campione E.238. e dalla ricevuta nel Libretto in filza 17. N.o 131. [desunt] Cronol. Tom. II. fol. 606.

CRONOLOGIA: III, 33

30 ottobre 1738: *fu accordato al Sig.r Alessandro Veroni il pagare per una sol volta L. 30 alla Cassa del Suffragio per godere dell'intiero Suffragio doppio la sua morte.*

CAMPIONE G: 56

Sig. D. Alessandro Veroni +Aggregato Cantore li 6. luglio 1730 ed'avendo pagato p. l'ingresso L. 35- + 1761: 17:Novem.e: Mori, e le furono celebrate le solite Esequie in S:G: in M[ont]e.

ELENCO M428: 32

D. Alessandro Veroni Cantore 1761 27 novembre (Uffizio).

VACCHETTE AF: 4/b.2, 70-71

Spese Messe celebrate il 14.12.1761 per Alessandro Veroni «Musico Cantore» L. 32.8, segue la lista di 31 nomi dei celebranti le singole messe.

Il caso di Alessandro Veroni (Urbino ante 1722 – Bologna novembre 1761), presenta numerosi spunti di interesse. Un Alessandro Verona risulta nei ruoli della Cappella di S. Petronio come soprano nel 1722 e poi come contralto dal 1723 al 1749 (ad eccezione degli anni 1729, 1731, 1733): se si tratta della stessa persona è verosimile che l'attribuzione come Patria «Bologna» nei documenti accademici possa indicare una residenza effettiva di Veroni in città, scelta che sarebbe confermata dal pagamento di L. 5 in occasione della nomina ad accademico (1730), anche se successivamente (1738) egli chiederà di saldare la posizione in un'unica soluzione (si vedano in proposito più sotto ulteriori osservazioni). Sul fatto che il cantante si considerasse o fosse considerato "bolognese" vi è anche la notizia che nella primavera del 1733 al Teatro degli Obizzi di Padova, ove interpreta il ruolo di Ottaviano Augusto nell'opera *Gli eccessi della tirannide gelosa* di G.N. Alberti, viene indicato nel libretto come «Alessandro Varoni di Bologna», mentre nel libretto dell' *Adelaide* (musica di N. Porpora) rappresentata a Livorno nel 1725 veniva ancora definito «di Urbino». Il radicamento bolognese di Veroni si può evincere dalle opere in cui egli cantò: su 52 libretti conosciuti, 8 sono le presenze a Bologna: 1728 (2) 1731, 1733, 1742, 1744, 1745 (2); l'analisi completa porta a 6 stagioni bolognesi con 8 titoli, 5 stagioni a Venezia con 9 titoli, 4 stagioni a Roma con 7 titoli, 2 (?) stagioni a Lisbona con 6 titoli (*tournées* all'estero in stretta successione, di cui la seconda più consistente), una seconda piazza estera fu quella di Graz (una *tournee* nel 1740 con 3 titoli); nelle altre piazze solo una stagione ciascuna con uno o due titoli. Per i possibili contatti con l'ambiente – oltre al fatto che forse il Veroni era cantore nella Cappella di S. Petronio (come Alessandro Verona?) – possiamo inferire la presenza a Bologna stessa nel 1728 come interprete nelle opere del compositore filarmonico G. M. Buini *La forza del sangue* e *Malcomor* e nel 1731 - l'anno seguente la nomina ad accademico - nel *Farnace* di G. Porta a fianco del grande cantante e didatta filarmonico Bernacchi che si esibiva nel ruolo del titolo.

Le modalità di affiliazione diventano nel suo caso significative in quanto qualche anno dopo si registra un

mutamento di situazione: il Veroni si era aggregato il 6 luglio 1730 pagando per il Suffragio «come Bolognese» L. 5; otto anni dopo preferì passare dal sistema «bolognese» di pagamento dilazionato annuo a quello *una tantum* (completando così il versamento previsto di L. 35, come si vede dalla nota nel CAMPIONE F, p. 45 del 30 ottobre 1738). Ciò potrebbe significare semplicemente che il musicista pur risiedendo a Bologna volle sistemare la sua posizione una volta per tutte, ma potrebbe anche essere un indizio di una sua intenzione o necessità di passare più tempo fuori città, rendendosi così più difficile il pagamento dilazionato. Veroni – come si è visto indicato “bolognese” in un libretto d’opera del 1733 – aveva avviato infatti una carriera piuttosto ricca in tutta Italia e aveva già cantato in alcune *tournées* all’estero (nel carnevale del 1730 a Bruxelles, a Lisbona nel 1735 e con ben cinque titoli ancora nel biennio 1736-1737; nel 1738, anno in cui aveva saldato completamente la quota del Suffragio, era stato a Roma (gennaio-febbraio), in dicembre sarebbe stato a Torino dove ancora sarebbe ritornato nel Carnevale 1739; da Carnevale a primavera del 1740 sarebbe poi stato a Graz, per poi cantare ancora in Italia nell’ottobre (Alessandria). Negli anni successivi avrebbe cantato più volte ma sempre in Italia, a Bologna nel maggio del 1742 e del 1744, e con due opere a gennaio, Carnevale del 1745, ma soprattutto fra Venezia e Roma dove nel gennaio, Carnevale 1746, sono testimoniate le sue ultime presenze.

Il caso di Veroni dunque – come quello successivo del Pesarini (10) – con l’attribuzione di Patria «Bologna» precisata forse in un secondo tempo nella CRONOLOGIA del 1736, può aiutare a capire meglio la prassi seguita da alcuni musicisti «forestieri», i quali affiliandosi al Suffragio «come bolognese», acquisivano il diritto a una specie di “cittadinanza” musicale, pagando in rate annuali la quota; forse in questi casi essi prevedevano di stabilirsi in città ed esercitarvi la professione come cantanti, o comunque eleggevano Bologna come punto di riferimento per la loro attività.

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 204, 257, 271, 299

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=Z00004301500 (consultato il 12.08.2024)

GAMBASSI 1987: 170-186, 335

DMM:

Veroni, Alessandro

cant. [T o B?]

Urbino (PS), 1725 ca - ?, 1743 post

Rad. 5517-18, 5578v, 5609r, 5700r, 5896v

Cfr: *Bibl. Rad. 12 (Guida 2316)*

(10)

PESARINI, Enrico

Rocca Contrada oggi Arcevia (AN)

Cantore (Soprano), 6 settembre 1736

VERBALI AF: II, 94r-v

Adì 6 Settembre 1736 ... furono letti li Memoriali presentati da cinque Soggetti che desideravano di essere ammessi all'uso, e forma de' Bolognesi alla nostra Accademia in qualità di Cantori, e cioè li SS. i Enrico Pesarini da Rocca Contrada nella Marca Anconetana Cantore Soprano ... A quali tutti furono posti li loro partiti secondo le forme solite, le quali poscia aperti furono ritrovati tutti ammessi coll'istesso numero di Voti favorevoli, e cioè: Il Sig. r Pesarini Voti n.º 23 tutti bianchi assertativi...

CRONOLOGIA: II, 622

ENRICO PESARINI *Da Rocca Contrada nella Marca Anconitana Cantore di Soprano. Adì 6 Settembre 1736. seguì la di lui aggregazione in questa Università, mediante il partito floridissimo di voti 23. che tanti furono gli Accademici radunati. Vedi Campione B. fol. ... [non completato, ma 94] Pagar deve un Ducatone al suo ingresso, secondo il Decreto. Appare la sua Partita di dare, et avere nel Camp. D. fol. 296. [deest] e parimenti nel Campione E. fol. 272. [deest].*

CAMPIONE F: 85

Sig. Enrico Pesarini da Roccacontrada Cantore Aggregato li 6. Settembre 1736. Avendo in più volte pagato in conto di Suffragio L.5 rimane [al 31 dicembre 1751] il di lui

Dare

1749 30 Dicembre come nel Campione E. fol. 234. [deest] la somma di L. 14

1750 31 dicembre L. 1-10

1751. 31 Dicembre L. 1-10.

CAMPIONE G: 62

Sig. Enrico Pesarini dà Rocca Contrada Aggregato Cantore li 6 sett.e 1736 avendo pagato l'ingresso di L. 5 ---

Anche per Enrico Pesarini (Arcevia ca. 1725/30 - Mannheim? (Germania), post 1767) è interessante l'accenno nel verbale alla modalità di aggregazione richiesta («all'uso, e forma de' Bolognesi») confermata dall'annotazione nel CAMPIONE di contabilità F. Anche la tornata in cui fu ammesso il Pesarini e con lui altri musicisti, conferma quindi ciò che abbiano notato per (9) Veroni, e cioè che le forme di pagamento per l'ingresso in Accademia e per il Suffragio sono un elemento utile per inquadrare le tipologie di affiliazione e suggerire ipotesi sulla possibile residenzialità o comunque qualità del rapporto con Bologna dei musicisti «forestieri». Si trattava della prassi già ricordata riguardante il diritto/dovere di godere del Suffragio, obbligatoria dalla fine del Seicento e in seguito facoltativa.⁷⁰ Per gli aggregati nella stessa tornata del Pesarini (anch'essi tutti cantori: Antonio Mazzoni di Bologna, Felice Boccacci di Napoli – nel verbale compare sia come «Boccacci» che come «Beccacci» –, Domenico Francesco Corrado di Casale Monferrato) la CRONOLOGIA (pp. 624-626) non specifica la modalità “bolognese” di pagamento ma il verbale ci dice che tutti la chiesero.⁷¹ Almeno per Pesarini ciò non pare abbia comportato una residenza continuativa in città: la cronologia delle opere finora conosciute in cui egli cantò inizia proprio con Bologna nel 1741, ne *Il Bajazetto* per la musica dell'Accademico Filarmonico G.B. Casali, e sempre a Bologna nello stesso anno nel *Tito Vespasiano o La Clemenza di Tito* di autori vari, dove il cantante è già attestato come “Virtuoso di Camera” dell'Elettore del Reno, ma proseguì con opere date esclusivamente a Mannheim dove Pesarini continuò a mantenere quella qualifica (Carlo Grua *Meride* 1742; C. Grua, *La Clemenza di Tito* 1748; B. Galuppi, *L'Olimpiade*, 1749; N.N., *Demofoonte*, 1750; N. Jommelli, *Artaserse*, 1751; B. Galuppi, *Antigona*, 1753).

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 206, 250, 287, 299

DMM:

Pesarini, Enrico

cant. S

Arcevia (AN), 1725/30 ca - Mannheim? (Germania), 1767 post

Spa.1225:340; Rad. 3027, 5568r, 5627r, 5897v

Cfr: Bibl. Rad. 90, (Guida 1723)

PARISINI 1994: 132

SARTORI 1990-1994: *Indice Cantanti*, 513

(11)

ELISI, Filippo

Fossombrone (PU)

Cantore (Soprano), 17 marzo 1740⁷²

⁷⁰ Si vedano in proposito considerazioni più circostanziate a nota 54.

⁷¹ Si veda anche in CRONOLOGIA II, p. 623 la biografia di Giovanni Battista Andreoni di Lucca (uno dei cinque cantanti), aggregato come soprano, ove si specifica che per l'aggregazione al Suffragio «allo Stile degli Aggregati Bolognesi» pagò un Ducatone all'ingresso e «il restante come lo Statuto impone». Altri musicisti, negli stessi anni, pagavano L. 5, come p. es., Filippo Finazzi nel 1735 (CRONOLOGIA, II, p. 617), e, abbiamo visto, l'urbinate “bolognese” Veroni nel 1730. In RICORDI 1689 (pp. 19-20) – una sorta di estratto a stampa dello Statuto del 1689 che rimase manoscritto – si dà la somma annuale in valuta di Lire e Soldi ma dovuta in rate mensili.

⁷² PARISINI 1992, p. 132, dà la data erranea del 7 marzo.

VERBALI AF: non conservati⁷³

CRONOLOGIA: III

66

[17 marzo 1740] ...Doppo le consuete Preci, furono proposti due Soggetti, i quali fecero presentare due Memoriali per essere aggregati. E letto il Memoriale del primo che fu del Sig.r Filippo Elisi, quale addimandava di essere aggregato per Musico Cantore, fu immediatamente proposto il suo partito, e dispensate le fave, ottenne tutti voti bianchi affermativi, onde fu aggregato.

278

Sig.r FILIPPO ELISI da Fossombrone Cantore di Soprano L'Anno 1740. à 17. Marzo. Convocatasi l'Accademia p. aggregar soggetti ... e letto pubblicam.e il suo Memoriale, e considerate dalli Accademici le ottime qualità del Soggetto, e posto il suo Partito, ottenne Voti 24., che vuol dire tutti favorevoli ... onde il sud.o Sig.r Elisi restò aggregato; E nel Campione E.fol. 148. [deest] appare il suo conto di dare, e avere.

CAMPIONE F: 92

Sig. Filippo Elisi Da Fossombrone Cantore Aggregato il dì 17. Marzo 1740.

Avendo in più volte pagato in conto di Suffragio L.10=5 rimane [al 31 dicembre 1752] il di lui

Dare

1749 30 Dicembre come nel Campione E. fol. 148. [deest] la somma di L. 4:12

1750 _____ L. 1:10

1751 _____ L 1:10

1752 _____ L 1:10

CAMPIONE G: 67

Sig. Filippo Elisi dà Fossombrone Aggregato Cantore li 17 Marzo 1740. avendo pagato in conto di Suffragio in più volte L.10:5 --- L.10:5 --- dall'Anno 1740: a tutto l'Anno 1776 sono anni 36. a L. 1:10= ascendono a L. 54. == 1760 7. Marzo. al S.r Fabio Gatti 3. . 2:40:- dall'anno 1776 a tutto l'anno 1778 sono anni 12. a L. 1:10: ascendono a L. 18.=

Filippo Elisi (Fossombrone ca. 1720 - ? post 1772) risulta cantore Soprano in S. Petronio sotto G.A. Perti nell'arco di quattordici anni quasi continui (dal 1738 al 1751, tranne gli anni 1745 e 1750) : non desta sorpresa dunque che venga aggregato all'Accademia di fatto come residente, pagando "alla bolognese" dopo un paio d'anni di presenza lavorativa a Bologna (l'appartenenza filarmonica dei musicisti non era ancora tassativa, e comunque lo divenne solo per i maestri di cappella con il noto Breve papale del 1749). Come cantore di cappella risultava pagato quasi la metà in meno (L. 8) del collega soprano Antonio Pasi (L. 15). Questo servizio in ambito ecclesiastico non impedì all'Elisi una ricca e lunga attività teatrale in Italia e all'estero: il suo nome ricorre in almeno 96 titoli tra il 1739 e il 1772 e in moltissime piazze italiane, tra cui spesso nelle maggiori (Napoli, Roma, Firenze, Venezia, Milano); a Bologna cantò solo in un'opera, al Formagliari nel 1744 (N. Jommelli, *Ciro riconosciuto*, nel ruolo del titolo); si comprende l'assenza dai ruoli di S. Petronio dopo il 1751: dal 1753 inizia la carriera internazionale con presenze a Madrid (1753, 1754, 1756, 1757), Londra (1760-1762, 1765-1766), Cadice (1769-1770). Nei libretti (in cui ricorre anche con il cognome Eligi) fu definito di volta in volta come di Bologna, Firenze, Romagna, Roma.

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 206, 240, 281, 299

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=Z00004320900 (consultato il 12.08.2024)

GAMBASSI 1987: 180-187, 327

DMM:

Elisi, Filippo

⁷³ I verbali riportano sei sedute tra 1737 (18 luglio) e 1740 (29 dicembre), nessuna del 1739. Per il 1740 manca quella del 17 marzo: è CRONOLOGIA III che a partire dal 26 novembre 1737 (p. 11) elenca e riassume anche molte sedute non conservate nei verbali (verosimilmente tutte quelle effettivamente svolte), anche se in questi ci sono altre congregazioni particolari che CRONOLOGIA III non riporta.

cant. S

Fossombrone? (PS), 1720 ca - ?, 1772 post

Rad. 4756-67, 5552v, 5604r, 5649v, 5896v

Cfr: Bibl. Rad. 90, (Guida 763)

PARISINI 1994: 132

SARTORI 1990-1994: *Indice Cantanti*, 255-256

(12)

CONTI, Nicola

Jesi (AN)

Cantore (Soprano), 26 giugno 1742

VERBALI AF: 2, 129r-v

26 giugno 1742: *Furono posto a partito li Sig.i Stefano Leonardi da Montefiascone, e S.r Nicola Conti da Jesi ambedue Cantori Soprani, quali hanno dato il loro Memoriale p. essere aggregati all'uso Bolognese: Il Partito del Sig.r Leonardi fu ottenuto a tutti voti bianchi n. 18. avendo il S.r Principe posto due voti alla forma dello Statuto. Il Partito del S.r Conti fu ottenuto p. voti bianchi n.17. ed uno negro negativo[.]*

CRONOLOGIA: III,

140

26 giugno 1742: *...Successivamente letto altro Memoriale fatto presentare dal Sig.r Nicola Conti da Jesi, quale addimandava anch'egli di essere aggregato nell'Ordine de' Cantori in qualità di musico Soprano e posto il Partito ottenne voti 17 bianchi favorevoli, ed uno negro contrario, onde fu anch'esso aggregato.*

295

Sig. NICOLA CONTI da Jesi Cantore Soprano. Dal suo Memoriale fatto presentare in Congregazione, tenutasi il dì 26. Giugno 1742, col quale addimandava di essere aggregato, postosi il suo Partito, li riuscì favorevole, mediante voti 17. bianchi affermativi, ed uno negro contrario; e così fu accettato. Nel Campione E. [deest], fol. 120. appare il dì lui sborso di paoli X. alla forma dello Statuto.

CAMPIONE F: 104

Sig. Nicola Conti Da Jesi Cantore di Soprano aggregato li 26. Giugno 1742. Avendo pagato p. lo suo ingresso L. 5., come da ricevuta in filza 17. N.o 143. resta per conto di Suffragio [al dicembre 1753] il dì lui Dare 1749 30 Dicembre come nel Campione E. fol. 120. [deest] la somma di L. 6_5

1750 31 Dicembre _____ L. 1:10

1751 _____ L 1:10

1752 1753 _____ L 3

CAMPIONE G: 72

Sig. Nicola Conti dà Jesi Aggregato Cantore di Soprano li 26. Giugno 1742. Avendo pagato p. il dì lui ingresso L. 5. ---

Nicola Conti (Jesi ? – post 1754) pagò come altri il corrispettivo di un Ducatone «all'uso Bolognese», anticipando cioè circa tre anni di quota. È presente in 19 opere tra 1743 e 1765: inizialmente a Rimini (1743-44), poi a Ferrara (1744-45), Livorno (1746), poi attivo solo all'estero dal 1752 al 1754 in opere date a Lisbona (nel 1754 come «virtuoso della cappella reale»); dopo una lacuna di 10 anni riappare a Cadice un Nicola Conti di Bergamo, forse un omonimo, testimoniato anche a Siviglia l'anno dopo in due opere buffe.⁷⁴

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 207, 238, 282, 300

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=Z00004322400 (consultato il 12.08.2024)

⁷⁴ CORAGO impropriamente lo collega al compositore napoletano Nicola (Niccolò) Conti, già organista alla cappella reale di Napoli nel 1733, e documentato esclusivamente come autore di arie, musiche sacre, opere serie e oratori dati in Napoli tra 1733 e il 1754.

PARISINI 1994: 132

(13)

FRANPOLI,⁷⁵ Bernardino

Pesaro (PU)

Cantore [Contralto], 16 novembre 1747

VERBALI AF: 2, 159r

16 novembre 1747: *Fu letto simile Memoriale del S.r D. Bernardino Franpoli quale desidera essere aggregato come forestiere in qualità di Cantore e li fu posto il partito che fu ottenuto per tutti li voti bianchi n. 15.*

CRONOLOGIA: III

221

16 novembre 1747: aggregato come forestiere, testo identico a quello in VERBALI 2, 159r.

313

Sig. D. BERNARDINO FRANPOLI Cantore del Duomo di Pesaro. Nella Congregazione fattasi il dì 16 Novembre 1747. fu proposto il dì lui partito p. essere aggregato, e servatosi le consuete formalità venne accettato, mediante il partito tutto a suo favore in voti N.o 15. Resta anche notato nel Campione E. [deest] al fol. 36. ove appare il denaro pagato p. lo ingresso.

CAMPIONE F: 142

Sig. D. Bernardino Franpoli Da Pesaro Cantore Cronol. Tom. fol. ... [221] Aggregato il dì 16 Novembre 1747 deve Dare

1747. 16. Novembre p. lo suo ingresso come nel Campione E. [deest] fol. 36. _____ L. 35

Avere [spazio lasciato vuoto].

CAMPIONE G: 78

Sig. D. Bernardino Frampoli dà Pesaro aggregato Cantore li 16. Novembre 1747- Deve p. il dì lui ingresso L. 35-

Bernardino Franpoli (*fl.* metà sec. XVIII) fu Filarmonico «come forestiere»: nel suo caso poté significare probabilmente senza aggregazione al Suffragio; da CRONOLOGIA III (p. 313) apprendiamo che all'epoca era cantore nel duomo di Pesaro. Il cantante risulta testimoniato finora solo in un'opera di N. Jommelli, *Astianatte* (prima rappr. Roma, Teatro Argentina, 4 Febbraio 1741), ma il Franpoli vi partecipò solo nelle riprese di Perugia e Camerino del 1743 (ruolo di Clearte). Dalla partitura autografa dell'opera di Jommelli⁷⁶ si desume che la sua parte era per Contralto. Una notizia piuttosto contrastante lo dà cantore nel ruolo di basso in San Marco a Venezia tra il 1775 e il 1778.⁷⁷

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 208, 242, 286, 300

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN0262600 (consultato il 12.08.2024)

PARISINI 1994: 132

SARTORI 1990-1994: 2378

(14)

MASSA, Anastasio

Pesaro (PU)?

Cantore [Tenore], 2 marzo 1750

⁷⁵ «Frampoli» in PARISINI 1994, p. 132.

⁷⁶ D-SI, HB XVII 235a-c (RISM n. 1001153367).

⁷⁷ KUTSCH-RIEMENS 2016⁴: «Frampoli, Bernardino, Baß, (?) Ancona, (?); er war 1775–78 Mitglied der Capella di San Marco am Markusdom in Venedig.»; se non si tratta di un omonimo questo potrebbe far pensare che il Franpoli fosse stato un contralto artificiale, cioè non evirato, in grado di cantare sia “di falsetto” sia in voce naturale di basso.

VERBALI AF: 2, 207r

2 marzo 1750: ... *Letto si il Memoriale de' Sig.ri ... Anastasio Massa, ... sono stati posti a Partito ad'uno per uno, e si sono trovati li seguenti partiti cioe, ... Sig.r Anastasio Massa, ottenuto à tutti voti bianchi ...*

CRONOLOGIA: III [riferimenti non conservati]⁷⁸

CAMPIONE F: 149

Massa Anastasio Bolognese Cantore Aggregato il 2. Marzo 1750

Dare Per lo suo ingresso L. 5. Avere [spazio lasciato vuoto].

CAMPIONE G: 80

+ *Sig. Anastasio Massa Bolognese Aggregato Cantore il 2. Marzo 1754. Deve p. il suo ingresso 96 L. 5/96 1766. pagò a conto del suo ingresso L. 2:10- 1767. pagò p. il saldo dell'ingresso L. 2:10- Pagò dette L. 5:-*

REGISTRO 1755-1806: 9v

Dal Collettore dei Cantori: 1768 S:r Anastasio Massa resto dell'Ingresso L 2:10

Per Anastasio Massa la *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani* (DMM) alla voce *Massa, Stefano* di Pesaro riporta anche un Pietro assieme ad Anastasio, cantante del 18 sec. (*fl.* 1761) (*Guida* 1351), senza ulteriori specifiche sul suo ruolo vocale, specifica assente anche nei documenti filarmonici; era comunque un tenore, come risulta dalle fonti esterne sotto citate. Dai libretti d'opera finora conosciuti sappiamo che Anastasio operò dal 1747 al 1778; fu aggregato alla Filarmonica come Cantore non nel 1754,⁷⁹ ma il 2 marzo 1750. Anche per questo cantante probabilmente marchigiano nei documenti filarmonici ricorre la definizione di «bolognese», il che come si è visto può significare una residenza effettiva oppure una specie di elezione di “domicilio” per questioni legate al pagamento “alla bolognese” delle quote del Suffragio (Massa le pagò sicuramente per quasi un ventennio, se nel 1768 risultava debitore di L. 2.10), fatto che non impediva comunque lo svolgimento di attività anche per lunghi periodi fuori città, o addirittura all'estero. Anastasio Massa è infatti presente in 84 libretti per complessivi 57 titoli d'opera – la maggior parte drammi giocosi –, tra i quali si distinguono quelli di Galuppi (*Il mondo alla roversa*, *Il filosofo di campagna* con sei presenze ciascuno); in cinque libretti è definito «di Bologna». Dopo gli esordi in Italia tra Verona, Piacenza, Modena, Pavia, Trieste, tra i quali la prima rappresentazione del *Mondo alla roversa* (Venezia 1750), è attivo all'estero (1753-1757), specialmente a Praga, Lipsia, Amburgo, Dresda, Bonn. Nel 1758 torna in Italia dove si esibisce nei maggiori teatri; l'ultima presenza finora accertata è come corista nell'*Alceste* di Gluck (Comunale di Bologna, 1778). Nel *Creso* di A. Sacchini (Arezzo, 1775) è specificato il suo ruolo vocale di tenore, confermato anche dalle partiture del *Mondo alla roversa* e del *Filosofo di campagna*.⁸⁰

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 210, 247, 273, 300

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=7AE001014400 (consultato il 06.12.2024)

DMM:

Rad. Note: cc. 2221v, 2225r; 2232v cit. *Anastasio M, cant., fl. 1761, (Guida 1351)*

(15)

MAZZAFERRA [Mazzaferrata],⁸¹ Placido

Fermo (FM)

Cantore (Contralto), 21 aprile 1750

⁷⁸ V. nota 73.

⁷⁹ Così nell'ELENCO ACCADEMICI (sec. XIX) e in CALLEGARI 1991.

⁸⁰ *Il mondo alla roversa*, Ferramonte, in chiave di tenore (D-D1, Mus.2973-F-502; F-Pn, D-4285); *Il filosofo di campagna*, Nardo, in chiave di tenore (D-D1, Mus.2973-F-501).

⁸¹ Nel verbale dell'Accademia «Maccaferri», in ELENCO M428 «Mazzaferra», Grimaldi 1982 e RAD «Mazzafera», normalizzato in «Mazzaferrata» in SARTORI 1990-1994 e CORAGO che però dà «Mazzafera» per 3 fonti su 5.

VERBALI AF: 2, 210r

21 aprile 1750: ... sono posti li Partiti de' Sig.ri Placido Maccaferri Cantore... li quali hanno presentato il loro Memoriale p. essere ammessi nel numero de' SS.ri Accademici nelle rispettive loro Classe. Il Partito del Sig.r Maccaferri ottenuto p. voti bianchi N.o 25. ed uno nero.

CRONOLOGIA: III [riferimenti non conservati]⁸²

CAMPIONE F: 58

Sig. Placido Mazzaferri dà Fermo Cantore Fu aggregato il di 21. Aprile 1750. Pagò L. 35. Come da ricevuta del Sig.r Abate D. Domenico M. Zanardi Depositario, come da ricevuta in filza 20 N.o 175.

CAMPIONE G: 80

Sig. Placido Mazzaferri dà Fermo Aggregato Cantore li 21. Aprile 1750. avendo pagato p. il suo ingresso L. 35--- + 1791: 5. Aprile: Morì, e le furono celebrate le solite Esequie in S: Gio': in Monte.

CARTEGGIO AF: anno 1767, Prot. n.16, lettera autografa (Loreto, 4 ottobre 1767)

ELENCO M428: 39

1791 Placido Mazzaferri da Fermo, Cantore - Giorno della Morte 4: Aprile = Ufficio 5. Aprile.[recte 9 aprile, vedi VACCHETTE]

CASSA DI CONTANTI 1783-1806: c. 15r

Avere [Uscite] 5 aprile 1791 [spese per il Suffragio]

VACCHETTE AF: 4/c. 1, c. 65v

Il 9.4.1791 si registrano le spese delle Messe celebrate per «Placido Mazzaferri Accademico Filarmonico L. 32.8, E più p. le due Armi 2: Per li quattro Cantori S.r Pietro Grazioli -:15 S.r Francesco Baroni -:15 S.r Ermenegildo Vecchi -:15 S.r Domenico Tibaldi -:15 In tutto sono L. 37:8» Segue la lista di 31 nomi dei celebranti le singole messe; aggiunto foglietto volante dd. 6.4.1791, ricevuta del sagrestano di S. Giovanni in Monte «per l'Offizio da farsi Sabato Venturo che sarà li 9 corente per l'Anima del fu Sig.r Placido Mazzaferro Musico Acc. Fil.co ... Io F. Michele Tarini Aff[er]mo».

Placido Mazzaferri (Fermo 1725 - Loreto, 25.3.1790) avendo pagato *una tantum* la tassa d'ingresso di L. 35 fu aggregato come forestiere e iscritto anche al Suffragio: sulla data di morte tre documenti filarmonici (CAMPIONE G, ELENCO M428, CASSA DI CONTANTI) danno mese ed anno discordanti rispetto a DMM. In questi documenti non è specificato il ruolo vocale, ma si sa che Mazzaferri fu Cantore contralto: esaminato a Roma da Giovanni Costanzi ricevette la patente il 27 maggio 1761, prestò servizio a Loreto da quella data fino al 29 marzo 1787 (GRIMALDI 1982, p. 82).⁸³ Quattro libretti d'opera lo testimoniano in ambito teatrale dal 1746 al 1759, con l'esordio in terra natale (1746 Fermo *Intermezzi in derisione della setta maomettana*) quindi presenze in Emilia (dopo il 1749 Piacenza: G.B. Pescetti, *Tra due litiganti il terzo gode*; Bologna 1751: F. Bertoni, *La vedova accorta*) per tornare nelle Marche (Pesaro 1757: N. Jommelli, *Betulia liberata*; 1759: T. Traetta, *Olimpiade e Demofoonte*). Del Mazzaferri l'Accademia conserva una lettera autografa del 4 ottobre 1767 al collega filarmonico Gaetano Poggi «*virtueux de Musique*» – questi era violinista e Collettore per i Suonatori e i Cantori –, dalla quale apprendiamo che fu allievo di Luca Antonio Predieri (1688-1767): nella lettera afferma infatti di aver appreso «la morte del mio Sig. Maestro Predieri» e di altri cinque colleghi, per i quali tutti, essendo non residente a Bologna, assicura di far celebrare sei messe, quale «tributo che tutti l'abbiamo a pagare».

⁸² In CRONOLOGIA III risultano disperse le pp. 267-270, contenenti gli estratti delle congregazioni del 1750, ivi compresa quella del 21 aprile 1750, in cui furono aggregati Anastasio Massa (n.14) e Placido Mazzaferri (n.15).

⁸³ Ringrazio Paola Ciarlantini per la verifica bibliografica.

Prot. N° 10 Sig. Sif. Cro. ne. Pmo Loreto li 4. 8bre 1767.

Con summo mio rammarico ho' inteso la morte di sei nostri accademici, tra quali mi dispiace all' eccesso la morte del mio Sif. maestro Predieri, ma però è un tributo che tutti l'abbiamo a pagare, però io non mancherò subito far celebrare la sei messe per li sei defonti, tutto la servitù di suavoglia, e anzi oro de suoi venerabilissimi Comandi presto a rassegnarmele il suo

Di V. molto R.

Placido Mazzaferro

FIG. 4 Lettera di Placido Mazzaferro a Gaetano Poggi, Loreto 4 ottobre 1767 (I-Baf, CARTEGGIO AF, 1767, Prot. 16)

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 209, 247, 280, 300

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=000005082600 (consultato il 12. 08.2024)

DMM:

Mazzafera, Placido

cant. A

Fermo (AP), 1725 - Loreto (AN), 25.III.1790

Spa.1225:137; Rad. 2288-90, 3621, 5563r, 5605v, 5647v, 5896v // *Contiene c. 2288 Loreto (553)*

Cfr. Bibl. Rad. 54, 90, (Guida 1391)

GRIMALDI 1982: 82

KUTSCH- RIEMENS 2016⁴ s.v.

PARISINI 1994: 132

SARTORI 1990-1994: *Indice Cantanti*, 431

(16)

VAGNONI, Carlo

Montalto (AP)

Cantore [Contralto], 22 luglio 1755

VERBALI AF: 3, 5-6

22 luglio 1755: *È stato letto il memoriale del S.r Carlo Vagnoni di Montalto, che dimanda essere nel num.o degl'Accademici nell'ordine de Cantori, et essendo stato posto il suo partito estato ritrovato ottenuto a tutti Voti bianchi favorevoli ...*

CAMPIONE F: 183

Sig. Carlo Vagnoni da' Montalto aggregato in qualità di Cantore li 22. Lug.o 1755. 1755 p. l'ingresso --- L. 5.---

CAMPIONE G: 88

Sig. Carlo Vagnoni da' Montalto aggregato in qualità di Cantore li 22. Lug.o 1755.

Carlo Vagnoni (fl. 1755-1764) (variante: Vagnani Carlo), venne aggregato pagando “alla bolognese”, forse per assicurarsi un’assistenza in caso di bisogno (Cassa del Suffragio e del Sussidio) dilazionando la cifra, di cui peraltro non risultano ulteriori pagamenti; forse ebbe come base operativa la città, poiché in alcuni libretti d’opera viene detto di Bologna, anche se non vi cantò mai. Fu in attività dal 2 gennaio 1755 al settembre 1764 come contralto, anche se nei documenti filarmonici non ne viene specificato il ruolo vocale.⁸⁴ Iniziata la carriera a Roma (1755), Lugo (1755), fu poi a Pesaro (1756), Macerata (1757), Faenza, Forlì (1758), quindi a Barcellona (1761-1762 con ben 10 titoli). Nel suo repertorio si notano poche opere serie, in maggioranza farse e drammi giocosi.

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 210, 257, 284, 300

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN0324500; http://www.ilcorago.org/WPcorago/personaggi_scheda.asp?per_id=ZA00244303 (consultato il 12.08.2024)

PARISINI 1994: 132

SARTORI 1990-1994: *Indice Cantanti*, 658

(17)

DONINI, Antonio

Scapezzano di Senigallia (AN)

⁸⁴ Si veda la parte di Rinaldo in B. Galuppi, *Il filosofo di campagna*, interpretata da Vagnoni a Faenza e Forlì nel 1758 e a Barcellona nel 1761, parte molte volte interpretata anche dal castrato Giusto Fernando Tenducci il Senesino; vedasi inoltre la parte di Lindoro, in F. Bertoni, *Le Pescatrici*, Pesaro 1756, partitura per la rappresentazione di Dresda nell'estate 1754, Lindoro (chiave di contralto), interprete Nicola Peretti; cfr. D-DI Mus.3125-F-1 RISM n. 212008896.

Cantore (Soprano), 26 giugno 1760

VERBALI AF: 2, 53

26 giugno 1760: «Inoltre è stato letto il memoriale del Sig. Ant.o Donini da Sinigaglia Musico Soprano, quale desidera essere ammesso in Accademico in qualità di Cantore, e perciò è stato proposto il partito, e fu trovato ottenuto p. tutti voti bianchi affirmativi.

ELENCO M428: p.3?

CAMPIONE G: 109

Sig. Antonio Donini dà Sinigaglia Aggregato Cantore Soprano li 26 Giug.o 1760

Antonio Donini (Ancona ca. 1719 – ? dopo il 1771). L'ELENCO M428 (pp. 1-4: «Li qui notati non si sà il giorno della Morte, mà si deduce Morti trà il 1670 e il 1700») riporta un Donini Antonio ma nessun altro aggregato compare in quel periodo, potrebbe dunque trattarsi di un errore della registrazione, che si riferisce in realtà al basso bolognese Bernardino Donini, aggregato nel 1666; non si conoscono altri particolari sulla forma di aggregazione, mancando la quantificazione del pagamento. GRIMALDI 1982 lo dà “da Senigallia”, morto nel 1760, cantore soprano a Loreto dal 20 maggio 1739 al novembre 1752, ammesso senza concorso, ricevette la patente il 6 maggio 1739.⁸⁵

I repertori librettistici danno Donini (anche nella variante Donnini) in una considerevole attività come soprano nel ruolo del titolo: 28 sono le presenze tra il 1739 e il 1769, con inizio di carriera tra Roma Macerata e Ancona (a Loreto nel 1748 in un oratorio, cit. solo in SARTORI), poi in vari teatri italiani; tra 1753 e 1755 canta anche all'estero (9 titoli, Praga, Lipsia, Copenaghen); nel Carnevale 1760 a Bologna al Teatro Formagliari canta in due opere come protagonista (*Antigono* di Anonimo e in *Vologeso, re de' Parti* di autori vari), per cui questa potrebbe essere stata l'occasione per la sua aggregazione all'Accademia, avvenuta il 26 giugno dello stesso anno. Abbiamo ulteriori dati sulla sua attività dal 16 agosto 1767 al 26 maggio 1771, con partecipazioni in funzioni sacre nelle diverse chiese di Senigallia, a Casa Mastai (accademia) e in cantate (Palazzo Comunale, «conversazione», 26 ottobre 1768, altra cantata nel 1769.⁸⁶

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 211, 240, 288, 300

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN0190600 (consultato il 12.08.2024)

DMM:

Donini, Antonio (Donnini)

cant.S

Scapezzano di Senigallia? (AN), 1719 ca - ?, 1760

Rad. 4749-53, 5551v, 5604r; 5696r; 5896r // Contiene c. 4790 ritaglio da Bibl. Rad. 7 con correzioni

Cfr: Bibl. Rad. 7, 90, (Guida 751)

GRIMALDI 1982: 5

PARISINI 1994: 132

SARTORI 1990-1994: *Indice Cantanti*, 250

(18)

BEDINI, Domenico

Fossombrone (PU)

Cantore [Soprano], 27 novembre 1767

CARTEGGIO AF: anno 1767, N.27, Prot. n. 26, Memoriale (non autografo) s.d. (27 novembre 1776)

... promettendo ogni possibile attenzione nel suo impegno

⁸⁵ Ringrazio Paola Ciarlantini per la segnalazione

⁸⁶ Archivio storico comunale di Senigallia, Antico Archivio n. 833 (Memorie e diari redatti da un componente della famiglia Mastai); ringrazio Gabriele Moroni per la segnalazione.

VERBALI AF: 3, 75r (seconda sezione)

27 novembre 1767: *...Si è proceduto alla lettura delli Memoriali due soggetti petenti di essere amessi all'Accademia in qualità di Cantori, e prima il Memoriale Del Sig.r Domenico Bedini. In seguito si è proceduto alla proposizione del seguente partito. A chi di lor Signori pare, e piace che il Sig.r Dom.o Bedini da Fossombrone sia adnesso alla Accademia in qualità di Cantore ... distribuiti, e poi raccolti li voti secretamente indi publicatosi il partito si è trovato ottenuto favorevole a tutti voti bianchi [27 compreso il Rappresentante del Fondatore Girolamo Carrati e il Principe pro-tempore Angelo Caroli], ed hanno ordinato li SS.ri Accademici che sia posto nel Ruolo, e gli si spedisca la consueta Patente.*

CAMPIONE G: 138

Sig.r Domenico Bedini da Fossombrone Cantore aggregato li 27 novembre 1767 = come da Memoriale in filza N.o 27 pagò per l'ingresso L. 5 fu ammesso al Suffraggio proseguendo a pagare [seguono numerosi pagamenti dal 1773 al 1796]

+ 1796: 17: X.bre=Mori in Loreto, e li 27: Gennaro 1797. le furono celebrate le solite Esequie in S: Gio: in Monte.

REGISTRO 1755-1806: 9v

«... pagò per l'ingresso L. 5»

CASSA DI CONTANTI 1783-1806:

c. 16v

1791 Dare

[3 Marzo]

detto: Dal Sig.r Domenico Bedini mediante il Sig.r Gaetano Poggi, p. Saldo del Suffragio a tutto il 1791. L. 9:-

c. 34r

1797 Avere

1797:22:Gennaro: Pagati al sudd.o S.r Carlo Conti p. erogarli nelle Spese dei Funerali da celebrarsi li 27: corr.e nella Chiesa di S. Gio: in Monte, p. l'Anima del fù Domenico Bedini nostro Accademico, passato all'altra Vita li 17: X.mbre prossimo scorso nella Città di Loreto, come da Mandato ed Attestato di sua morte del Vicario Curato di Loreto, assieme uniti in Filza [segno indecifrabile] ----- L. 37:8:----

CARTEGGIO AF:

1794, N 2

14 febbraio: SS.ri Accademici Filarmonici ascritti al Sufragio alli quali nel caso della loro Morte, dovrà l'Accademia farli celebrare li soliti Sufragi ... Domenico Bedini – [pagamenti annuali] L. 28.10, [debitori] L. 3 1798, N 3, c. 4r: Conti di dare ed Avere del Cittadino Pellegrino Bernardoni Depositario dell'Accademia delli Cittadini Filarmonici di Bologna [alla data 27 gennaio 1797, si riporta il pagamento per il Suffragio]

ELENCO M428: 41

Domenico Bedini da Fossombrone, Cantore + 17.12.1796, Ufficio 27.01.1797.

VACCHETTE AF: 4/c. 2, cc. 1v-2r

Spese per Messe celebrate il 27.1.1797 L. 37:8 «p. l'Esequie del fù Cittadino Domenico Bedini Cantore da Fossombrone Accademico Filarmonico»; segue la lista di 32 nomi dei celebranti le singole messe.

Domenico Bedini (Fossombrone ca. 1746 – Loreto 17.12.1796) è una figura interessante sia dal punto di vista della carriera sia da quello dei suoi rapporti con l'Accademia Filarmonica; la forma di aggregazione lo vede affiliato “alla bolognese”, ruolo vocale non specificato, con il pagamento per il Suffragio dilazionato nei trent'anni in cui fu accademico; potrebbe essere stato quel «sopranino di Fossombrone, un Giovinetto che à una gran abilità è una bella grazia nel cantare» che il compositore filarmonico Giovanni Battista Bevilacqua il 21 dicembre 1766 annunciava a padre Martini essere in procinto di recarsi a Bologna, evidentemente per esercitarvi la professione.⁸⁷ Nel Memoriale con cui chiese di aggregarsi all'Accademia - non autografo, ma redatto dal

⁸⁷ G. B. Bevilacqua a G. B. Martini, Mondavio 21dicembre 1766 (I-Bc, I.020.131, c. 1r). DMM e Guida 302 ipotizza che il Bevilacqua fosse marchigiano, ma è da ritenersi con certezza bolognese, ancorché costretto dall'Accademia ad esercitare tutta la vita fuori diocesi, a Fano, Mondavio, Gubbio, per aver «disubbidito» con il «far delle musiche contro il precetto della Cademia» (lettera a padre Martini da Mondavio, 13 ottobre [ca.1764] I-Bc I.020.125). Bevilacqua venne aggregato alla Filarmonica come Cantore Soprano (1760) e come Maestro

Campioniere Gateano Croci – promise «ogni possibile attenzione nel suo impegno». Il Bedini ebbe una ricca attività in Italia ed all'estero (95 sono le presenze totali nei libretti d'opera tra 1762-1795): è documentato alla corte di Monaco di Baviera nel 1772 ma soprattutto in Italia, in teatro e in chiesa (a Longiano canta nel periodo 1767-1772 per la Festa del SS. Crocifisso, qualificato come «virtuoso dell'Elettore di Baviera»), a Bologna in particolare il 13 maggio 1778 e il 28 luglio 1782, ma il 6 settembre 1791 a Praga è anche il primo Sesto ne *La clemenza di Tito* di W.A. Mozart; già avanti nella carriera fu cantore soprano a Loreto fino alla morte (dal 16 dicembre 1786 al 15 dicembre 1796, ammesso senza concorso; Patente dal 13 dicembre 1786).⁸⁸ Fu particolarmente legato a Bologna, come l'assiduità nei pagamenti per il Suffragio testimonia; il 2 dicembre 1784, sempre a Bologna, forse residente, canta nella messa da Requiem per l'illustre collega filarmonico padre Giambattista Martini («Gazzetta di Bologna», cit. da GAMBASSI 1992). Ebbe un fratello, cantante con voce di basso.

Una ricca documentazione sulla sua attività e sul suo stile di canto si trova in vari articoli a lui dedicati da Karl Böhmer.

BIBL.:

BÖHMER *passim*

CALLEGARI 1991: 214, 231, 1767, 301

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN0450600 (consultato il 16.08.2024)

DMM:

Bedini, Domenico

cant.S

Fossombrone (PS), ca. 1746 – post 1793

Rad. 4497-4505, 5544r, 5602r, 5649r, 5897v // *Contiene c. 4502 Loreto (575)*

Cfr: *Bibl. Rad. 47, 56, 90, (Guida 240)*

GAMBASSI 1992: 354, doc. 44

GRIMALDI 1982: 93

MALUSI 1985: 221

PARISINI 1994: 132

(19)

BENEDETTI, Giuseppe

Loreto (AN)

Cantore [Soprano], 12 dicembre 1772

VERBALI AF: 26r

12 dicembre 1772: *...Primieramente si è letto Memoriale presentato p. parte del Sig.r Gius.e Benedetti Musico Lauretano petente di essere aggregato all'Accademia in qualità di Musico, sopra di che si è posto partito segreto, che publicatosi si è trovato favorevoli a tutti Voti bianchi.*

CAMPIONE G: 158

Sig. Giuseppe Benedetti Lauretano Aggregato Cantore li 22: Marzo: 1773.⁸⁹ Memoriale N.o 54 Pagò pel suo Ingresso, come al quaderno a c. 16 L. 5---

Dare

Dall'anno 1773 a tutto il 1779: deve L. 1:10: annue p. anni 16 L. 24:---

Compositore (1763), con impegno, espresso anche in sede di Memoriale, a non esercitare in Bologna; per gli estremi biografici (Bologna 18.8.1736? – ? post 1789) cfr. la scheda autore in I-Bc <https://www.museibologna.it/musica/author/&id=539> (consultato il 12.12.2024).

⁸⁸ Ringrazio Paola Ciarlantini per la segnalazione.

⁸⁹ Nel verbale del 22 marzo 1773 il Benedetti risulta fra i convenuti, la sua aggregazione era già avvenuta il 12 dicembre 1772, come risulta dal verbale relativo; la data inscritta nel Campione G va perciò considerata come una svista.

Avere

Della decontro Partita non essendovi fondamento, perciò si salda L. 24:---

Giuseppe Benedetti (San Costanzo (AN) sec. XVIII - ? post 1789) fu Filarmonico «Cantore» senza alcuna specificazione, se non quella di «musicista», ma era sicuramente un soprano, come si evince dal ruolo di Licida che sostenne ne *L'Olimpiade* del Bertoni cantata a Bologna nel 1773, poco tempo dopo la nomina.⁹⁰ Pagando solo le iniziali 5 L. "alla bolognese" nei documenti filarmonici risulta moroso dal 1773 al 1789, per cui, non essendo presente in ELENCO M428, è possibile che il Suffragio gli sia stato negato. Finora nel repertorio dei libretti il cantante è noto (con varianti: Giuseppe Benedetti, Giuseppe Ferdinando Benedetti, Giuseppe Benedetti da San Costanzo)⁹¹ in 33 titoli dal 1764 al 1789: egli inizia la carriera nelle native Marche (Senigallia, Macerata, Ancona), proseguendola in Germania (Mannheim 1766-1770) e continuandola poi in tutt'Italia, per la maggior parte nei teatri di Roma, Bologna, Napoli; a Bologna, subito dopo la nomina (12 dicembre 1772) canta per la stagione del Carnevale 1773 al teatro Formagliari in *Alessandro delle Indie* di autori vari (su libretto del Metastasio) e, come si è già ricordato, ne *L'Olimpiade* di Ferdinando Bertoni (sempre su libretto del Metastasio); a poco più di un mese dalla rappresentazione (5 febbraio) il Bertoni stesso chiederà l'aggregazione alla Filarmonica come Compositore, inviando una sua composizione (22 marzo).⁹²

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 217, 232, 282, 301

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN0450600 (consultato il 12.08.2024)

DMM:

Benedetti, Giuseppe [I]

cant.

Loreto (AN), 18 sec. - ?, 1772 post

Rad. 4538-39, (*Guida* 271)

PARISINI 1994: 133

PELKER 2018: 195-366

(20)

MANCINI, Giovanni Battista

Ascoli Piceno (AP)

Cantore [Soprano], 16 marzo 1774

CARTEGGIO AF: anno 1774, N. 58, [prot.] n. 2, Memoriale (non autografo), 16 marzo 1774

[c. 1r]

Ill.mi, e Celeberrimi Accademici.

Gio. Batta. Mancini d'Ascoli Maestro di canto dell'Imperial Corte di Vienna dev.mo Oratore delle Sig.e loro Ill.me, e celeberrime riverentem.e gl'espone esser bramoso d'essere adnesso in codesta cellebratiss.ma Accademia de Sig.ri Filarmonici di Bologna in qualità di Musico Cantore che ti tal honore vivrà sempre.
Che della Grazia.

[c. 1v, in alto a dx]

All'Ill.mi, e celeberrimi Accademici Sig.ri Li Sg.ri Principe, ed Accademici Filarmonici di Bologna

[segue, di mano del Campioniere Gaetano Croci] *Joannem Baptistam Mancini Ascolanum Cantorem admissum*
Die 16: Martij 1774

VERBALI AF: 3, 35v

16 marzo 1774: *Essendosi dal Sig.r Pr[incip]e [Bernardino Ottani] presentato Memoriale p. parte del Sig.r Gio. Batt.a Mancini d'Ascoli petente per essere adnesso nell'Accademia in qualità di Musico Cantore alle SS.e*

⁹⁰ D-DI, Mus.3125-F-3, RISM n. 212008894, parte vocale di Licida in chiave di soprano.

⁹¹ Se si trattasse della stessa persona, ciò indicherebbe che Giuseppe Benedetti proveniva da San Costanzo (PU) e non da Loreto.

⁹² Cfr. CALLEGARI 1991, pp. 144, 316; per l'invio del brano, un canone *Benedicamus Domino* a 5 v. (I-Baf, caps IV, n. 149) cfr. VERBALI, 3, c. 29v.

Loro Ill.me e Celeberime, ed' esso p. parte del d.o S.r Mancini letto il di lui Memoriale hanno ordinato siano posti i voti, quali essendosi ritrovati tutti bianchi, e stato adnesso, e che le si spedisca la Patente ...

CAMPIONE G: 162

Sig.r Gio. Batta Mancini da Ascoli dell'Imperial Corte di Vienna Aggregato Cantore li 16: Marzo: 1774: come dal Memoriale nella Filza al N.o 58= 1774: 10: Aprile = Pagati mediante il Rev.do P.re M.ro Martini al Sig.r Deposit.o del Suffraggio p. ingresso ed Aggregazione al Suffraggio come a Cassa c. 17 L. 40---

REGISTRO DARE _ AVERE 1755-1806:17v

10 aprile 1774: ...Dal P[adr]e M.ro Martini p. l'Ingresso del Sig.r Gio.Batta Mancini Musico e Maestro della Corte Imperiale di Vienna, e sua aggregazione al Suffraggio Camp. G 162 oltre Paoli X p. le spese della Patente cioè Paoli 4: p. il Not[ai]o uno p. il Camp[ionier]e uno al Bidello e 4: all'Economo L. 40.

CARTEGGIO AF: 1794, N 2

14 febbraio: SS.ri Accademici Filarmonici ascritti al Sufragio alli quali nel caso della loro Morte, dovrà l'Accademia farli celebrare li soliti Sufragi ... G.B. Mancini - pagato in una sola volta L. 40; debitori - [Sufragio «dovuto»]

L'aggregazione del celebre cantante e didatta Giovanni Battista Mancini (Ascoli Piceno, 1. 1.1714 – Vienna, 4.1.1800) avvenne all'unanimità, non specificando il ruolo vocale ma solamente «Cantore», fu sicuramente del tipo “alla forestiera” e onorifica, dal momento che egli risiedeva a Vienna e ricopriva la prestigiosa carica di Maestro di canto della Corte Imperiale. La nomina a Filarmonico, ricercata espressamente dal Mancini con Memoriale letto dall'allora Principe Bernardino Ottani (1738-1827), fu sicuramente sostenuta da padre Martini: la loro corrispondenza datava almeno dal 1736 (sono note ben 64 lettere), ma dalla fine del 1772⁹³ fino alla primavera del 1774 intercorse una serie di interessantissime missive sul trattato che sarebbe divenuto celebre, i *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Vienna 1774), per il quale il Mancini chiedeva revisioni e correzioni. La lettera da Vienna del 3 marzo 1774 ci rivela che il Mancini desiderava il riconoscimento altamente professionale di Accademico Filarmonico, e che per raggiungere lo scopo chiese aiuto a padre Martini; nelle more della stampa del trattato – chiuso definitivamente tra l'aprile e il maggio e con lettera accompagnatoria del 10 giugno dal Mancini spedito a Martini – il cantante infatti fa capire chiaramente che l'esibizione nel frontespizio del titolo onorifico di Maestro di Canto presso la Corte Imperiale non gli è sufficiente:

Gli dirò il vero, quantunque vi sarà il fastoso nome / da me non meritato / di M.ro di Canto dell'Imperial Corte; pure, l'Amore che ho per la mia Professione mi fa anche desiderare anche [!] quello di Accademico Filarmonico.⁹⁴ Se questo potesse riuscire lo gradirei infinitam.e. Due cose però vi vogliono. La prima di saper la spesa, che se mal non mi ricordo sono otto Scudi, e cinque Paoli. Se dunque tanti sono devo io saperlo per poterne far la rimessa con lettera di cambio. Per secondo saperne con tutta la sollecitudine l'accettazione, non già per ricever il Diploma, ma se pur la stampa andrà con sollecitudine per potercelo mettere. Del resto il Diploma arrivi quando vuole, che non m'importa ... La prego dunque, per quanto sà e possa rispondermi con sollecitudine su l'affare pregato, perché possi prender le mie misure.⁹⁵

L'Accademia conserva il Memoriale di Mancini, peraltro non autografo: la grafia non è altrimenti identificabile - non è sicuramente, come invece in molti altri casi, del Segretario o del Campioniere, il quale (G. Croci), qui, sul verso, annota solamente l'avvenuta nomina -; è possibile che il documento sia stato redatto da un collaboratore di padre Martini e da questi inoltrato alla cancelleria dell'Accademia.

⁹³ G. B. Mancini a G. B. Martini, Vienna 20 dicembre 1772 (A-Wn, Autogr. 7/62-1 HAN MAG, collezione Franz Sales Kandler).

⁹⁴ Sul frontespizio, immediatamente sotto al titolo di Maestro della Corte Imperiale, campeggerà infatti anche quello di «Accademico Filarmonico»: va notato come il prestigio dell'Accademia Filarmonica – soprattutto nel mondo dei professionisti – fosse tale che il Mancini, così come Pier Francesco Tosi nel frontespizio del proprio trattato del 1723 (v. nota 34), non ritenne necessario specificare che si trattava del sodalizio di Bologna.

⁹⁵ G. B. Mancini a G. B. Martini, Vienna 3 marzo 1774 (I-Bc, H.086.028, c. 1r-v).

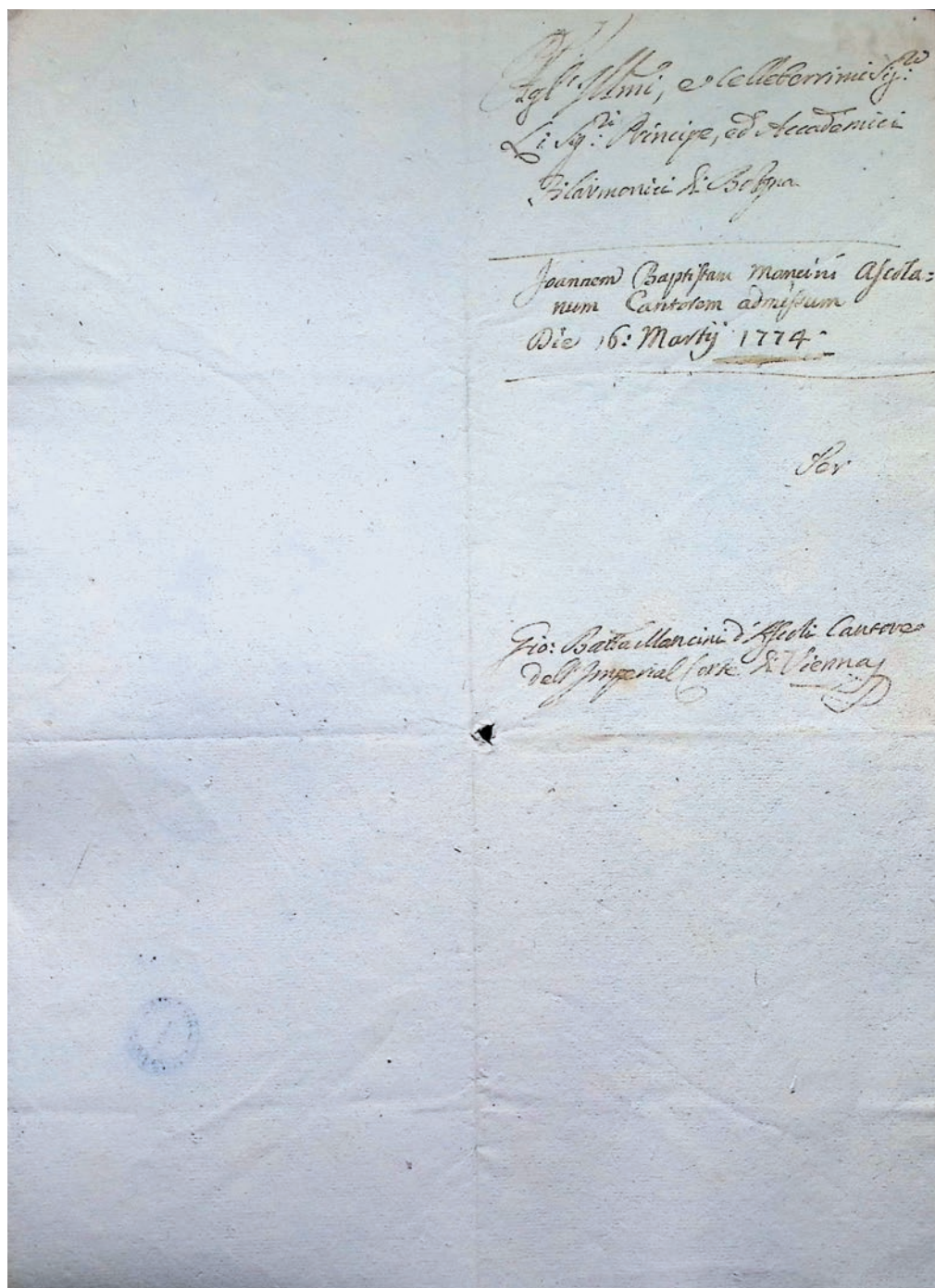


FIG. 6 G. B. MANCINI, Memoriale (non autografo), 16 marzo 1774
I-Baf, CARTEGGIO AF, anno 1774, N. 58, [prot.] n. 2, c. 1v

Il 31 marzo Mancini ringrazia immediatamente per l'altrettanto tempestiva comunicazione di padre Martini sull'esito positivo della nomina, avvenuta il 16 marzo:

Stima.mo Padre Maestro Non risposi alla sua veneratiss.ma del 12. spirante Marzo, perché in quella mi dà la speranza di scrivermi a posta ventura, come in fatti l'ò ricevuta con la posta d'oggi, con la lieta novella d'esser stato aggregato Accademico Filarmonico. La ringrazio fra tanto della bontà dimostratami in quell'occasione, e lo prego di ringraziare a nome mio tutti i Sig.ri Accademici. Accludo la cambiale di nove scudi Romani, acciò siano pagati tutti i diritti dovuti all'Accademia, e riceverò volentieri per la posta la Patente.⁹⁶

Il 10 aprile, come risulta dai documenti accademici (CAMPIONE G e REGISTRO 1755-1806) è padre Martini stesso che si fa latore del pagamento presso i contabili accademici, come spesso accade per i candidati da lui segnalati, e come era accaduto pochi anni prima per il giovane W.A. Mozart (1770).

Il 21 aprile il Mancini, ringraziando ancora padre Martini, accusa ricevuta della Patente filarmonica:

Rispondo alla sua umanissima del 12. corr[ent]e e sempre più lo devo ringraziare per la bontà dimostra verso di me. Gli dirò per tanto, che gentilmente ricevei dalle mani di questo Sig.r Auditor Taruffi la Patente Filarmonica, speditagli da quel suo Sig.r Fratello. Ho ricevuta l'annessa ricevuta, la quale non era necessaria, perchè il denaro rimesso in mano sua era più che sufficientemente assicurato, nondimeno lo ringrazio anche per questo nuovo incomodo.⁹⁷

Il trattato discusso con padre Martini diede al Mancini fama internazionale, e tuttora essa figura fra le più importanti testimonianze tecniche e stilistiche sull'arte del canto settecentesco.⁹⁸ Come cantante di teatro egli non ebbe un'attività particolarmente ricca: dopo gli studi a Napoli con L. Leo e proprio a Bologna con A. Bernacchi e G.B. Martini, si contano di lui 24 presenze in libretti tra il 1728 – appena quattordicenne a Monaco come «virtuoso di camera di S.A.S.E.» –, e il 1740, praticamente solo sulle scene italiane; dal 1757 viene chiamato a Vienna come maestro delle figlie di Maria Teresa Imperatrice rimanendovi per oltre quarant'anni, fino alla morte.

⁹⁶ G. B. Mancini a G. B. Martini, Vienna 31 marzo 1774 (Ivi, H.086.029, c. 1r).

⁹⁷ G. B. Mancini a G. B. Martini, Vienna 21 aprile 1774 (Ivi, H.86.30, c. 1r). In questa lettera Mancini parla poi diffusamente del proprio ritratto in cera e di quelli di C. W. Gluck e J. Fux, tutti ritratti che andava spedendo a Martini; mentre quello di Mancini risulta ora disperso, sono tuttora conservati in I-Bc, quelli di Fux (B 11833 / B 38184) e Gluck (B 11820 / B 39142).

⁹⁸ Vedi qui le note 47 e 48. Un esemplare della prima edizione di quest'opera – probabilmente quello inviato a padre Martini – è conservata presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (I-Bc, H.38); un altro esemplare è posseduto dalla biblioteca dell'Accademia (TEORIA MUS STAMPA 11, proveniente dal lascito primo-novecentesco della famiglia Parisini (riferibile a Federico e Ferruccio).



FIG. 7 G. B. MANCINI, frontespizio della prima edizione del trattato *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna, Ghelen, 1774 (I-Baf, TEORIA MUS STAMPA 11)

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 218, 246, 261, 301

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=Z00004309300 (consultato il 21.12.2024)

CATTERUCCIA 1991-92

DMM:

Mancini, Giambattista
cant. [S], didatta

Ascoli Piceno, I.I.1714 - Vienna (Austria), 4.I.1800

Spa.1225: 72; Rad. 2073-90, 5561v, 5605v, 5628v, 5896v // *Contiene c. 2084 ritaglio di catalogo ed. (Milano,*

Giuseppe Galeazzi, 1777).

Cfr. Bibl. Rad. 33, 87, 90. DEUMM, MGG. GROVE: n. Ascoli (Piacenza). ES: n. 1716, senza giorno e mese. Guida 1269

PARISINI 1994: 133

(21)

BARONI Sebastiano

Pesaro (PU)

Cantore (Basso), 21 novembre 1774

CARTEGGIO AF: anno 1774, Memoriale, N. 62, [prot.] n. 8 (forse autografo), s.d. [novembre 1774]

[c. 1r]

Ill.mi Signori

Sebastiano Baroni Sacerdote Pesarese Basso cantante nella Cappella di detta città, che per tre anni ha servito nella medesima qualità di Basso la cappella di S. Antonio in Padova, con tutto l'ossequio supplica le SS.e loro Ill.me onde si degnino fra il numero ammetterlo dei cantanti di questa loro pregiatissima Filarmonica Accademia. Che per tanta benignità delle SS.e loro Ill.me, non mai cesserà l'um[ilissim]o oratore di renderle con tutto se stesso infinite le grazie.

Che della grazia ...

[c. 1v, a dx]

Agli Illustrissimi Signori Principe ed Accademici Filarmonici di Bologna Per Sebastiano Baroni Sacerdote Pesarese

[c. 1v, a sx, di mano del Campioniere Gaetano Croci] *Reverendum Dominum Sebastianum Baroni Pisaurensem inter Cantores*

VERBALI AF: 41r-v

21 novembre 1774: *...si è letto altro Memoriale presentato per parte del Sig.r Sebastiano Baroni Pesarese Basso Cantore petente di essere Aggregato in tale qualità di Cantante alla nostra Accademia, e questo pure per segreto partito a tutti voti bianchi e stato aggregato, e perciò se li spedisca consueta Patente.*

CAMPIONE G: 166

Rev.do Sig.r D. Sebastiano Baroni di Pesaro Aggregato Cantore li 21: Novembre: 1774: come dal Memoriale in filza al n.o 62= 1774: 15: Xmbre: Pagati per suo Ingresso in Cassa, come dal L. a c. 17 L. 5--- Dare dall'Anno 1774 a tutto il 1779 a L. 1:10: annue ascendono anni 15 L. 22:10:- Avere: della decontro Partita non essendovi fondamento, perciò si salda L. 22:10:-

Sebastiano Baroni (Pesaro 18 sec. 1a metà - ? post 1792) pagò per l'aggregazione L. 5, quindi fu accademico "alla bolognese", ma risulta poi sempre moroso dal 1774 al 1789, per cui l'Accademia potrebbe aver deciso di non celebrargli il Suffragio. Il Baroni, che era un sacerdote, risulta noto finora dal 1767 al 1789 in sole sei fonti librettistiche, tutte di ambito marchigiano (Senigallia, Pesaro e Ancona) per lo più in opere serie o componimenti drammatici a sfondo allegorico-morale, composti da autori quali A. Seaglies, G. Almerici, G. Pavani e P. Morandi. Nondimeno il suo Memoriale – forse autografo – riveste un certo interesse rivelandoci la sua appartenenza alla cappella musicale di Pesaro, e il suo servizio come basso per tre anni anche presso la Cappella del Santo di Padova.

17012.
N. 8
Illmi Signori

Sebastiano Baroni Sacerdote Lesavese Basso cantante nella
Capella di detta città, che per tre anni ha servito nella
medesima qualità di Basso la Cappella di S. Antonio
in Padova, con tutto l'ossequio supplica le V. V. loro
Illme, onde si degnino fra il numero ammetterlo dei can-
tanti di questa loro pregiatissima Filarmonica Accade-
mia. Che per tanta benignità delle V. V. loro Illme, non
mai cesserà l'umil oratore di renderle con tutto se-
mpre infinite le grazie &c.

(che della grazia)
B. B.

FIG. 8 S. BARONI, Memoriale, s.d. [novembre 1774]
I-Baf, CARTEGGIO AF, anno 1774, N. 62, [prot]. n. 8, c. 1r

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 218, 231, 286, 301

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN1484600 (consultato il 21.12.2024)

DMM:

Baroni, Sebastiano

cant.

Pesaro, 18 sec. 1° metà - ?, 1792 post

Spa.1223:119; Rad. 295, 5543v, 5679r, 5898r

Cfr: *Bibl. Rad.* 24

PARISINI 1994: 133

(22)

CRESCENTINI, Girolamo

Urbania (PU)

Cantore [Soprano], 1 settembre 1789

CARTEGGIO AF: anno 1789, N.113 [prot.] n.2, Memoriale (non autografo) s.d. (ma 1 settembre 1789)

VERBALI AF: 4, 73

1 settembre 1789: nel dar corso all'aggregazione di Girolamo Crescentini come "cantore", si ricorda che nel Memoriale egli dichiara di voler *pagare il Suffragio partitamente ogni Mese, a norma de Professori Bolognesi*. Viene votato all'unanimità (13 voti).

CAMPIONE G: 198

Sig.r Girolamo Crescentini da Urbania nella Marca, aggregato Cantore li primo Settembre 1789=, sotto il Principato del sudd.o: Sig.r Carlo Zanolini, come da Memoriale in Filza al N.o 113:= 1789: 3: Settembre: Contanti pagati a Cassa per il semplice Ingresso, come dal quaderno del Sig.r: Depositario a c. 37--- L. 10:10:---

CASSA DI CONTANTI 1783-1806: c. 9v

1789 [3 settembre] *Dare*

detto: Dal Sig.r Girolamo Crescentini da Urbania nella Marca, mediante il sudd.o Sig.r Vignali, pagò p. la sua aggregazione in qualità di Cantore, L. 10:10-, senza Suffragi, che rispetto a L. 5: passate alla Cassa d[e]l Sussidio, L. 4: p. li Ministri, ed il residuo rimasto a questa Cassa p. l'Annivers.o Annuale L. 1.10:-

Girolamo Crescentini (Urbania (PS), 2.2.1762 - Napoli 25.4.1846), fu uno dei più famosi cantanti marchigiani, internazionalmente noto, uno degli ultimi grandi castrati della storia dell'opera, in attività fino alla metà del sec. XIX. Pagò «per il semplice ingresso», cioè senza aggregarsi al Suffragio, anche se, come ci spiegano in dettaglio i documenti filarmonici, in sede di domanda («Memoriale») aveva dichiarato di voler «pagare il Suffragio partitamente ogni Mese, a norma de Professori Bolognesi». Il motivo forse risiede nel fatto che essendosi trasferito dodicenne a Bologna per studiare canto con l'accademico Lorenzo Gibelli (1718-1812), si considerava professionalmente un bolognese. Dopo quattro anni di studio il maestro lo lanciò in carriera con debutto al teatro Argentina di Roma (1778); da allora ebbe una rapida ascesa venendo soprannominato l'«Orfeo italiano»; dal 1793 al 1799 fu tra i 14 castrati scritturati al Teatro S. Carlo di Lisbona; come il conterraneo Mancini fu maestro di canto della famiglia imperiale. Con l'avvento di Napoleone si stabilì alla sua corte a Parigi (1805-1812), tornò quindi in Italia, prima a Bologna e poi a Roma, dove restò fino al 1816, indi fu nominato maestro di canto presso il Collegio Reale di S. Pietro a Majella a Napoli, dove morì. La biblioteca dell'Accademia di lui conserva venti brani musicali, tra esercizi, arie e romanze: sono sedici manoscritti, tra i quali figurano sette autografi,⁹⁹ e quattro stampe;¹⁰⁰ possiede inoltre due libretti d'opera in cui il cantante è didatta figura come interprete.¹⁰¹

⁹⁹ *Composizioni* (I-Baf, MSG I-CRE-MUS.6), *Arietta per voce di soprano* (I-Baf, MSG I-CRE-MUS.5)

¹⁰⁰ Tra queste la *Raccolta di esercizi per il canto all'uso del vocalizzo : con discorso preliminare*, Leipzig, C.F. Peters, [18?] (I-Baf, FA1 2707).

¹⁰¹ N. A. ZINGARELLI, *Apelle e Campaspe dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel nuovo*

BIBL.:

ANZANI-BEGHELLI 2014: 159

BORGATO 1984

CALLEGARI 1991: 224, 239, 289, 302

DMM:

Crescentini, Girolamo
cant.S

Urbania (PS), 2.II.1762 - Napoli, 25.IV.1846

Spa.1224:64; Rad. 1105-85, 5550r, 5603v, 5699r // *Contiene a) iconografia: c. 1106 incisione; c. 112 negativo fotografico; c. 1166: foto di dipinto; b) c. 1167: doc. anagrafici; c) carteggio: cc. 1140-41, 1152 Enrico Liburdi (1915, 1924); cc. 1150-51 Vincenzo Giorgi (1888); c. 1154 (1898); c. 1157 Carlo Crescentini a Lio Crescentini (1894); c. 1158 C. Antonacci (1898) con doc. anagrafici; cc. 1159-60 O. Bonamici (1898); c. 1161 F. Vatielli (1897); d) ritagli: cc. 1129-34 estratto da Bibl. Rad. 9 con appunti di Radiciotti; cc. 1136-39: articolo dattiloscritto per Bibl. Rad. 55; Cfr: Bibl. Rad. 7, 9, 42, 49, 55, 90. DBI, DEUMM, GROVE, ES, MGGs: m. 24.IV.1846, (Guida 682)*

PARISINI 1994: 133

(23)

MARINELLI, Carlo

Fermo (FM)

Cantore [Soprano], 12 novembre 1790

VERBALI AF: 4, 85

12 novembre 1790: aggregazione di Carlo Marinelli come *cantore*. I Filarmonici riuniti in congregazione generale incaricano Francesco Rastrelli (di Ancona) e Antonio Mazzoni di «portarsi» dai cantanti Giacomo David, Carlo Marinelli e Antonio [Balelli] *virtuosi che cantano presentemente [a Bologna] nell'Opera seria* per chiedere di cantare alla Festa accademica di Sant'Antonio programmata per il prossimo 26 novembre. Il Marinelli e il David *come uomini, che hanno acquistato nome* vengono poi proposti dal Principe Ignazio Fontana come *accademici nella classe de' cantori*. La proposta viene accettata e «applaudita», «*ex una voce*».

CAMPIONE G: 201

Sig.r Carlo Marinelli da Fermo, aggregato Cantore li 19 [recte 12]: Novembre: 1790: per acclamazione, in occasione di celebrarsi la festa del nostro Santo Protettore li 26: suddetto, e speditali la Patente gratis, come agl'atti della nostra Accademia alli quali s [indecifrabile]--- [senza altro testo] e sotto del Principato del Sig.r Ignazio Fontana ---

CASSA DI CONTANTI 1783-1806: c. 13r

1790 - Avere

detto [28 novembre]: al sudd.o Economo p. distribuirle alli Ministri della nostra Accademia p. le due Patenti spedite gratis dalla stessa alli SS.ri Carlo Marinelli Cantore e Giacomo Davide parimenti Cantore aggregati p. acclamazione, come da Mand.o e R[icevut] a L. 8:---

CARTEGGIO AF: 1794, N 2

14 febbraio: *SS.ri Accademici Filarmonici ascritti al Sufragio alli quali nel caso della loro Morte, dovr  l'Accademia farli celebrare li soliti Sufragi ... Carlo Marinelli - [nessun pagamento] - [come onorario il Sufragio era «dovuto»]*

La nomina di Carlo Marinelli (Fermo ca. 1750 - ? post 1793) avvenne per acclamazione, con spedizione gratuita della patente, in occasione della presenza del cantante in citt : l'anconitano Filarmonico Rastrelli – uno degli incaricati di comunicargli la proposta – era primo violino e direttore dell'opera in cui il Marinelli

Pubblico Teatro la primavera dell'anno 1795, Bologna, Sassi, [1795] (I-Baf, FA2.LIB.125); P. C. GUGLIELMI, Enea e Lavinia, dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel di 13. di agosto 1788. Per festeggiarsi la nascita di S.M. la Regina ed alla Real Maest  di Ferdinando IV. nostro amabilissimo sovrano dedicato, Napoli, V. Flauto, 1788 (I-Baf, FA2.LIB.366).

cantava e che si dava in quel momento a Bologna.¹⁰² Questa vicenda è interessante perché dimostra che le aggregazioni alla classe dei Cantori (e probabilmente anche a quella dei Suonatori) nel secondo Settecento, ma anche prima, poteva avvenire in vista (a volte a seguito) di una partecipazione all'annuale Festa accademica di Sant'Antonio in S. Giovanni in Monte (nell'anno del Marinelli prevista il 26 novembre), anche prendendo occasione dalla presenza in città di artisti qualificati (“di grido”), ed evitando così l'antica prassi del periodo di frequentazione di sei mesi prescritta dagli Statuti. La carriera del Marinelli fu ragguardevole, con 31 presenze attestate tra 1776 e 1793, nel primo decennio essenzialmente nei teatri delle Marche e dell'Umbria (nel 1776, al Teatro di San Severino Marche nell'opera di P. Anfossi *L'Incognita perseguitata* figura come «virt[uoso] della metropolitana di Fermo»), poi con un intenso biennio 1787-1789 a Roma, Venezia, Ferrara, Rovigo e Firenze, poi a Bologna nel 1790 al Teatro Zagnoni (ruolo di Darete nel *Pirro* di G. Paisiello), presenza che – come si è detto – fu occasione per l'aggregazione alla Filarmonica e di esibizione alla Festa accademica di Sant'Antonio. Marinelli chiuse poi la carriera internazionalmente nel triennio 1791-1793 a Madrid. Sul suo ruolo vocale nelle testimonianze vi sono delle discrepanze: la parte di Darete, almeno in una delle copie della partitura superstiti, era per soprano,¹⁰³ e ciò nonostante altre fonti di decenni precedenti (1772-1784) lo diano contralto: Marinelli partecipò infatti al concorso a Loreto per cantore contralto (non vincendo il posto) il 22 giugno 1772 e il 12 giugno 1777,¹⁰⁴ e anche a Longiano, per la Festa del Crocifisso, dal 1773 al 1784 il suo nome ricorre come contralto.

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 66, 224, 246, 280, 302

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN0317200 (consultato il 19.09.2024)

DMM:

Marinelli, Carlo

cant.S

Fermo (AP), 1750 ca - ? 1793 post

Rad. 2168, 5648r // Contiene scheda di A. Scorcelletti, (*Guida* 1320)

GRIMALDI 1982: 89, 90, 180, 182

MALUSI 1985: 222

PARISINI 1994: 133

(24)

DAMIANI, Vitale

Mondolfo (PU)

Cantore [Soprano], 5 dicembre 1792

VERBALI AF: 4, 123

5 dicembre 1792: aggregazione come *Accademico Filarmonico Onorario* il Sig.r Vitale Damiani in attestato di gratitudine all'incomodo avuto il giorno della nostra Festa [di Sant'Antonio, 23 novembre 1792].

CAMPIONE G: 211

Sig.r Vitale Damiani da Mondolfo, aggregato Cantore li 5: Dicembre: 1792:, sotto il Principato del Rev.do Sig.r D. Valerio Tesei, e speditagli la Patente gratis, per la quale furono pagate le Spese dall'Accademia, come agl'Atti della Congregazione nel sudd.o giorno s.[indecifrabile]= [aggiunta di mano successiva] 25 [recte 25] Giugno 1812 fu espulso dall'Accademia come risulta dagl'Atti dell'Accad. di giug[no] sud[dett]o [seguono numerose registrazioni in dare e avere dal 1792 al 1813].

¹⁰² Cfr. libretto in I-Bc, Lo.03870.

¹⁰³ D-BNu, PGB 2° 1017, RISM n. 450065519. La tessitura in cui cantava il Marinelli in teatro sembra essere confermata dal ruolo ricoperto da altri due soprani marchigiani (entrambi pure Filarmonici): Vitale Damiani nel medesimo *Pirro* paissielliano a Napoli nel 1790 (libretto in I-Ra: Roma Biblioteca Angelica, E.I.26/01), e Domenico Bedini nell'*Ipermestra* sempre di Paisiello a Padova nel 1791 (GB-Lbl, 905.h.4.(1.)), la stessa opera poi cantata nel 1793 dal Marinelli a Madrid (E-Mn, T/24570).

¹⁰⁴ Ringrazio Paola Ciarlantini per la segnalazione.

CARTEGGIO AF: 1794, N 2

14 febbraio: *SS.ri Accademici Filarmonici ascritti al Sufragio alli quali nel caso della loro Morte, dovrà l'Accademia farli celebrare li soliti Sufragi ... Vitale Damiani – [pagamenti annuali] L.3 - [come onorario il Suffragio era «dovuto»]*

VERBALI AF: 5, 7

24 giugno 1812: *In vista del ritorno della Patente del Sig.r Vitale Damiani già Accad.co Filarmonico, che si ritiene [?] dallo s[tess]o restituita, si aprova la spedizione della Lettera che dal Segret.o è stata firmata e che approvata detta dal Sig.r Presidente firmata, e dal Segret.o stesso controfirmata [...]*

Anche l'aggregazione di Vitale Damiani (Mondavio? Mondolfo? (PS) ca. 1753 – Bologna, 8.3.1827 – non specificato come soprano, ma il ruolo si evince dagli altri documenti non filarmonici – è collegata alla Festa di Sant'Antonio, ma questa volta a seguito della partecipazione; pure a questo cantante la patente viene spedita *gratis*, i pagamenti, compreso il Suffragio, sono documentati «alla bolognese» ma il 24 giugno 1812 «fu espulso dall'Accademia» e per questa ragione non figura nell'Elenco dei Suffragi (M428) «dovuti». La frequenza dei pagamenti annuali nel ventennio di aggregazione ed il suo decesso a Bologna porterebbe peraltro a ritenere che egli fosse rimasto integrato nella vita cittadina. La sua morosità ricorda quella di altri marchigiani come Capaldi (4), Baroni (21) Benedetti (19). Circa l'attività artistica, come per il Marinelli (23) si può ricordare la sua frequente partecipazione alle funzioni della Festa del SS. Crocifisso a Longiano nel periodo 1773-1784, mentre sulle scene si registra una carriera di oltre trent'anni (1772-1807), con 71 presenze testimoniate dai libretti (ov'è attestato nelle varianti: Michele Damiani, Vitalino Damiani, Vitale Damiano, «di Montolfo»); anche per il Damiani, come per il Marinelli e il Bedini, vale il percorso carrieristico che muove inizialmente dalle natie Marche, per poi passare ai principali teatri italiani, tra i quali più volte Roma, Napoli, Venezia, Firenze, Bologna, con una puntata all'estero (Dresda 1781, ma forse ivi documentato anche nel periodo 1780-1786 come Michele Damiani). Il Damiani può essere considerato fra gli epigoni del fenomeno dei cantori evirati, accanto al grande conterraneo Giovanni Battista Velluti.¹⁰⁵

BIBL.:

CALLEGARI 1991: 225, 239, 284, 302

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=000012020000
(consultato il 20.09.2024)

DMM:

Damiani, Vitale
cant.S

Mondavio?, Mondolfo? (PS), 1753 ca - Bologna, 8.III.1827

Spa.1224:83; Rad. 862v, 1248v-52, 1253, 5551, 5898r; (Guida 709)

HOCHMUTH 1988

MALUSI 1985: 222

PARISINI 1994: 133

(25)

SASSAROLI, Filippo

Filottrano (AN)

Cantore [Soprano], 21 novembre 1794

VERBALI AF: 4, 142

21 novembre 1794: aggregazione all'unanimità di Filippo Sassaroli come «professore di Canto», proposto dal Principe Vincenzo Cavedagna *creandolo tale nello stesso modo, e forma che sono stati aggregati gl'altri Professori suoi pari ordinando che le sia spedita pure la solita Patente gratis.*

¹⁰⁵ «L'*Almanach aus Rom* del 1811 (l'anno dell'*Equivoco stravagante*) scriveva che i «Castraten» attivi all'epoca erano «Vitale Damiani, Pietro Matteucci, Giov. Batt. Veluti», quel Giovanni Battista Velluti che di Rossini terrà a battesimo l'opera *Aureliano in Palmira* (Milano 1813) e la cantata *Il vero omaggio* (Verona 1822)» (cit. da ANZANI-BEGHELLI 2014, CLVII-CLVIII).

CAMPIONE: G, 230

Sig.r Filippo Sassaroli Marchigiano aggregato Cantore, sotto il Principato del Rev.do D. Vincenzo Cavedagna, li 21: Novembre 1794:; come dal suo Memoriale in filza al N.o [spazio vuoto] Il suddetto fu esentato da tutte le Spese, e le fu spedita la Patente dall'Accademia gratis, come agl'Atti della Congregazione tenuta nel giorno suddetto s.[indecifrabile].

CASSA DI CONTANTI 1783-1806: c. 29r

1794 Avere

detto [30 Novembre]: Al Sudd.o S.r Economo [Carlo Conti] per pagare li Ministri Sudd.i per altre due Patenti date gratis dalla stessa Accademia, cioè una al S.r Filippo Sassaroli aggregato Cantore, e l'altra al S.r Gioachino Pilotti Organaro, successore di suo Padre, fù S.r Antonio come da Mandato, e Ricevuta L. 8:---

Filippo Sassaroli (Filottrano 2.5.1768 - ivi 1.2.1854) nei documenti filarmonici – data la gratuità delle spese di registrazione – risulta di fatto aggregato come onorario alla classe dei Cantori senza specifica di ruolo, che sappiamo essere di soprano, come si rileva dalle altre fonti disponibili su di lui; anche riguardo alla sua provenienza – «Marchigiano» (in Campione G) e «Marche» nell'ELENCO ACCADEMICI ottocentesco (che peraltro ricava i dati dai documenti coevi alla nomina) – sappiamo da altre fonti che il cantante veniva da Filottrano. L'aggregazione onoraria potrebbe far pensare ad una sorta di ricompensa, forse per aver cantato nella Festa di Sant'Antonio di quell'anno. La lunghissima carriera di Sassaroli muove come di consueto dalle natie Marche e dall'Italia centrale, per proseguire poi nel resto delle città italiane italiane (tra le quali Roma, Venezia e Firenze) e all'estero; sono finora documentate nei libretti (anche nella variante Filippo Cessaroli) 42 presenze nell'arco di 35 anni (1783-1826), ben 26 dei quali in Germania, a Dresda (dal 1802). L'attività di questo soprano – accanto a quella di alcuni colleghi marchigiani, Filarmonici e non – illustra bene il permanere fino agli inizi del sec. XIX del fenomeno degli evirati cantori: come “musicista” alla corte di Sassonia, interpreterà in scena il *Tancredi* rossiniano (Dresda 1817).

BIBL.:

ANZANI-BEGHELLI 2014: CLVIII

CALLEGARI 1991: 226, 254, 283, 302

CORAGO: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=7A0030319700 (consultato il 20.09.2024)

DMM:

Sassaroli, Filippo
cant.S

Filottrano (AN), 2.V.1768 - ivi, 1.II.1854

Spa.1226:173; Rad. 3670-71, 3681-86, 3688, 3690-91, 5573v, 5608r, 5649r, 5652r // *Contiene a) carteggio: c. 5652 Cesare Coppari (1890) con doc. anagrafici; b) ritagli: c. 3671 Rad. ("Il Faro Letterario", 1895? p. 9-12), con rettifiche e annotazioni; c. 3691 recensione non firmata dell'autobiografia di Richard Wagner; c) c. 741 Loreto (586)*

Note: a c. 3688, 3690 elenchi dei "più" celebri cant. marchigiani" (71 nomi).

Cfr: Bibl. Rad. 47, 90

HOCHMUTH 1998

PARISINI 1994: 133

FONTI E BIBLIOGRAFIA

L'elenco si riferisce alle fonti e alla bibliografia citate nelle schede.

Sigle Biblioteche:

A-Wn = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken

D-BNu = Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek

D-DI = Dresden, Sächsische Landesbibliothek

D-Sl = Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
E-Mn = Madrid, Biblioteca Nacional
F-Pn = Paris, Bibliothèque nationale de France
GB-Lbl = London, The British Library
I-Baf = Bologna, Archivio-Biblioteca dell'Accademia Filarmonica
I-Bc = Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica
I-Ra = Roma, Biblioteca Angelica

FONTI

CAMPIONE F

Libro intitolato Campione F In cui vi sono descritti tutti li Sig. Accademici Filarmonici viventi in quest'anno santo 1750, Col Conto del loro Dare, ed Avere, Ms., 1750-1755 (con aggiunte successive)

I-Baf, VII – Contabilità, 3

CAMPIONE G

Campione segnato G in cui vi sono descritti tutti li signori Accademici Filarmonici. Conto del loro Dare ed Avere, come anche gl' Interessi della Congregazione o sia Unione del Suffragio e del Sussidio, Censi Frutti ecc. Ms., 1755 - 1847

I-Baf, VII – Contabilità, 2

CARTEGGIO AF

I-Baf, V – Carteggio e Documenti 1675 - 1804

CASSA DI CONTANTI 1783-1806

1783 al 1806 Cassa di Contanti detta del Suffraggio de SS.ri Filarmonici, in mano del Sig.r Pellegrino Bernardoni Depositario, Ms., 1783-1806

I-Baf, VII – Contabilità, 5

CONSTITUTIONI 1689

Constitutioni dell'Accademia de Sig.ri Filarmonici di Bologna, Ms., 1689

I-Baf, III - Statuti, 1

CRONOLOGIA I, II, III

Olivo PENNA, *Cronologia o sia Istoria Generale di questa Accademia Sua Origine, e Successi in Essa Dall'Anno MDCLXVI che fu Fondata, ... Fatta con somma diligenza, e fatica da me Olivo Penna Campionere di detta Accademia l'anno MDCCXXXVI*, Ms., 1736, I-Baf, I – Aggregazioni 3, tomo I e II; il tomo III è costituito da O. PENNA, *Registro Delle Congregazioni, ed Atti seguiti Dall'Anno 1737 al 1750 colla nota degli Uffiziali, Compositori per le Feste, e loro Spese, Aggregati e Defunti; Et altre confacenti Notizie In proseguimento della Cronologia dell'Accademia de SS.ri Filarmonici*, Ms., ca. 1750, I-Baf, I – Aggregazioni, 5

ELENCO ACCADEMICI

Elenco degli Accademici Filarmonici di Bologna dal 1666 al 1908 compilato nel 1876 e anni seguenti, Ms., 1876-1908

I-Baf, I – Aggregazioni, 7

ELENCO M428

[Elenco Accademici Filarmonici di Bologna con data della loro morte], Ms., 1700-1838

I-Bc, M428

REGISTRO 1755-1806

Registro in cui sono state notate tutte le partite del loro dare e avere de i Signori Depositari alle casse suffragio, sussidio e spese trasversali ... Ms., 1755-1806

I-Baf, VII – Contabilità, 4

RICORDI 1689

Ricordi per li signori compositori dell'Accademia de' Signori Filarmonici, Bologna, eredi Antonio Pisarri, 1689

STATUTI 1721

Statuti / ovvero / Costituzioni / de' Signori accademici / Filarmonici / di Bologna / Promulgati sotto gli Auspici / dell'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe / il Signor Cardinale / Pietro Ottoboni / Vice Cancelliere, e Protettore di Francia/ Degnissimo Protettore / di detta Accademia. Bologna, per Gio. Battista Bianchi sotto le Scuole all'insegna della Rosa 1721

VACCHETTE AF

Vacchette delle messe Ms., 1708 – 1823

I-Baf, VIII – Miscellanea, 4

VERBALI AF

Verbal delle Sessioni tenute dalla Accademia Filarmonica di Bologna riordinati nel 1878 da F[ilippo] Brunetti Pres[iden]te, Ms., 1673-1811

I-Baf, II – Verbali/1 (1673-1691) /2 (1691-1755) /3 (1755-1784) /4 (1785-1811)

BIBLIOGRAFIA

ANZANI-BEGHELLI 2014

VALENTINA ANZANI, MARCO BEGHELLI, *Un soggetto equivoco al crepuscolo degli dèi castrati, in L'equivoco stravagante*, a cura di Marco Beghelli, Pesaro, Fondazione Rossini, 2014, (“I libretti di Rossini”, 20), pp. 155-220.

BÖHMER

Karl Böhmer, <https://uni-mainz.academia.edu/KB%C3%B6hmer> (consultato il 21.08.2025).

«L'abilissimo Sig Domenico Bedini». *Mozart's Last Castrato and the Art of the Rondo*, https://www.academia.edu/37456554/_Labilissimo_Sig_Domenico_Bedini_Mozarts_Last_Castrato_and_the_Art_of_the_Rond%C3%B2 (giugno 2018, consultato il 21.08.2025).

«Bedini canta l'Adagio al non plus ultra.» *The Mozart Singer Domenico Bedini as Giulio Sabino, his Date of Birth and Early Career*, https://www.academia.edu/42927924/_Bedini_canta_lAdagio_al_non_plus_ultra_The_Mozart_Singer_Domenico_Bedini_as_Giulio_Sabino_his_Date_of_Birth_and_Early_Career (consultato il 21.08.2025).

Opera in Munich and the Soprano Domenico Bedini in the Letters of the Electress Maria Anna of Bavaria, https://www.academia.edu/106295661/Opera_in_Munich_and_the_Soprano_Domenico_Bedini_in_the_Letters_of_the_Electress_Maria_Anna_of_Bavaria (consultato il 21.08.2025).

BORGATO 1984

MARIA BORGATO, S.V. *Crescentini, Girolamo in Dizionario Biografico degli Italiani – Vol. 30, 1984*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-crescentini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-crescentini_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 24.09.2024).

BOSCOLO- PIETRIBIASI 1997

LUCIA BOSCOLO, MADDALENA PIETRIBIASI, *La Cappella musicale antoniana di Padova nel secolo XVIII. Delibere della Veneranda Arca*, a cura di Lucia Boscolo e Maddalena Pietribiasi, Padova, Centro Studi Antoniani, 1997.

CALLEGARI 1981

LAURA CALLEGARI HILL, *La classe dei Cantori nell'Accademia Filarmonica di Bologna*, in PIERO MIOLI, *La scuola di canto bolognese nel Settecento (I)*, «Quadrivium», XXII/1, 1981, Appendice, pp. 43-62.

CALLEGARI 1991

LAURA CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna. 1666-1800: Statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio, con un'introduzione storica*, Bologna, A.M.I.S., 1991, (La musica a Bologna; b. Età Barocca e Moderna, 2.ii).

CATTERUCCIA 1991-92

ALESSANDRA CATTERUCCIA, *Giambattista Mancini e l'insegnamento del canto*, tesi di laurea, Università di Roma “La Sapienza”, a.a 1991-92, (cit. da ROMAGNOLI 2007).

CORAGO

CORAGO. *Repertorio e archivio di libretti del melodramma*, Dipartimento di Beni Culturali – DBC Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, sede di Ravenna, a cura di Angelo Pompilio. <http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti.asp> (consultato il 20.01.2025).

CORP 2000

Edward CORP, *Music at the Stuart Court at Urbino. 1717-18*, *Music & Letters*, 81/3, 2000, pp. 351-363.

DEGRADA 1977

FRANCESCO DEGRADA, s.v. *Carestini, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 20 (1977), [https://www.treccani.it/enciclopedia/careshini-giovanni-detto-il-cusanino_\(Dizionario-Biografico\)/?search=CARESTINI%2C%20Giovanni%2C%20detto%20il%20Cusanino%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/careshini-giovanni-detto-il-cusanino_(Dizionario-Biografico)/?search=CARESTINI%2C%20Giovanni%2C%20detto%20il%20Cusanino%2F) (consultato il 07.07.2015).

DMM

UGO GIRONACCI, MARCO SALVARANI, *Guida al «Dizionario dei Musicisti Marchigiani» di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Fermo, A.Ri.M., 1993; versione online su *Archivio Musicale Marchigiano*, <https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Archivi/Musica-Cultura> (consultato il 10.08.2024). Si sono mantenuti i riferimenti come citati nel sito. Sigle Rad./Rad.= indica la segnatura originale; Guida = è la relativa scheda del *Dizionario* edito.

GAMBASSI 1987

OSVALDO GAMBASSI, *La Cappella musicale di S. Petronio: maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, L. S. Olschki, 1987, ("Programma di studi e ricerche sulla cultura e la vita civile del Settecento in Emilia-Romagna promosso dalla Regione, Settore Musica e Teatro", 2).

GAMBASSI 1992

OSVALDO GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992, ("Historiae musicae cultores", 63).

GRIMALDI 1982

FLORIANO GRIMALDI, *Cantori, maestri, organisti della Cappella musicale di Loreto nei secoli XVII – XIX. Note d'archivio*, a cura di Floriano Grimaldi, Loreto, Ente Rassegne musicali, 1982 ("Ente Rassegne musicali Nostra Signora di Loreto", 2).

HOCHMUTH 1988

MICHAEL HOCHMUTH, *Chronik der Dresdner Oper. Zahlen, Namen, Ereignisse*, Hamburg, Kovač, 1998-2014, ("Schriften zur Kulturwissenschaft", 21).

KORSMEIER 2000

CLAUDIA MARIA KORSMEIER, *Der Sänger Giovanni Carestini (1700-1760) und seine Komponisten: die Karriere eines Kastraten im der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Eisenach, Karl Dieter Wagner, 2000.

KUTSCH-RIEMENS 2016⁴

KARL-JOSEF KUTSCH - LEO RIEMENS, s.v. *Gaggiotti, Lorenzo*, in *Großes Sängerlexikon*, a cura di K. J. Kutsch e L. Riemens, Hansjörg Rost, 4a ed., München, K. G. Saur Verlag, 2016 (1a ed. 2003), online dal gennaio 2016 <https://rme.rilm.org/browse/titles?s=1&n=50&f=%7B%22publications%22%3A%5B%22GSL%22%5D%7D&fl=A> (consultato il 20.01.2025).

MALUSI 1985

LAURO MALUSI, *Musica e musicisti a Longiano*, «Studi Romagnoli», XXXVI, 1985, pp. 217-229.

MUSICIENS À ROME

Musiciens à Rome de 1570 à 1750, CMBV (Centre de musique baroque de Versailles) <https://philidor.cmbv.fr/Publications/Bases-prosopographiques/Musiciens-a-Rome-de-1570-a-1750> (consultato il 10.08.2024).

PARISINI 1994

ANDREA PARISINI, *Musicisti marchigiani nell'Accademia Filarmonica di Bologna*, «Quaderni musicali marchigiani», a cura di Paolo Peretti, I, 1994, pp. 127-144.

PELKER 2018

BÄRBEL PELKER, *Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720 – 1778)*, in *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, a cura di S. Leopold e B. Pelker, Heidelberg, Heidelberg University Publishing, 2018, pp. 195-366.

PIERONI 2017

ALICE PIERONI, *Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna (1731-1738)*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

ROMAGNOLI 2007

ANGELA ROMAGNOLI, s.v. Mancini, Giovanni Battista in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 68 (2007), [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-mancini_\(Dizionario-Biografico\)/?search=MANCINI%2C%20Giovanni%20Battista%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-mancini_(Dizionario-Biografico)/?search=MANCINI%2C%20Giovanni%20Battista%2F) (consultato il 19.09.2024).

SARTORI 1990-1994

CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., a cura di Claudio Sartori, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.

VANSCHEEUWICK 2003

MARC VANSCHEEUWICK, *The Cappella musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-95). History - Organization – Repertoire*, Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles-Rome, 2003, (“Études d'Historie de l'Art”, VIII).

VITALI 1992

CARLO VITALI, *Ein “Star” barocken Kirchengesangs: Lorenzo Gaggiotti*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», LXXVI, 1992, pp. 59-71.

VITALI 2002

CARLO VITALI, s.v. Morigi (Mauriggi, Morici, Muriggi, Morighi), Pietro, in *Grove Music Online*, 2002 (consultato il 12.08.2024).

ZÓRAWSKA-WITKOWSKA 2015

ALINA ZÓRAWSKA-WITKOWSKA, *I cantanti italiani alla corte reale polacca nella prima metà del Settecento*, “European Network for Baroque Cultural Heritage”, 2015 <https://digilab4.let.uniroma1.it/enbach/it/content/i-cantanti-italiani-alla-corte-reale-polacca-nella-prima-meta-del-settecento> (consultato il 10.08.2024).

Elvidio Surian
(Candelara/Pesaro)

(Auditorium San Rocco, Senigallia, 28 dicembre 1999)

Nel vasto panorama della storia della musica italiana – di cui, a dire il vero, nessuno a tutt’oggi si è occupato di tracciare una sintesi complessiva – le Marche occupano indubbiamente un posto di non secondaria importanza. Nel corso dei secoli la musica ha fatto parte integrante della vita artistica, civile e religiosa, svolgendo un ruolo di non secondaria importanza (perlomeno tanto quanto le arti figurative e letterarie) sulle abitudini, sulla mentalità stessa delle persone. Capillare sviluppo ebbero nel territorio regionale le attività musicali in seno alle cappelle ecclesiastiche e ai teatri. Di conseguenza, numerosi sono stati i musicisti (compositori, strumentisti, cantanti) che sono nati nelle Marche o che, provenienti da altri luoghi d’Italia, hanno contribuito a rendere la storia musicale di questa Regione tra le più ricche del nostro Paese. Caratteristica delle Marche è appunto l’apertura verso esperienze musicali provenienti dall’esterno, e questa presenza si fa rilevante a partire dal XVII secolo quando si allestiscono con una certa frequenza spettacoli ad Ancona, Fano, Pesaro di opere di compositori veneziani, e nel XVIII secolo di compositori napoletani.

La forte vitalità della vita musicale marchigiana è comprovata, tra l’altro, dalla presenza sul territorio di un ricco patrimonio musicale di opere manoscritte e a stampa a tutt’oggi conservato nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati della regione, di recente censito da una *équipe* di studiosi guidati da Gabriele Moroni.² Ciò sta a dimostrare che la ricerca storico-musicologica nel territorio ha fatto passi in avanti in questi ultimi anni rispetto ai contributi di Giuseppe Radiciotti (Jesi 1858 – Tivoli 1931), il musicologo jesino che nei primi decenni del XX secolo si dedicò per primo a studiare e delineare la civiltà musicale delle Marche nei suoi vari aspetti e protagonisti.³ Resta comunque molto da fare per spiegare il complessivo contributo che le Marche hanno dato alla storia della musica italiana ed europea. Il che significa dare necessariamente ulteriore impulso alle attività di ricerche musicologiche che portino soprattutto a proposte esecutive di repertori poco frequentati o addirittura sconosciuti in cicli di concerti e rappresentazioni accompagnate da conferenze introduttive. Tutto ciò porterebbe, naturalmente, a una crescita qualitativa e a un avanzamento della Cultura musicale nella nostra Regione.

¹ Testo letto da Elvidio Surian (1940-2023) alla conferenza tenuta a Senigallia il 28 dicembre 1999. Trascrizione del manoscritto a cura di Laura Surian.

Si è deciso di pubblicare il testo di questa conferenza organizzata dal Comune di Senigallia, tenuta oltre 25 anni fa e rimasta manoscritta, per l’attualità che conserva ancora oggi, quando le ricerche dedicate alla Catalani o ai centri in cui fu attiva sembrano moltiplicarsi, soprattutto in area francese e anglosassone. Fra gli aspetti sui quali Surian richiama l’attenzione, la vicinanza materiale con Girolamo Crescentini, ignorata pressoché da tutte le biografie (erano cresciuti artisticamente nella stessa città e sotto lo stesso maestro!) e le considerazioni su alcune celebri arie che divennero parte pressoché costante nell’enorme repertorio della Catalani. [Note a cura del CdR].

² [La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche, a cura di Gabriele Moroni, Fiesole, Nardini, 1996, 270 pp.]

³ A proposito: alcuni saggi fondamentali sui cantanti marchigiani e sulla Catalani sono stati pubblicati proprio da Radiciotti. [Cfr. UGO GIRONACCI, MARCO SALVARANI, *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche, 1993, 288 pp.]

Fatto singolare delle Marche e di poche altre aree d'Italia (penso all'Emilia-Romagna e al Veneto) è la distribuzione capillare di teatri dediti all'opera e attivi grossomodo dal XVIII secolo all'Unità. Qui nelle Marche erano 113 i teatri nel 1868, ridotti a 61 nel 1985; di questi, la metà circa sono stati restaurati negli ultimi anni. La capillarità della loro diffusione sul territorio è senz'altro un elemento che ha caratterizzato la vita musicale delle Marche prima dell'Unità. Ma sulla maggior parte di queste Istituzioni teatrali, i loro repertori, l'organizzazione, ecc., mancano studi sistematici, se non qualche saggio magari pubblicato in periodici o giornali di provincia che non conosce quasi nessuno.

A partire dalla metà circa del Settecento vengono eretti o ricostruiti, non più in legno ma in muratura, numerosi teatri, anche nelle cittadine di provincia. Gli edifici teatrali di norma sono dislocati nel cuore della città, forse perché lo spettacolo operistico è fortemente legato alle consuetudini sociali, economiche e culturali cittadine.

Altro fatto singolare delle Marche, legato in gran parte alla produzione operistica dei teatri, e praticamente non riscontrabile in altre regioni d'Italia (forse solo nel Veneto e nelle Puglie), è l'aver dato i natali e avviato la loro prima formazione musicale a una schiera di cantanti che riscosero grande fortuna nei maggiori teatri d'Italia e d'Europa. Del resto, il sistema artistico entro il quale si realizzò il teatro d'opera italiano del Settecento (quando raggiunge cioè un alto grado di popolarità in tutta Europa) era indubbiamente costruito e confezionato in modo da valorizzare al massimo le qualità interpretative dei cantanti virtuosi. Era intorno a essi, più che ad altre categorie di musicisti, che ruotava la macchina dello spettacolo operistico. I più famosi figuravano tra i principali protagonisti della musica italiana conosciuta e persino mitizzata negli ultimi secoli in tutto il nostro continente. Il fascino dell'opera settecentesca scaturisce appunto quasi esclusivamente dalla linea melodica del canto che resta il punto fondamentale del pensiero musicale di ogni compositore d'opera italiano o italianizzato.

Tra i più importanti cantanti marchigiani voglio segnalare:

nel primo Settecento

- Domenico Annibali di Macerata, attivo alla corte di Dresda e a Londra
- Giovanni Carestini di Filottrano, cantante di Händel a Londra nel secondo Settecento
Gianbattista Mancini di Ascoli Piceno, attivo alla corte di Vienna come maestro di canto e autore di uno dei più importanti trattati di canto del 1700 (stampato in più versioni diverse e per niente studiate ed esaminate criticamente)
- Filippo Elisi di Fossombrone
- Venanzio Rauzzini di Camerino, attivo anche come compositore a Londra a fine 1700
- Gaspare Pacchiarotti di Fabriano
- Girolamo Crescentini di Urbania
- Giovanni Battista Velluti di Corridonia
- Luigi Bassi di Pesaro, il primo Don Giovanni dell'opera omonima di W. A. Mozart tra Sette e Ottocento
- Rosa Morandi e Angelica Catalani di Senigallia [di queste però l'attività artistica si svolse esclusivamente (Morandi) o quasi (Catalani) nell'Ottocento].

Ma molto lacunose sono le nostre conoscenze su questi interpreti (tappe della loro carriera artistica, loro repertori, eventuali attività didattiche svolte, ecc.). Salvo alcuni contributi di Radiciotti, su questi musicisti quanto ci è finora noto risale a notizie pubblicate più di un secolo fa, notizie poi passivamente riprese nei dizionari e nelle enciclopedie musicali più recenti. A conti fatti, sui più importanti cantanti marchigiani non disponiamo dei risultati di ricerche sistematiche, quanto piuttosto di notizie aneddotiche che poco o nulla servono a spiegare e capire l'effettivo contributo dato da questi artisti alla storia della musica europea. Dico questo in attesa di leggere gli Atti di un Convegno dal titolo *Cantante di Marca* sui cantanti marchigiani organizzato da Macerata Opera lo scorso novembre (1999),⁴ che ha visto la partecipazione di 14 relatori. Mi auguro che offrano qualcosa di più della solita rassegna di fatti aneddotici riguardanti questa categoria di artisti marchigiani.

Recenti studi musicologici ci hanno fornito informazioni documentate sull'apprendistato e sull'inserimento, nel Settecento, dei cantanti nel sistema produttivo operistico. Così sappiamo che, al contrario di molti suonatori e compositori, i cantanti in genere non erano figli d'arte e pertanto la loro istruzione musicale avveniva, di norma, al di fuori dell'ambiente familiare, ossia soprattutto nelle cappelle ecclesiastiche, dove i maestri compositori ivi stabilmente impiegati oltre a comporre le musiche per i servizi liturgici assolvevano anche il compito non meno importante di iniziare i giovani di talento ai primi elementi di alfabetizzazione musicale. I giovani cantanti venivano affidati a maestri di canto, i quali avevano diritto a dirigere poi la carriera dell'artista, specie agli inizi, e rivendicare per un determinato numero di anni una parte dei loro guadagni. Ciò avvenne fino al presente secolo (XX). Il celebre tenore Beniamino Gigli di Recanati, per esempio, entrò a 7 anni nella *Schola cantorum* del Duomo della sua città e si esibì nel Maceratese prima di trasferirsi diciottenne a Roma e dare inizio alla sua illustre carriera artistica. In modo pressoché analogo ha mosso i primi passi della sua vita artistica Angelica Catalani. Il padre, orefice e cantante basso di qualche pregio, affidò l'istruzione musicale della figlia a Pietro Morandi, maestro di cappella al Duomo di Senigallia, il quale aveva fama di abilissimo insegnante di canto (dal 1778 al 1811 ebbe dal Municipio di Senigallia l'incarico di pubblico insegnante di musica). Dopo un periodo di tirocinio vocale presso il convento di Santa Lucia in Gubbio, la giovane Catalani fece il suo debutto al Teatro La Fenice di Venezia nel 1797 (era appena diciassettenne), portata dall'impresario veneziano Alberto Cavo che la incontrò alla fiera di Senigallia, una delle più importanti piazze operistiche della costa adriatica durante la stagione estiva.

Nei primi anni della sua carriera la Catalani affrontò un repertorio molto impegnativo, appartenente perlopiù al genere serio, dei compositori più in vista del tempo: Johann Simon Mayr, Niccolò Antonio Zingarelli, Portogallo [Marcos António Portugal], Giuseppe Nicolini, Cimarosa. Fatto di notevole rilievo della carriera artistica della Catalani è l'aver legato il suo nome a una delle opere serie tra le più favorite presso il pubblico dei primi anni dell'Ottocento. *Gli Orazi e i Curiazi* del napoletano Domenico Cimarosa (morto nel 1801, stesso anno della nascita di Bellini). L'opera fu eseguita per la prima volta alla Fenice di Venezia nel dicembre 1796. Rimase poi forse l'opera più spesso rappresentata in Europa per circa 30 anni. Ambientata in epoca romana pre-repubblicana, la vicenda degli *Orazi* è incentrata sul confronto armato dei tre fratelli romani Orazi con i tre fratelli albanesi Curiazi. I protagonisti si trovano nel corso dell'opera di fronte al terribile dilemma di dover scegliere fra amor patrio (Orazia è promessa sposa di Curiazio della famiglia rivale) e

⁴ *Cantante di Marca*, Atti del Convegno, (Macerata, Teatro "Lauro Rossi", 12-14 novembre 1999), «Quaderni musicali marchigiani», a cura di Elisabetta Pasquini, 10, 2003, 265 pp.

palpiti di amor privato (vedi *Aida*). L'opera finisce con il sororicidio dell'eroico patriota Orazio, il quale finisce con la spada l'antieroina sorella. Molte sono le occasioni favorevoli in quest'opera allo sviluppo di situazioni eroico-patriottiche e patetico-sentimentali (duetti amorosi, cavatine lacrimevoli, ecc.). Interpretata sempre da cantanti tra i più in vista del tempo, l'opera conobbe un successo tale da divenire paradigma dell'opera seria italiana dell'epoca (potete comodamente leggere il libretto di quest'opera nell'eccellente raccolta *Libretti d'opera italiani*, Mondadori, 1997).⁵ Il primo manuale stampato in Italia che dedichi ampio spazio alla composizione teatrale, *Il maestro di composizione* del 1832 di Bonifacio Asioli, che ebbe intenso influsso su generazioni di musicisti, presenta come modello della composizione operistica una grand'aria degli *Orazi*, analizzata quasi di battuta in battuta, stampandone l'intera partitura orchestrale. Si tratta indubbiamente di un'opera che ha lasciato traccia.

In particolare il ruolo di Curiazio, fu originalmente concepito per un soprano evirato (Crescentini di Urbania, alla prima e poi in molte riprese) e poi via via affidato a soprani e contralti (maschili e femminili), tenori. Oltre a Crescentini, Curiazio fu interpretato da Velluti e da Rosa Morandi. Il ruolo di Curiazio fu inoltre cavallo di battaglia della Catalani. Si esibì in quel ruolo nell'anno 1800 a Venezia, Verona, Vicenza, Trieste. Nel ruolo di Orazia la Catalani si esibì invece a Lisbona nel 1801 e a Parigi nel 1815 [nel ruolo di Curiazio, cfr. Libretto]. Da notare che *Gli Orazi* con Giuseppina Grassini, nel ruolo di Orazia, furono rappresentati in forma di concerto all'Odéon di Parigi nel 1813, per l'inaugurazione della compagnia del Théâtre Italien, poi diretto dalla stessa Catalani.

Ci si chiederà come mai un ruolo maschile come quello di Curiazio potesse venire affidato a una voce femminile. Bisogna tenere presente che tra fine Sette e i primi anni dell'Ottocento erano sempre meno disponibili i sopranisti castrati maschili (uno tra gli ultimi fu proprio il marchigiano Velluti) e che le loro parti vennero allora sostenute non più da un tenore ma da un soprano femminile *en travesti* (in vesti maschili per parti maschili). Molte parti di rilievo furono scritte da Rossini per contralto (per esempio Tancredi nell'opera omonima, Arsace in *Semiramide*) come pure, tra le altre, la parte di Romeo nei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini. Molto significativo è inoltre il fatto (per ritornare alla nostra Catalani) che il repertorio dei concerti della Catalani – tenuti da lei in tutta Europa e che le permisero di accumulare enormi ricchezze – abbia compreso, tra la dozzina circa dei brani di cui era composto, almeno due degli *Orazi*:

1) *Quelle pupille tenere*, composta per Crescentini è uno dei numeri più amati dell'opera e con il quale il cantante di Urbania suscitava veri e propri deliri da parte del pubblico. Il brano conobbe ampia circolazione in riduzioni per canto e pianoforte e per pianoforte solo.

2) *Frenar vorrei le lacrime*, aria di Portugal innestata negli *Orazi* di Cimarosa per la parte di Orazia.

Si tratta di due arie di carattere patetico-espressivo, scritte in uno stile di canto di cui era specialista assoluto Crescentini e direi anche la Catalani: le aveva scelte, queste arie, per il programma dei suoi concerti.

⁵ *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, ("I meridiani"), 1997, LXXXV, 1880 p.

Altra aria del repertorio concertistico della Catalani era un brano composto dallo stesso Crescentini, *Ombra adorata*, e da lui inserita nell'opera *Romeo e Giulietta* (1796) del napoletano Zingarelli, la più celebre e commovente aria dell'opera, una preghiera che Romeo rivolge sulla tomba dell'amata. Si ricrea un'atmosfera di malinconia dolorosa (come *Quelle pupille tenere*), di carattere espressivo patetico che può ricordarci i cantabili di Bellini, il quale – sarà bene ricordarlo (nel 2001 cade il secondo centenario della sua nascita) – studiò a Napoli con Zingarelli e con Crescentini, allora maestro di canto al locale Conservatorio. *Ombra adorata* è vocalmente semplice ma richiede una tecnica vocale molto controllata e dal fraseggio perfetto. Manuel Garçia riproduce la versione per canto e pianoforte dell'intera aria nel suo celebre trattato di canto del 1847.

Del repertorio concertistico della Catalani sappiamo qualcosa dalla penna del grande romanziere francese Stendhal, il quale sentì la cantante nel 1816 a Milano. Ne parla nel resoconto del suo viaggio italiano dal titolo *Roma, Napoli e Firenze nel 1817* (Parigi 1817). Così scrive Stendhal:⁶

«6 ottobre. Finalmente ha avuto luogo il tanto atteso concerto della signora Catalani, nella sala del Conservatorio, che non si è riusciti a riempire. C'erano al massimo quattrocento spettatori. Che intuizione in loro! Il giudizio è unanime; è la più bella voce che si ricordi, superiore di gran lunga alla Banti, alla Billington, alla Correa, a Marchesi, a Crivelli. Persino nei brani più mossi, la signora Catalani sembra sempre che canti sotto una roccia, ha quella risonanza argentina. Quale effetto sarebbe capace di produrre se la natura le avesse dato un'anima! Ha cantato tutte le arie allo stesso modo. L'aspettavo a quell'aria tanto commovente.

Frenar vorrei le lacrime

L'ha cantata col medesimo lusso di piccoli ornati gai e rapidi che ha messo nelle variazioni sull'aria.

Nel cor più non mi sento

La signora Catalani non canta più di una dozzina d'arie: con queste fa il giro d'Europa^a. Bisogna sentirla una volta per restare con l'eterno rimpianto che la natura non abbia accoppiato un poco d'anima e uno strumento così straordinario. – La signora Catalani non ha fatto alcun progresso a Milano, diciott'anni fa, cantava.

Ho perduto il figlio amato

Poco importa il nome del compositore, l'aria cantata dalla signora Catalani è sempre la stessa: è un seguito di ricami, e la maggior parte di cattivo gusto. Fuori d'Italia non ha trovato altro che cattivi maestri. Ecco quanto si diceva attorno a me. Tutto ciò è vero; ma in vita nostra non udremo probabilmente niente di simile. Fa la gamma ascendente e discendente per semitoni meglio di Marchesi, che mi indicano durante il concerto.

Stasera abbiamo ascoltato:

Della tromba il suon guerriero (Portogallo).

Frenar vorrei le lacrime (*Idem*).

Nel cor più non mi sento (Paisiello).

SECONDO CONCERTO A MILANO

Deh! Frenate le lacrime (Puccita). [*recte* Vincenzo Pucitta].

Ombra adorata, aspetta (Crescentini).

Nel cor più non mi sento (Paisiello).

TERZO CONCERTO

Della tromba il suo guerriero (Portogallo).

Per queste amare lacrime (***).

Oh! Dolce contento (Mozart).

⁶ STENDHAL, [HENRY BEYLE], *Roma, Napoli e Firenze*, Bari, Editori Laterza, 1990, pp. 16-17.

QUARTO CONCERTO

Son Regina (Portogallo).

Dolce tranquillità

Quest'aria la signora Catalani l'ha cantata con Galli e la signorina Cori [*recte* Corri], sua allieva

Oh cara d'amore!

di Guglielmi con Galli.

Sul margine d'un rio (Millico).

Che momento non pensato; terzetto di Puccita, con Galli e Remorini. La voce di Galli ha sommerso quella della celebre donna.

QUINTO CONCERTO

Quelle pupille tenere (Cimarosa).

Che soave zeffiretto (Mozart).

Stanca di pascolare (Millico).

Frenar vorrei le lacrime (Portogallo).

Là ci darem la mano (Mozart).

Dolce tranquillità.

[qui previsto un ascolto]

Si tratta di brani di sicuro effetto espressivo. A me sembra che deve esserci stato un anello di congiunzione tra i due cantanti più celebri e acclamati a cavallo tra Settecento e Ottocento: i marchigiani Crescentini e Catalani. Vale anche notare che il padre della Catalani e il giovane Crescentini, formatosi probabilmente alla scuola di Morandi come la Catalani, erano stati ambedue componenti della Cappella musicale del Duomo di Senigallia. La Catalani e Crescentini hanno poi lavorato a Lisbona (sarà stato Crescentini a chiamarla?) e ambedue sono stati interpreti della più eseguita e celebrata opera seria del loro tempo: *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa. L'opera fu eseguita ad Ancona nell'estate del 1800 e a Macerata nel 1810. Non sarebbe forse il caso di proporre un'esecuzione moderna di questo lavoro in uno o più dei tanti teatri marchigiani? Sarebbe un modo, tra i molti, per cominciare a produrre cultura musicale piuttosto che limitarsi a "conoscerla" passivamente rappresentando esclusivamente opere di *routine*.

CATALANI [note]

Stendhal:⁷ «canta a Parigi solamente in concerti; nel 1814 Luigi XVIII le affida la direzione del Teatro Italiano (abbandona dopo tre anni) più come cantante di concerto che sulle scene».

NINO BAZZETTA DE VEMENIA, *Le cantanti italiane dell'Ottocento. Ricordi, aneddoti, intimità, amori*, Novara, Edizioni Giulio Volante, 1945, pp. 146-149.

p. 146: «Accademie le fruttavano molto denaro.

Insuperata nell'aria di bravura».

p. 148: «Non sapeva leggere a prima vista neppure una semplice cantilena.

Era famosa nel picchettare le note con un martellato grazioso (come la Mingotti).

⁷ *Ibid.*

Durante i Cento Giorni andò a Gand con Luigi XVIII e ritornando a Parigi con la II Restaurazione il Re la ricompensò accordandole il privilegio del Teatro Italiano con una sovvenzione di 160.000 franchi.

Grande successo della Catalani: *I Baccanali di Roma* (G. Nicolini), Milano, La Scala, 21 gennaio 1801(*première* dell'opera)».

MICHAEL KELLY, *Reminiscences* [Londra, 1826], ristampa New York, Da Capo Press, 1968, II vol., p. 218:

«On the 13th December, 1806, Madame Catalani, and Signor Siboni, made their *début* in the serious opera of “La Semiramide”. Madame Catalani’s personification of Semiramide was powerful effort of the scenic art – she looked beautiful, as a queen; - her songs were given in a manner which electrified her audience; [...] Her reception, a crows audience, was enthusiastic: Siboni, is additive to a fine tenor voice, and a commanding figure, was a tasteful singer, and a good musician! [...]».

IL SOPRANO CLARA NOVELLO: UN RITRATTO DALLE FONTI

Paola Ciarlantini

(Recanati, MC)

Introduzione

Il mio interesse scientifico verso la figura di Clara Novello è iniziato nel 2019.¹ Tale figura mi attirava perché, per motivi sociologici e artistici, nella storia dell'interpretazione ha rappresentato un modello inconsueto di primadonna, solo parzialmente inquadrabile negli schemi formativi e di carriera dominanti in Europa nella prima metà dell'Ottocento, quali a esempio possiamo ravvisare nel percorso di importanti cantanti del tempo come Maria Malibran, Carolina Ungher, Giuditta Pasta e altre.

Altrettanto interessante è la vicenda privata della Novello, al cui interno si rispecchia una parte significativa della nostra storia nazionale: nata inglese da una famiglia di origini italiane, divenne effettivamente italiana per matrimonio, unendosi al nobile fermano di fede liberale Giovanni Battista Gigliucci e visse pertanto in prima persona l'intero arco del nostro Risorgimento; dopo il matrimonio decise di interrompere la propria carriera ma, a causa delle idee politiche del marito, per un lungo periodo fu costretta a riprenderla per mantenere i propri figli; infine, dopo l'Unità, da moglie di un deputato e poi senatore del Regno, fu vicina alla famiglia reale e ben inserita nell'ambiente culturale di Roma capitale.

A fronte di tutto ciò, ravvisavo per contro una scarsità di contributi bibliografici su di lei, soprattutto da parte italiana, mentre la Novello, da figura-cerniera tra culture di realtà storiche e geografiche diverse in un'epoca di definitive trasformazioni, poteva offrire a mio avviso originali spunti di ricerca scientifica.

Trattandosi di un personaggio italo-inglese dalla carriera di respiro europeo vissuto a lungo in varie città, ho inizialmente ritenuto necessario avere almeno una panoramica sul materiale documentario, che la riguardava, sparso in numerose sedi. Mi sono però necessariamente concentrata sulle fonti italiane, con l'intento di riservare a una successiva fase della ricerca l'approfondimento di quelle inglesi. Congiuntamente, andava ripercorsa nelle sue tappe fondamentali la carriera artistica della Novello, cosa che grazie al Répertoire

¹ Il mio saggio deve molto a due miei precedenti contributi su quest'artista, dei quali costituisce l'approfondita prosecuzione: *Clara Novello, un'intrepida primadonna tra Londra e Fermo*, in *Oltre la diva. Presenze femminili nel teatro musicale romantico*, a cura di Angela Annese, Lorenzo Mattei, Bari, Cacucci, 2023, ("Dirium Unibari", 6), [Atti della Giornata di Studi, Conservatorio "N. Piccinni", Bari, 2 maggio 2019], pp. 93-114; *Clara Novello e le altre: le signore della musica nella Marca dell'Ottocento*, «Studi maceratesi», 55, 2021, pp. 231-263. Sono d'uopo, pertanto, numerosi ringraziamenti, che vanno: al compianto Elvidio Surian per la sollecitazione a studiare la Novello, avvenuta in anni lontani, e per le informazioni fornite; a Angela Annese, Lorenzo Mattei e Orietta Caianiello, organizzatori della citata Giornata di Studi barese (cfr. *supra*), all'interno della V edizione del Festival *L'ombra illuminata*; al comitato editoriale della rivista «Studi maceratesi»; a Bianca Maria Antolini, per le preziose informazioni sull'ultimo periodo della vita di Clara Novello; a Giovanni Vigliar, per la segnalazione e l'invio di raro materiale bibliografico sui Novello; a Paolo Peretti, per la vicinanza durante le mie ricerche fermane; a Giovanni Martinelli, per l'opera di mediazione verso alcuni enti e persone; a Francesca Mercatili, direttrice dell'Archivio di Stato di Fermo (ASFM); ad Anna Maria Iezzi e Natalia Tizi della Biblioteca Comunale "R. Spezioli" di Fermo; ad Annarita Garganese, direttrice della Biblioteca del Conservatorio di Musica "G. B. Pergolesi" di Fermo; ad Andrea Vesprini e Fabiola Zurlini, rispettivamente presidente e referente scientifica dello Studio Firmano; a Ugo Gironacci per le sue pregresse ricerche sull'artista, con particolare riferimento al fondo Gigliucci dello Studio Firmano (cit. alla nota 6); all'amico e collega Graziano Ballerini, con me cocuratore sensibile e attentissimo di questo numero dei «Quaderni musicali marchigiani» e al suo comitato editoriale, in particolare a Gabriele Moroni per gli utili consigli; a Luciano Scarpaci, direttore della Biblioteca del Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna, per la disponibilità e il supporto fornito alle mie ricerche.

International de la Presse Musicale (RIPM), al sito CORAGO dell'Università di Bologna e ad altre fonti mi è stato possibile delineare. Ma il punto di partenza, da subito, mi era parso dovesse essere Fermo, dove si trova il palazzo di famiglia dei Gigliucci e dove una ricerca sistematica aggiornata si evidenziava come necessaria. Il mio percorso in questo senso non è stato facile e ha proceduto con lunghi periodi di pausa, causati dagli esiti del terremoto avvenuto nel 2016 nelle Marche, dall'ulteriore chiusura di archivi e biblioteche dovuta all'epidemia di coronavirus, dall'oggettiva mancanza di personale presso alcuni degli enti da visitare, e così via. In questa sede si offrono dunque i risultati cui è giunta la mia ricerca fino a oggi, in una sintesi che, si auspica, possa servire come base ad altri studiosi per futuri approfondimenti della tematica.

I parte: *Vita e carriera di Clara Novello*

La famiglia Novello²

Il ramo britannico della famiglia Novello ebbe origine da Giuseppe, un umile piemontese emigrato a Londra nel 1771 che sposò l'inglese Johan Wins (m. 1808). Da lei pare abbia avuto diversi figli, di cui giunsero all'età adulta solo Francis e Vincent, ultimogenito.³ Quest'ultimo fu fanciullo cantore presso la Sardinian Embassy Chapel, dove studiò organo con Samuel Webbe, divenendo a sua volta, a soli 16 anni, organista della Portuguese Embassy Chapel (presso cui il fratello Francis era occupato come primo basso), lavorandovi dal 1797 al 1822. Inoltre, in gioventù, svolse attività di pianista accompagnatore e direttore al Teatro Pantheon di Londra, dove ebbe l'opportunità di guidare una compagnia d'opera italiana. Divenne inoltre uno dei primi membri della londinese Philharmonic Society, dove suonò e fu attivo come direttore; riprese stabilmente l'attività di organista nella cappella cattolica di St Mary Moorfields nel periodo 1840-1843, per poi smettere ogni attività professionale nel 1849, ritirandosi con la moglie a Nizza, in una dimora denominata Villa Quaglia. Nei dizionari è ricordato inoltre come compositore, direttore di coro e didatta.

Nel 1811 Vincent ebbe l'intuizione di avviare un'attività di editoria musicale, pubblicando con la casa editrice a lui intitolata lavori di ogni genere ma in particolare d'ispirazione religiosa (tra cui, nel 1825 il *The Fitzwilliam Music* in cinque volumi e, tra il 1826 e il 1832, la produzione sacra di Henry Purcell, ancora in cinque volumi, oltre a Messe e brani sacri di Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Georg Friedrich Händel e altri), in questo modo contribuendo attivamente alla diffusione della cultura musicale in

² MARY VICTORIA NOVELLO COWDEN CLARKE, *The Life and Labours of Vincent Novello*, London, Novello, 1864, si trovano dettagliate notizie sulla storia della famiglia e, a p. 11, compare l'elenco dei figli di Vincent corredato delle principali notizie biografiche. Analogamente puntuale è anche MARIO GIGLIUCCI, *Reminiscenze*, Carate Brianza, Tip. Moscatelli & F., 1937 (sulle origini dei Novello, pp. 14-15, 17). AVERIL MACKENZIE-GRIEVE produce l'albero genealogico della famiglia facente capo a Vincent in *Clara Novello 1818-1908*, London, Geoffrey Bles, 1955, p. XIV. Da tale fonte ho ripreso il nome della madre di Vincent Novello, Johan Wins, mentre in M. GIGLIUCCI, *Reminiscenze* cit., è nominata come Rose Budd. Molto dettagliate sono le voci in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1995¹⁴, 13, "Novello, Vincent" pp. 437-438, così come "Novello, (Joseph) Alfred" e "Novello, Clara (Anastasia)" di ROSEMARY HUGUES, alle pp. 438-439.

³ Vincent Novello nacque a Londra il 6 settembre 1781 e morì a Nizza il 9 agosto 1861, mentre sua moglie Mary Sabilla si spense nella medesima città nel 1854 (A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello* cit., p. XIV). Relativamente ai figli del capostipite Giuseppe, la Cowden Clarke parla di «several children» indicando Vincent come «younger» (*The Life and Labours* cit., p. 1), mentre la Mackenzie-Grieve cita nel suo albero genealogico i soli Francis e Vincent, notizia poi ripresa dalle successive voci biografiche di dizionario.

Inghilterra.⁴ Sposò il 17 agosto 1808 Mary Sabilla Heal, una colta inglese di padre tedesco e madre irlandese (tra le cui braccia, a Manchester, sarebbe spirata nel 1836 il soprano Maria Malibran), che fu infaticabile organizzatrice di eventi culturali: presto il salotto Novello, dove si faceva musica e si discuteva di letteratura, divenne uno dei più influenti di Londra. Lo frequentavano noti scrittori come Percy Shelley, John Keats e Charles Lamb,⁵ così come il violinista Charles de Bériot con la già citata Malibran, sua compagna, nonché (tra gli altri) il contrabbassista di fede mazziniana Domenico Dragonetti, il baritono Antonio Tamburini e il compositore Felix Mendelssohn.

Dal matrimonio tra Vincent e Mary Sabilla nacquero undici figli, quasi tutti artisticamente dotati,⁶ molti dei quali, però, morirono precocemente e che il padre, da buon cattolico praticante, volle battezzare presso la 'sua' Portuguese Embassy Chapel. Il primo maschio fu Joseph Alfred (meglio noto come Alfred), nato a Londra il 12 agosto 1810, che studiò canto come basso e divenne suo principale collaboratore nonché erede in campo editoriale dal 1849, dove ottenne fama come ideatore di un innovativo metodo di stampa musicale che permetteva di abbassare notevolmente i costi; Clara Anastasia fu la settima e vide la luce nel capoluogo inglese il 10 giugno 1818. Questo l'elenco dei figli di Vincent e Mary Sabilla: Mary Victoria (1809-1898), scrittrice e critica letteraria shakespeariana sposatasi con Charles Cowden Clarke, collaboratore editoriale e socio di suo fratello Alfred; Joseph Alfred (1810-1896), editore musicale e corista basso presso la Roman Catholic Chapel di Lincoln's Hill; Cecilia (1812-1890), per un certo tempo attrice, poi moglie del collega e drammaturgo Thomas James Serle; Edward Petre (1813-1836), promettente pittore morto precocemente di tisi; Emma Aloysia (1814-ca 1880), buona pittrice; Sydney Vincent (1816-1820); la citata Clara (1818-1908), in seguito contessa Gigliucci per matrimonio; Julia Harriet (1820-1821); Mary Sabilla (1821-1904), soprano, didatta del canto e musicografa; Florence (1822-1832); Charles Vincent (ca 1823, morto infante). [FIG. 1]

⁴ La casa editrice londinese Novello, pur cambiando nel tempo vertici e struttura societaria, è in attività ancora oggi; nel 1970 è stata assorbita dal Granada Group, mantenendo il nome originario. Sulla sua storia, v. s.v. "Novello & C." nel *Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti-Le biografie*, Torino, UTET, 5, 1988, p. 412 e HARVEY GRACE-PETER WARD JONES, s.v. "Novello & Co.", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., 13, pp. 440-441.

⁵ Charles Lamb (1775-1834), avrebbe dedicato a Clara un componimento poetico quando, giovanissima, iniziò a prodursi nella produzione oratoriale. In Italia fu riportato integralmente, con traduzione, in «Archivio musicale», I, 21, [dicembre] 1882, pp. 674-675.

⁶ Le notizie sulle attività artistiche dei figli di Vincent Novello e sugli artisti frequentanti il suo salotto sono fornite in dettaglio da una fonte di prima mano, NERINA MEDICI DI MARIGNANO GIGLIUCCI, *Memorie* (era nipote diretta di Clara, in quanto figlia di suo figlio Mario), riprodotte in sintesi come *Appendice* al saggio di UGO GIRONACCI, *Miss Clara Novello, astro nascente del firmamento belcantistico ottocentesco, immortalato dal pittore berlinese Eduard Magnus*, «Atti della 34. tornata dello Studio Firmato per la storia dell'Arte Medica e delle Scienze (Fermo, 2000)», Fermo, Andrea Livi Editore, [2001], pp. 63-80: 73-77. Tali *Memorie*, redatte in forma dattiloscritta durante il secondo conflitto mondiale, poi confluirono nel corposo volume *Nerina, un'antologia*, a cura di Bona e Donatello Gigliucci, Firenze, Tip. Tipocolor, 1965. DAVID MASSON ha dedicato al manoscritto e alla sua redazione a stampa l'articolo *Un ricordo di Clara Novello*, «Music & Letters», 50, 4, ottobre 1969, p. 481.



THE NOVELLO FAMILY.

FIG. 1 Ritratto della famiglia Novello, riproduzione in bianco e nero dal vol. *Clara Novello's Reminiscences*, p. 49. Clara è la quarta da sinistra in piedi

Infine, non va dimenticato che Vincent Novello e la moglie sono ricordati anche sul fronte mozartiano: i loro diari della visita fatta nel 1829 a Salisburgo alla sorella del compositore, Maria Anna Mozart, sono alla base dell'importante volume curato dalla nipote Nerina Medici di Marignano Gigliucci e da Rosemary Hughes *A Mozart Pilgrimage: being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829* (London, Novello, 1955).

La formazione e la carriera di Clara Novello fino alla primavera 1842

Clara a dieci anni si trasferì a studiare canto a Parigi con Alexandre-Étienne Choron presso l'Institution Royale de Musique Classique et Religieuse, su consiglio del musicologo belga François-Joseph Fétis, amico del padre, e interessamento personale di Rossini. Choron era un'eccellenza nella didattica del canto e formò, tra gli altri, Gilbert-Louis Duprez e Rosina Stoltz (con cui la Novello ebbe occasione di esibirsi nel corso della sua carriera). Lei stessa descrive la ferrea preparazione ricevuta, assimilabile a quella di una primadonna italiana del Settecento, con sei ore al giorno di pratica vocale: dalle 9 alle 11 «canto fino» con Mr. Boulanger; dalle 11 alle 12 «classe à vue» con Mr. Ditsch (verosimilmente lettura a prima vista). Pausa per il pranzo, e poi un'ora di studio individuale, intorno alle 13; dalle 14 alle 15, studio a voci separate e pratica corale; dalle 15 alle 17, «la grande classe», un'esecuzione collettiva sotto la direzione personale dell'anziano Choron, effettuata in un

piccolo teatro, dove spesso arrivavano illustri ascoltatori.⁷ La Rivoluzione del luglio 1830, però, si abbatté violenta su Parigi, scompaginando consolidati equilibri, e Clara ne rimase scioccata:

The governess of the female pupils alarmed for the safety of the young ladies – more particularly of Clara, who was a foreigner and an especial favorite – made intercession with a friend to take her little charge under his protection. Clara was, in consequence, hurried through the streets, encountering, as she went along, the wounded and the dead who were being conveyed away. The scene produced so strong an effect upon her nervous system, that, when she reached her destination, she sank into a lethargic stupor, in which she remained many hours; and this, according to her medical attendant, probably saved her from a brain-fever.⁸

Anche la Scuola di Choron, fiore all'occhiello della gestione culturale dell'ormai ex-monarca Carlo X, non fu risparmiata dal rivolgimento politico, subendo una drastica riduzione dei finanziamenti e, conseguentemente, abbassandosi di livello, per cui nel 1831 Clara ritornò alla casa paterna a Londra, in Frith Street.⁹ [FIG. 2]



FIG. 2 Clara Novello ritratta dal fratello Edward Petre Novello, 1833

⁷ VALERIA GIGLIUCCI, *Clara Novello's Reminiscences*, Londra, Edward Arnold, 1910, pp. 40-41.

⁸ «The Musical Gazette» [I], 6, 16 dicembre 1854, p. 46. L'episodio è riportato anche da A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello* cit., pp. 24-25.

⁹ «The Musical Gazette» cit. *supra* sostiene che Clara rientrò in Inghilterra nel 1833, la Mackenzie, più verosimilmente, indica come anno del suo rientro a Londra il 1831. Cfr. *Clara Novello* cit., pp. 25-26.

Proseguì gli studi con il padre Vincent che, a soli quindici anni, la ritenne pronta per esibirsi come soprano solista nella prima esecuzione inglese della *Missa solemnis* di Beethoven voluta dall'associazione musicale fondata da lui e dal giornalista Thomas Alsager, che ospitò l'esecuzione a Londra, presso la dimora privata di quest'ultimo, nel periodo natalizio del 1832, suscitando unanimi consensi. Nell'autunno dell'anno successivo Vincent decise che la figlia fosse anche matura per il debutto pubblico, il quale avvenne al Three Choirs Worcester Festival. In particolare, il 26 e 28 giugno 1834, per il Royal Musical Festival nell'Abbazia di Westminster Clara si esibì, rispettivamente, negli oratori *Israel in Egypt* e *Judas Maccabeus* di Händel.¹⁰ Fu affiancata da eccellenze del belcanto come Antonio Tamburini, Giovanni Battista Rubini e Giulia Grisi, e in seguito si dedicò prevalentemente al concertismo e al genere oratoriale, confermando la predilezione per Händel. Continuò a fare esperienza amatoriale nel genere sacro: nell'estate 1835 eseguì il *Messiah* di Händel nella Guildhall londinese, in un concerto di beneficenza a favore delle scuole pubbliche della capitale;¹¹ in autunno eccelse nei concerti della Choral Harmonist's Society, tra i cui 200 coristi c'erano anche membri della sua famiglia, come il fratello Alfred, partecipando all'esecuzione del *Te Deum 'Utrecht'* di Händel (*Agnus Dei*) e del *Laudate Dominum K 339* di Mozart.¹²

Alla fine del 1837 Felix Mendelssohn, che aveva partecipato qualche anno prima a un ricevimento a casa Novello presente la Malibran, e si era prodotto in improvvisazioni sulle arie cantate dal soprano spagnolo,¹³ invitò Clara ai concerti del Gewandhaus a Lipsia, da lui guidati, e il 16 novembre la diresse nel *Messiah* di Händel. Mendelssohn stesso ci ha lasciato la sua ammirata testimonianza su Clara e il suo stile esecutivo, in una lunga lettera scritta al di lei fratello Alfred, da Lipsia, il 18 novembre 1837, due giorni dopo la sua esibizione nel suddetto concerto al Gewandhaus.¹⁴ È opportuno ricordare che il compositore e Alfred erano amici e si stimavano, tanto che quest'ultimo aveva ottenuto da lui, in quello stesso anno, i diritti del suo oratorio *Paulus* op. 36.

Nel gennaio 1838, di ritorno da Weimar, dove avevano trascorso il periodo natalizio, Clara e sua madre furono ospiti a Berlino in casa Mendelssohn. In quell'occasione Clara conobbe il pittore Eduard Magnus (1799-1872), il quale rimase colpito da lei e volle ritrarla: il magnifico ritratto a olio, restaurato nel febbraio 2000 dalla fermana Margherita Biruschi,¹⁵ è oggi uno dei pezzi più importanti della collezione dello Studio Firmano. [FIG. 3]

¹⁰ «The American Musical Journal», I, 1, 1° ottobre 1834, pp. 9-11. Ivi, 2, dicembre 1834, pp. 28-29.

¹¹ Ivi, 9, agosto 1835, p. 210.

¹² «The Musical Magazine», I, 11, novembre 1835, pp. 169-170.

¹³ U. GIRONACCI, *Miss Clara Novello* cit., pp. 63-80: 66.

¹⁴ Tale lettera fu integralmente pubblicata in traduzione inglese in «The Musical Gazette», [I], 6, 16 dicembre 1854, pp. 46-47, in calce a una dettagliata biografia artistica della Novello. Due facsimili sono conservati presso lo Studio Firmano, cfr. *Inventario di consistenza*, a cura di Celeste Pettrini (consultabile solo in sede), coll. GIGL. 20-21.

¹⁵ U. GIRONACCI, *Miss Clara Novello* cit., p. 77, nota 1.



FIG. 3 Clara Novello ritratta dal pittore Edward Magnus, 1838. Fermo, Collezione Studio Firmano, per gentile concessione

L'8 gennaio la Novello aveva cantato nel concerto finale della stagione al Gewandhaus, dando modo a Robert Schumann di ascoltarla. Il compositore, severo critico, lodò la sua interpretazione e la sua voce limpida, in essa «essendo ogni tono chiaramente definito come il tono di uno strumento a tasti» e dimostrando una semplicità che mostrava di volere «la preminenza per il compositore e il suo lavoro soltanto».¹⁶ Ciò va rilevato come aspetto inconsueto di Clara rispetto alle primedonne dell'epoca, che spesso veicolavano sé stesse nella loro abilità virtuosistica e non la musica che interpretavano (un esempio paradigmatico di tale prassi fu Angelica Catalani).

La cantante tra il 1837 e il 1838 effettuò alcuni giri di concerti in Europa, dopo Lipsia esibendosi a Weimar, Berlino, Dresda, Vienna, Salisburgo, Augusta, Monaco e Milano e nel 1839 spingendosi fino a San Pietroburgo, per tornare di nuovo, in avviata primavera, in varie città tedesche.¹⁷ Intanto, ancora su consiglio di Rossini, aveva intrapreso lo studio del canto teatrale a Milano, con il maestro napoletano Alexandre de Micheroux, e non

¹⁶ Ivi, p. 70 (riprendendo A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello* cit., p. 59). L'ammirazione di Schumann fece sì che dedicasse a Clara Novello le otto *Novellette* op. 31, composte nel 1838 e pubblicate l'anno successivo a Lipsia da Breitkopf & Härtel.

¹⁷ Testimonianza di questo periodo europeo è la raccolta *Album der Miss Clara Novello: Gesänge, vorgetragen in den Concerten in Berlin, London, Mailand, Paris, Petersburg, Wien etc.*, Berlin, Schlesinger, [1845]. Sulle tappe della tournée, vedasi la *Cronologia della carriera di Clara Novello* in *Appendice*.

si presentò in palcoscenico finché la sua preparazione non fu considerata ineccepibile. Ecco un'altra scelta inconsueta: in un'epoca dove le cantanti melodrammatiche spesso si bruciavano per la troppa fretta di debuttare e guadagnare denaro, Clara privilegia la preparazione, cosciente che una falsa partenza l'avrebbe danneggiata, tanto più che, pur giovanissima, aveva da difendere una solida fama come esecutrice di musica sacra. Ritengo di sottolineare anche l'accorta azione didattica e formatrice del padre Vincent, che prima la fece allenare nel repertorio sacro amatoriale, poi debuttare in festival di settore via via più prestigiosi, e infine la spronò a spiccare il salto verso l'attività melodrammatica pubblica nella palestra più difficile, quella italiana. Ma Clara ci arrivò già famosa e con, in dote, un suo affezionato pubblico. Ce lo testimonia il critico Ludwig Rellstab in una lettera di recensione del 30 maggio 1838 comparsa nella «Revue et Gazette musicale de Paris», dopo averla sentita cantare a Berlino in arie oratoriali händeliane. Il resoconto è illuminante anche sui gusti del pubblico coevo, che considerava noiose anticherie quel tipo di repertorio (il recupero filologico del grande barocco tedesco era di là da venire), e sulle caratteristiche vocali e stilistiche della cantante:

Une apparition fort agréable pour nous fut celle d'une jeune cantatrice moitié de Paris, moitié de Londres, miss Clara Novello, qu'on dit élève de votre digne Choron. Pour un local qui ne serait pas trop grand, elle possède une voix éminemment douce et argentine, et toute sa personne respire quelque chose de si naturel, si naïf, si éloigné de l'apprêt de la plupart des autres cantatrices, que ces deux qualités lui ont gagné à un haut degré la faveur du public; [...] miss Novello est tout à fait distinguée dans un genre spécial de chant, dans l'exécution des airs de Haendel. Si c'est à son maître Choron qu'elle doit ce talent, ce maître a grandement mérité de Haendel, car il a montré à cette élève comment, par la délicatesse et le charme de l'exécution, on peut, dans le fait, couvrir ces formes vieilles et un peu raides d'un léger vêtement de grâce et de charme. [...]

En effet, je ne pourrais croire, si je ne l'avais vu, que le public élégant d'une salle de concert moderne, public ébloui par l'éclat de mille lumières et des toilettes, public parfumé et bien ganté, public qui n'espère qu'en Rossini et en Bellini, put être transporté d'admiration, et qu'il applaudît à tout rompre un air de Haendel, dont l'annonce n'excite d'ordinaire qu'une méfiante répugnance. Aussitôt après la première apparition de cette cantatrice au théâtre, ou elle ne se fit entendre pourtant que comme chanteuse de concert et non comme actrice, elle avait déjà recruté son bataillon sacré d'enthousiastes; ce bataillon fut dès ce moment toujours et partout en avant; il assiégea la salle de concerts, comme un peuple affamé fait d'une boutique de boulanger. [...]¹⁸

Clara Novello debuttò come cantante d'opera a Padova il 6 luglio 1841, nel ruolo eponimo della *Semiramide* di Rossini, in presenza dello stesso compositore,¹⁹ ruolo che considerò sempre suo cavallo di battaglia, tanto che lo ripresentò ancora al Teatro San Carlo di Lisbona nel 1851, accanto a Teresa Stoltz come Arsace, e al Teatro Reale di Madrid il 10 ottobre 1852, con Filippo Coletti come Assur.²⁰ Le recensioni teatrali e le testimonianze a riguardo, sin dagli esordi operistici, sono concordi nel considerare la voce della Novello caratterizzata da grande spontaneità e freschezza, unitamente a una tecnica ineccepibile. Il fatto che, nel 1841, Clara debutti in un'opera seria rossiniana risalente al 1823 la accredita indubitabilmente come belcantista, però, anche in questo caso, *sui generis*, poiché come

¹⁸ LUDWIG RELLSTAB, *État de la musique à Berlin. Suite et fin*, «Revue et Gazette musicale de Paris», V, 26, 1° luglio 1838, pp. 269-271.

¹⁹ V. GIGLIUCCI, *Clara Novello's Reminiscences* cit., p. 19. Nel suddetto passo si legge che sia il ruolo eponimo in *Semiramide* sia quello di Elvira nei *Puritani* furono quelli che la cantante considerava ideali per la sua tecnica e il suo temperamento.

²⁰ GUIDO FANAN, *Drammaturgia rossiniana. Bibliografia dei libretti d'opera, di oratori, cantate ecc. posti in musica da Gioachino Rossini*, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 1997, scheda 1380, p. 571 e scheda 1383, p. 572.

interprete si metteva sempre al servizio del compositore. Nelle sue *Reminiscences*, in una lettera al cantante William Hayman Cummings scritta da Roma il 10 maggio 1891, ricorda di aver chiesto allo stesso Rossini se doveva variare le cabalette, e il compositore le avrebbe risposto che, sì, le variazioni davano lustro alle qualità vocali dei cantanti, ma che in primo luogo bisognava rispettare le intenzioni musicali del compositore: «The first time the composer's music should be exactly given».²¹ La sua voce, che andava dal Do centrale al Re sopracuto e che colpiva soprattutto per la sua straordinaria freschezza (come sottolinea Arthur D. Coleridge nell'introduzione alle citate *Reminiscences*), secondo Cummings, che si era esibito con lei in concerti sacri nell'ultima parte della sua carriera, era «clear, resonant, and beautiful, absolutely free from vibrato», dimostrava inoltre uno stile ineccepibile nel fraseggio e nel respiro, di cui la Novello era maestra incontrastata. Come esempio, Cummings racconta che la frase d'apertura nell'aria del *Messiah* di Händel «I know that my Redeemer liveth», un suo cavallo di battaglia che destava l'ammirazione incondizionata dei suoi ascoltatori, la faceva in un unico respiro, per preservarne il senso, quando solitamente si soleva dividerla in tre parti.²²

Rossini ebbe con Clara contatti epistolari ravvicinati in occasione della prima esecuzione italiana del suo *Stabat Mater*, avvenuta all'Archiginnasio di Bologna il 18 marzo 1842 sotto la direzione di Gaetano Donizetti, cui il soprano partecipò.²³ Ella era già una beniamina del pubblico felsineo, che l'aveva ammirata in un'accademia molto apprezzata al Teatro Comunale il 19 aprile 1841²⁴ e poi applaudita come primadonna assoluta nella stagione autunnale del medesimo teatro, in *Eustorgia da Romano* [*Lucrezia Borgia*] di Donizetti, *I puritani* di Bellini e *Antonio Foscarini* di Carlo Coen, accanto al tenore del momento, Napoleone Moriani, tanto che il 7 dicembre 1841 otterrà la nomina ad Accademia filarmonica bolognese.²⁵

Tre lettere autografe del compositore, conservate presso il fondo Piancastelli della Biblioteca Comunale A. Saffi di Forlì, testimoniano il rapporto affettuoso e quasi protettivo verso di lei.²⁶ Nella prima rassicura Clara sul fatto che otterrà per lei dal Teatro di Modena, dove era stata scritturata come primadonna per la stagione primaverile 1842,²⁷

²¹ Lo afferma Arthur D. Coleridge, nell'introduzione al volume di V. GIGLIUCCI, *Clara Novello's Reminiscences* cit., p. 22, descrivendo la voce della cantante.

²² Ivi, p. 23.

²³ Lo *Stabat Mater* di Rossini nella sua versione definitiva era stato eseguito al Théâtre Italien di Parigi il 7 gennaio 1842, nell'interpretazione di Giulia Grisi (S), Emma Albertazzi (A), Giovanni Matteo de Candia, noto come Mario (T) e Antonio Tamburini (B), ottenendo un successo enorme. Grande era dunque l'aspettazione per la prima italiana, i cui solisti erano due professionisti, cioè la Novello (S) e Nicola Ivanoff (T) e due stimati cantanti dilettanti, il conte milanese Pompeo Belgioioso (B) e la faentina Clementina Betti Degli Antoni (A, 1802-1862), amica di scrittori e apprezzata anche da Giacomo Leopardi. Su di lei, cfr. <https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/events/clementina-betti-degli-antoni> (consultato il 20 agosto 2024).

²⁴ Cfr. «Teatri, arti e letteratura» (in seguito TAL), XIX, 896, 22 aprile 1841, p. 68.

²⁵ L'apertura della stagione autunnale al Teatro Comunale di Bologna è dettagliatamente descritta in TAL, XIX, 920, 7 ottobre 1841, pp. 44-45, e il prosieguo dell'informativa, ivi, 921, alle pp. 52-53. L'autentico rapimento prodotto negli spettatori dal duo Moriani-Novello è ben espresso nella «Strenna Teatrale Europea», V, 1, 1° gennaio 1842, pp. 204-206. La nomina della Novello ad Accademia filarmonica bolognese era stata celebrata con suoi applauditi concerti a Ferrara e a Parma (A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello* cit., p. 114), oltretutto, verosimilmente, nella stessa Bologna. Il diploma di Accademia filarmonica bolognese si trova presso lo Studio Firmiano (vedasi *infra*).

²⁶ Forlì, Biblioteca Comunale «Aurelio Saffi», fondo Piancastelli, coll. 406, 86-88; G. Rossini a Clara Novello, lettere: da Bologna, Milano, 2 febbraio 1842; da Bologna a Fermo, 23 novembre 1842; da Bologna a Roma, 27 novembre 1842. Sempre nel fondo Piancastelli è conservato un biglietto autografo di Clara Novello (s.d., coll. 407, 199) indirizzato a un non meglio identificato «Dear Sir».

²⁷ Clara vi cantò le seguenti opere come prima donna assoluta: *I Normanni a Parigi* di Mercadante (Berta); *Belisario* (Antonina) e *Marino Faliero* di Donizetti (Elena); *La fata*, opera nuova di Alessandro Gandini (ruolo eponimo).

il permesso di esibirsi a Bologna nello *Stabat Mater* e si raccomanda che arrivi in città per l'11 marzo, al fine di poter effettuare le necessarie prove [FIGG. 4 a-b]; nella seconda, risalente all'autunno, le sconsiglia paternamente la stagione teatrale di Napoli, a causa del viaggio disagiata in inverno, indirizzandola verso Roma o Genova, e si accomia chiamandola «mia dolce Clarina»; nell'ultima, successiva di pochi giorni, le elargisce consigli su come trattare un eventuale contratto per Napoli dal luglio 1843 al 20 febbraio 1844 (poi non realizzatosi), per il quale le offrirebbero ventimila franchi e la saluta come «vostro ammiratore e amico». Sempre si premura che arrivino i suoi saluti alla «sorellina», cioè a Mary Sabilla. Un'ulteriore lettera ci testimonia che il loro rapporto artistico era, comunque, ben più datato: l'8 settembre 1838 Rossini, da Milano, scrisse al padre rimasto a Bologna che in serata avrebbe diretto un concerto nella dimora del principe Klemens von Metternich, cui avrebbe partecipato Giuditta Pasta, venuta appositamente dalla sua casa sul lago di Como; la padrona di casa, Melanie Metternich, nelle sue memorie, ricorda che tra gli artisti esibitisi c'erano anche Clara Novello e Fanny Kemble.²⁸

L'esecuzione dello *Stabat* fu un trionfo, tanto da essere replicata nelle due serate successive, e tra le entusiastiche recensioni, particolarmente favorevoli alla Novello, si cita quella della rivista bolognese «Teatri, arti e letteratura»:

La dolcissima voce della sig. Clara Novello destò tali commozioni specialmente ne' versi del suo -a solo- da commuovere anche le anime più dure. Quel suo canto placido aveva un tal che di angelico che innalzava il pensiero alle sfere d'onde quelle note furono attinte.²⁹

Analogamente eccellente fu la recensione di «The Musical World», che così si esprime:

Rossini's new *Stabat Mater* has been triumphantly performed here, under the immediate direction of the composer. Signor Ivanhoff sustained the tenor portions, and Miss Clara Novello, "*Nostra bella Inglese*", created a *furore* in the soprano part.³⁰

Clara, però, ignorava che, in conseguenza di quell'evento artistico, la sua vita stava per cambiare.

²⁸ Cfr. G. Rossini. *Lettere e documenti. Vol. V. 1° gennaio 1836- 28 aprile 1839*, a cura di Sergio Ragni e Reto Müller, Pesaro, Fondazione Rossini, 2021, p. 599, nota 2.

²⁹ TAL, XX, 945, 24 marzo 1842, pp. 33-35: 33.

³⁰ «The Musical World», XVII, 14, 7 aprile 1842, p. 110. L'affezione e la stima di Rossini per Clara lo spinsero a comporre in quell'occasione una specifica cadenza per la sua voce (quartetto "Sancta Mater istud agas"), oggi conservata presso la Biblioteca dell'Accademia musicale Chigiana di Siena; ne parla GUIDO BURCHI nel suo saggio *Una cadenza inedita per il soprano nello Stabat Mater di Rossini*, «Nuova rivista musicale italiana», XVII, 1, gennaio-marzo 1983, pp. 36-42.



FIG. 5 Ritratto del conte Giovanni Battista Gigliucci, Fermo, Pinacoteca Comunale, Palazzo dei Priori. Da: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100141101>

Clara, accompagnata dalle sorelle Emma e Mary Sabilla, giunse dunque in piena estate a Fermo, reduce dai successi modenesi e da una trionfale accademia data al Teatro di Mantova,³³ cantando nel locale Teatro dell'Aquila da protagonista in *Saffo* di Giovanni Pacini e *Beatrice di Tenda* di Vincenzo Bellini, accanto al tenore Giovanni Genero. Risultato: Gigliucci si recò poco tempo dopo a Londra a chiederne la mano ai genitori. I due si erano infatti potuti frequentare per uno di quegli scherzi che il destino talvolta gioca: era avvenuto che l'impresario Vincenzo Jacovacci pretendeva che Clara cantasse nella stagione di carnevale 1843 a Roma, e non al Teatro Carlo Felice di Genova, come stabilito da contratto, adducendo a motivazione un impegno pregresso della cantante con lui. Fu così che, per decisione superiore, Clara fu obbligata a permanere nello Stato Pontificio più a lungo, aspettando che la questione si chiarisse, e se ne restò a Fermo nel periodo autunnale, ricercata ospite di salotti e case nobiliari, anche perché come primadonna, in estate, aveva strabiliato. Se ne trova eco in una recensione comparsa all'epoca in «Teatri, arti e letteratura», relativa alla *Saffo* di Pacini:

La Novello [...] produsse negli animi nostri un tale entusiasmo che difficilmente si può descrivere. [...] non ebbe un brano, non una frase che passasse inosservata, e nell'entusiasmo degli universali applausi ciascuno andava fra se dicendo, qual sarà mai l'avvenire di quest'avvenente giovinetta, se tanto Ella è grande nell'aurora di sua teatrale carriera?³⁴

³³ TAL, XX, 960, 7 luglio 1842, p. 159.

³⁴ Ivi, XX, 967, 25 agosto 1842, pp. 212-213. Nel volume *Il Teatro dell'Aquila* a cura di Manuela Vitali, finanziato dalla Cassa di Risparmio di Fermo (Milano, Federico Motta, 1999) il saggio di UGO GIRONACCI,

La medesima rivista, in un numero successivo, forniva ulteriori particolari: nella sua serata beneficiata Clara aveva eseguito trionfalmente l'aria «Casta diva» dalla *Norma* di Bellini, stava inoltre posando per un ritratto che la cittadinanza le avrebbe donato realizzato dal pittore fermano Gaetano Palmaroli, poiché «La città di Fermo si allegrava e si compiaceva in essa. In questi giorni si popolava di forestieri bene avventurata la dicevano e si compiacevano tutti. [...] I fermani grati perpetua serberanno memoria di lei».³⁵

Quanto alle rimostranze dell'impresario Jacovacci, Clara volle accontentarlo e nel gennaio 1843 fu al Teatro Apollo di Roma esibendosi, ancora accanto a Moriani, nei *Puritani* di Bellini (il libretto a stampa presentava, però, il titolo *Elvira Walton*) e in *Lucia di Lammermoor* di Donizetti.³⁶ Fa riferimento all'impegno romano questa recensione di «Teatri, arti e letteratura», evidentemente scritta da un ascoltatore di gusti tradizionali amante del «belcanto», che a mio avviso descrive meglio di ogni altra finora rinvenuta le caratteristiche vocali e il metodo esecutivo della Novello, improntato a sobrietà e precisione tecnica, più che sull'attorialità:

La Novello [...] è sempre egualmente accolta da fervidi plausi e più volte chiamata all'onore del prosenio.[...] Né si adontino di questo elogio i *virtuosi* fischiati, i *pseudo-artisti*, i *cantori pigmei*, avvegnaché esso muove da un giudice ben addentro in siffatte materie, dal celebre Gioacchino Rossini, il quale ha qualificato la signora Novello come cantante ornata delle più rare prerogative, e tale da ridestare ne' nostri petti l'ardore pel gusto musicale di cui una falsa scuola non ha spento per anco il desiderio. [...] quel genere, cui i nostri padri e noi stessi pria di accostumarci alle grida, alle parodie, applaudimmo nelle Mombelli, nelle Ronzi, nelle Persiani, è il genere appunto di che la signora Novello si vale in tutta la sua purità. Lontana dal manierismo, dal rococò, senza trascurare quegli ornamenti che son belli e pregiati quando si adoprano a proposito, e che costituiscono il cattivo stile quando son prodigati senza gusto e discernimento, riesce ella col suo canto a dilettere e commuovere. Osserverà forse taluno che la Novello lascia desiderio di un maggiore slancio, di una più pronunziata energia; ma ove ciò fosse non sarebbe questa leggera menda compensata dal veder in essa bandito quel canto sforzato, ansante, convulsivo tanto in voga oggidì a grave scapito delle nostre povere orecchie! Sia pure che in questa cantante non si rinvenga tutta quella drammatica ispirazione voluta da certe moderne Opere *ultra-sentimentali*, ma non ce ne darà essa almeno una tutta opposta alle idee del poeta e del maestro, ed in quanto a me (userò le parole di un mio egregio confratello) comporto molto più in pace un attore che non sa mostrarsi abbastanza ispirato che quello che s'ispira a rovescio e si smania per far tutto il contrario di ciò che deve fare. Di tale avviso (ad onore del nostro buon gusto) sembra pure che sia la maggioranza degli spettatori [...].³⁷

Un'ulteriore lettera di Rossini alla cantante fu spedita da Bologna proprio in quel periodo, l'8 gennaio 1843,³⁸ e da essa si evince quanta familiarità ci fosse tra loro: Rossini si complimenta perché «i romani le rendono giustizia», poi chiede istruzioni su come spedirle

Spettacoli musicali in teatro, alle pp. 188-247 e alle pp. 232-236, offre una biografia artistica della Novello, fornendo precisi riferimenti alla stagione fermana del 1842.

³⁵ TAL, XX, 971, 22 settembre 1842, pp. 27-28. Tale ritratto servì per realizzare la litografia con dedica dei «Fermani ammiratori» oggi conservata presso la Civica Raccolta Bertarelli di Milano, coll. A.T. m. 12-6.

³⁶ Relativamente alla stagione di carnevale 1843 dell'Apollo leggiamo in TAL, XX, 989, 26 gennaio 1843, p. 174: «Lo spettacolo musicale dalla sera del 10 si avvicenda ora colla *Lucia* ora coi *Puritani* [...] offre al Moriani un più vasto campo di spiegare il raro suo magistero in ambedue le opere». Poi, a p. 175, in occasione della beneficiata della Novello il censore si sfoga: «Ci è ben grave vedercela disputare dai Genovesi. Ciò non di meno se impegni solenni l'obbligano a rivolgere il piede all'antica capitale della Liguria, ove lasciò molto desiderio di sé, non si amareggi ora la gioia di questi pochi giorni ne' quali ci è dato di possederla».

³⁷ *Ibid.*, p. 174.

³⁸ Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, coll. Epv.Rossini.09: G. Rossini, lettera da Bologna a Clara Novello, Roma, 23 novembre 1843.

«un legno» (presumibilmente un cocchio da lei fatto costruire in città), che tutti ammirano perché «magnifico e di tutta solidità», per il quale ha anticipato lui stesso all'artigiano, desideroso di essere pagato, cento scudi, alla Novello ne restano ancora da pagare 335. Incomodare Rossini per una faccenda simile testimonia del grado di intimità, di vecchia data, tra la cantante e il compositore.

Già l'11 febbraio Clara era, nel ruolo di primadonna, al Teatro Carlo Felice di Genova (dove aveva trionfato il 26 dicembre 1841 nella *Lucrezia Borgia* di Donizetti), presentandosi ancora nei *Puritani* di Bellini, opera seguita il 21 del mese dalla prima assoluta della *Virginia* di Alessandro Nini.³⁹

Giovanni Battista (in famiglia detto «Titta») e Clara, che in estate era tornata a cantare a Londra,⁴⁰ si sposarono con una breve doppia cerimonia in una cappella cattolica della capitale inglese⁴¹ e nella chiesa anglicana di Paddington il mattino del 22 novembre 1843,⁴² partendo nella stessa giornata in viaggio di nozze per la Francia del Sud. Il loro matrimonio era avvenuto abbastanza velocemente e senza clamore, così i giornali teatrali ne restarono spiazzati. Furono pertanto pubblicate molte notizie inesatte; a esempio, «La Revue et Gazette musicale de Paris» nel marzo 1844 fornì un dettagliato resoconto da Vienna, dove veniva addirittura descritto in grande pompa il matrimonio di Clara con Gigliucci come avvenuto il 10 febbraio precedente in città, alla presenza dell'arcivescovo e di tutto il bel mondo austriaco. Nell'articolo erano enfatizzate la condizione nobiliare di Gigliucci, peraltro riportata in modo completamente errato e, soprattutto, la notizia dell'addio alle scene di Clara.⁴³ «The Musical Examiner» aveva fornito la medesima notizia, in modo più sintetico, la settimana prima, dimenticando evidentemente che nel dicembre 1843 aveva riferito correttamente del matrimonio londinese della Novello, definita «divinissima Clara», con l'aggiunta della significativa frase, riferita a Gigliucci: «the devil take these Counts», seguita dall'augurio 'consolatorio' che il posto sulle scene lasciato vuoto da lei fosse preso dalla sorella minore Mary Sabilla, già in attività.⁴⁴ Evidentemente il pubblico di area anglosassone mal digeriva questo annunciato ritiro, ma altrettanto dispiaciuto era Gaetano Fiori che fece stampare questo trafiletto nella sua rivista «Teatri, arti e letteratura» (dove, tra l'altro, il cognome dello sposo è riportato in modo errato), presumibilmente interpretando il pensiero anche del pubblico italiano:

Londra, 30 novembre. Miss Clara Novello, la bravissima cantante [...] si è unita ieri in matrimonio col Conte Giselli [sic] di Fermo. Questa bella coppia partirà a giorni pel continente. Il teatro ha fatto una grande perdita, perdita irreparabile nei momenti presenti.⁴⁵

³⁹ Informazioni sulle stagioni di carnevale 1841-1842 e 1842-1843 del Teatro Carlo Felice di Genova, nonché sulla stagione di carnevale 1842-1843 del Teatro Apollo di Roma sono fornite da <http://corago.unibo.it/risultatoeventi> (consultato il 23 agosto 2024).

⁴⁰ La Novello si era esibita con successo in giugno alla Royal Opera House di Drury Lane in una versione inglese della *Saffo* di Pacini (cfr. V. GIGLIUCCI, *Clara Novello's Reminiscences* cit., p. 118 e TAL, XXI, 1011, 22 giugno 1843, p. 142).

⁴¹ Le fonti, come sede del matrimonio della Novello con Gigliucci, citano genericamente una Catholic Chapel a Londra, senza fornire indicazioni ulteriori. Potrebbe trattarsi della chiesa cattolica di St. Mary Moorfields, dove era occupato come organista il padre di Clara.

⁴² La doppia cerimonia era necessaria all'epoca perché il matrimonio fosse ritenuto valido (A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello* cit., p. 161).

⁴³ «La Revue et Gazette musicale de Paris», XI, 10, 10 marzo 1844, p. 87. Gigliucci nell'articolo veniva addirittura definito «patricien de Venise, chambellan de l'empereur, et l'un des plus riches propriétaires fonciers de sa patrie».

⁴⁴ «The Musical Examiner», [II], 70, 2 marzo 1844, p. 451; ivi, 57, 2 dicembre 1843, p. 335. Mary Sabilla aveva sicuramente già debuttato: ne è riprova l'esibizione con Clara in un'accademia nella Sala del Casino di Novara l'8 marzo 1842 (cfr. TAL, XX, 945, 24 marzo 1842, p. 40).

⁴⁵ TAL, XXI, 1036, 14 dicembre 1843, p. 122.

La scelta di sposarsi fu coraggiosa sia da parte di Clara, che si trovava nel pieno di una carriera internazionale, sia da parte di Giovanni Battista, che aveva la primogenitura nobiliare della sua famiglia, ma non aveva esitato a unirsi a una cantante di estrazione borghese e, presumibilmente (dato l'alto numero di figli di Vincent), con modesta dote. I due dovettero infatti superare le iniziali perplessità delle rispettive famiglie, ma andarono fino in fondo. Erano comunque accomunati dalle medesime idee politiche filorisorgimentali, condivise nella famiglia di Clara dalla madre Mary Sabilla e dal padre Vincent, i quali erano addirittura ferventi repubblicani e, da grandi ammiratori di Mazzini, nel 1831 avevano scritto rispettivamente parole e musica di un *Hymn to Mazzini*, rimasto inedito.⁴⁶

Anche Clara incorrerà in una disavventura per motivi politici: a Genova, avendo osato cambiare le parole di un'opera da lei interpretata, rischierà in scena salve di fischi e farà qualche giorno di prigione...⁴⁷

Giovanni Battista Gigliucci aveva superato facilmente le rimostanze della propria famiglia verso il suo matrimonio poiché ne era lui, all'epoca, a capo come conte titolare, succeduto al padre Claudio. Infatti, sulla base dei documenti di famiglia conservati presso l'Archivio di Stato di Fermo (ASFM), già nel 1829 risulta «ava e tutrice» sia di Giovanni Battista che della sorella maggiore Cristina la madre Marianna Garulli Benedetti in Gigliucci.⁴⁸

Cristina, unica sorella di Giovanni Battista, fu educata presso il convento della Congregazione del Bambin Gesù di Fermo e vi «vestì l'abito di Convittrice», primo passo verso la monacazione, il 24 giugno 1833, a vent'anni, dopo un periodo preparatorio iniziato il 2 maggio 1829. Secondo l'uso, rinunciò all'eredità di famiglia, ma il fratello la mantenne, in base a precisi accordi, vita natural durante. Su di lei, vedasi *infra* il dossier documentario alla nota 88, nel paragrafo *Il fondo Gigliucci presso l'Archivio di Stato di Fermo*.

Per i sei anni successivi al matrimonio Clara Novello lasciò la sua carriera vocale, risiedendo principalmente nel palazzo Gigliucci a Fermo e seguendo i quattro figli nati: Giovanni (1844-1906), Porzia (1845-1938), Mario (1847-1937) e Valeria (1849-1945). Quest'ultima sarà la curatrice del libro *Clara Novello's Reminiscences* (cit. alla nota 7), uscito a Londra nel 1910, importante fonte bibliografica di questo saggio.

I difficili anni successivi

I precipitosi eventi della prima guerra d'indipendenza del 1848-1849 coinvolsero anche i coniugi Gigliucci. Giovanni Battista, seguito da Clara, fu a Roma durante la Repubblica Romana, dove svolse dei ruoli pubblici, ma gli eventi sanguinosi avvenuti in tutta Italia, compresa Ancona, lo portarono a rifiutare di collaborare ulteriormente.⁴⁹ Le sue posizioni politiche, originariamente moderate e filogiobertiane (l'essere stato a capo della Guardia Civica di Fermo, consigliere comunale e provinciale, nonché deputato al parlamento di

⁴⁶ A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello* cit., p. 27.

⁴⁷ «Saroni's Musical Times», I, 49, 31 agosto 1850, p. 580. Il periodico, recensendo l'esecuzione dello *Stabat Mater* di Rossini al Teatro della Pergola di Firenze nella Pasqua e Lunedì dell'Angelo 1850, interpretato dalla Novello da poco rientrata in carriera, scrive che anni prima «Clara was imprisoned for several days at Genoa, because having taken some liberties with the composer's text, she rasented the hissing, wich is there a certain result of any change from the score». Non ho però trovato riscontro alla notizia nelle fonti italiane. Si potrebbe pertanto pensare a un aneddoto, o a un'amplificazione di qualcosa di veramente avvenuto, a scopo esemplificativo delle convinte idee filorisorgimentali della cantante.

⁴⁸ ASFM, Busta di Miscellanea Gigliucci, segnatrice provvisoria 8.4 (non inventariata, ma corredata di elenco di massima).

⁴⁹ A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello* cit., pp. 199-201.

Pio IX, lo dimostrerebbero) si mantennero, in ogni caso, convintamente liberali e in epoca successiva Gigliucci si distinguerà come fervente e fedele cavouriano.

I due, tornati a Fermo, con puntate di Clara e dei bambini nella vicina frazione di Torre di Palme (dove la famiglia aveva possedimenti), vissero insieme lo svolgersi degli avvenimenti nazionali, decidendo poi di trasferirsi a Martinsicuro (TE), altra località dove possedevano proprietà fondiaria, che però apparteneva al Regno delle Due Sicilie e da cui Giovanni Battista, a causa delle sue idee politiche, fu espulso, nonostante le sue rimostranze. Clara, constatata la difficile situazione, prese allora la decisione di lasciare Fermo e di riprendere la carriera operistica. I coniugi Gigliucci e i loro figli se ne andarono nel dicembre 1849, con una dotazione di soli 600 scudi.⁵⁰ Dei quattro bambini, i due maschi sarebbero in seguito stati sistemati presso Nizza, dove vivevano i genitori di Clara, prima con una governante-istitutrice, M.me Pelletan, poi in una scuola privata e le due bambine, provvisoriamente, presso amici. Dalla metà degli anni Cinquanta Clara e il marito, appena gli impegni artistici lo permettevano, presero l'abitudine di passare diversi mesi a Nizza. Poi, nel biennio 1859-1860, a causa della cessione di Nizza alla Francia, i due sposteranno i loro figli a Genova, dove anche la famiglia si stabilirà nel 1861.⁵¹

A inizio 1850 la cantante si esibì a Roma, presto raggiunta dal marito, reduce da un breve viaggio a Torino (la capitale della dinastia Savoia su cui si concentravano le speranze dei liberali d'Italia).⁵² Cantò da primadonna al Teatro Apollo nel *Poliuto* di Donizetti, accanto al tenore Emilio Naudin e al basso Filippo Colini, opera che ottenne un moderato successo,⁵³ e in *Luisa Miller* di Verdi.⁵⁴ Interessante notare che il 16 gennaio, nella serata beneficiata di Naudin, la Novello scelse di eseguire il terzo atto della belliniana *Beatrice di Tenda*, lasciando il terzo atto dell'*Ernani* di Verdi alla giovane collega Augusta Albertini-Baucardé.⁵⁵ Dal 24 febbraio 1850 Clara fu poi occupata al Teatro della Pergola di Firenze nei *Puritani* di Bellini, ancora accanto a Naudin e l'opera, alla presenza del granduca di Toscana, ebbe un ottimo esito.⁵⁶ Nel frattempo, aveva accettato un contratto con il Teatro San Carlo di Lisbona dal dicembre 1850 fino al giugno 1851, per un compenso di 24.000 franchi.

In Portogallo Clara ottenne un grande successo: la stagione si aprì trionfalmente nella capitale con la belliniana *Beatrice di Tenda*, di fronte a un parterre di nobili europei di rango e proseguì con *Semiramide* di Rossini, dove l'artista si esibì accanto a Rosina Stolz nel ruolo di Arsace.⁵⁷ Clara si presentò inoltre in *Fausta* di Donizetti (ruolo eponimo, accanto a Ernesto Musich come Crispo) e nella prima nazionale di *Fingal* di Pietro Antonio Coppola (Aganadeca). I portoghesi vollero onorare la Novello nominandola socia onoraria

⁵⁰ EAD., p. 209.

⁵¹ PIERO INNOCENTI, *Virtute et fide bene qui latuit bene vixit: recte et suaviter. Stratigrafie su due sopravvivenze della biblioteca della Famiglia Gigliucci (1893-1970)*, in *Studi e testimonianze offerti a Luigi Crocetti*, Milano, Bibliografica, 2004, pp. 201-291: 210.

⁵² A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello* cit., p. 216.

⁵³ TAL., XXVII, 1307, 3 gennaio 1850, p. 68.

⁵⁴ La prima opera verdiana cantata dalla Novello è citata da <http://corago.unibo.it/evento/0001210363> (consultato il 26 agosto 2024). Cfr. anche *I libretti a stampa della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Perugia XVIII-XIX secolo. Catalogo sistematico*, a cura di Floriana Cagianelli e Andrea Dozi, San Venanzo [TR], Hyperprism Edizioni, 2005, p. 21.

⁵⁵ TAL., XXVII, 1311, 31 gennaio 1850, p. 99.

⁵⁶ Ivi, XXVIII, 1317, 14 marzo 1850, p. 15.

⁵⁷ A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello* cit., p. 219, ci tiene a precisare che la Novello, in *Semiramide*, «eclipsed» la Stolz con la quale, comunque, la cantante ebbe contrasti (cfr. «L'Italia musicale», III, 8, 25 gennaio 1851, p. 33, che riprende a sua volta sull'argomento un articolo della «Revue et Gazette musicale»).

sia della Società Filarmonica di Lisbona sia dell'Accademia musicale Melpomenense.⁵⁸ I due diplomi originali, risalenti rispettivamente a gennaio e febbraio 1851, sono conservati presso lo Studio Firmano, in un album di ricordi del periodo.

Nel luglio 1851 i due coniugi, lasciato il Portogallo, giunsero in Inghilterra. La situazione economica di Gigliucci, legata alla difficile situazione politica italiana, era divenuta così negativa da impedire loro il ritorno a Fermo.⁵⁹ Clara riprese la sua antica attività di cantante di oratori, per la felicità del pubblico suo conterraneo, che non l'aveva mai dimenticata, e la portò avanti, alternandola con l'attività teatrale melodrammatica fino alla metà degli anni Cinquanta. Già il 18 di quel mese si esibì all'Exeter Hall di Londra nel *Messiah* di Händel.⁶⁰ Nel settembre 1852 trionfò accanto a Jeanne-Anaïs Castellan nella *Creazione* di Haydn al Festival di Birmingham,⁶¹ poi nei principali festival oratoriali inglesi. Il 10 giugno 1854, presente la regina Vittoria, cantò per l'inaugurazione dell'acusticamente rinnovato Crystal Palace che, spostato da Hyde Park (dove nel 1851 aveva ospitato la prima Esposizione universale), già nel 1852 era stato ricostruito a Sydenham Hill. Lo testimonia una foto in cui la Novello, con altri, è accanto alla sovrana, conservata presso lo Studio Firmano.⁶² Tra il 1855 e il 1856, considerata «the greatest living oratorio singer in England», fu in trattativa per una tournée di ben nove mesi nel genere oratorio a Boston, New York e altre città, ma poi decise di declinare.⁶³

Sul fronte operistico, la cantante fu al Teatro Reale di Madrid nell'autunno 1852 in *Semiramide*, una delle sue opere favorite, presentata il 10 ottobre come secondo titolo della stagione, poi nel *Giuramento* di Saverio Mercadante e in *Robert le Diable* di Daniel Auber.⁶⁴ Comunque, l'impegno madrileno finì male: dopo qualche problema di salute ebbe divergenze con l'impresario, infine ricevette la notizia che uno dei suoi figli era malato. Ne conseguì l'abbandono immediato della Spagna da parte dei due coniugi, Clara diretta verso Londra, Giovanni Battista verso Genova.⁶⁵

Dopo una breve apparizione nell'estate 1854 al Festival di Düsseldorf, diretta da Schumann (che, purtroppo, iniziava a dar segno dei suoi problemi psichici⁶⁶), Clara rientrò per un periodo in Inghilterra, privilegiando la famiglia, poi ripartì per Milano, avendo accettato una scrittura come primadonna nella stagione di carnevale 1853-1854, accanto al tenore Emanuele Carrion. Fu una stagione operistica inconsueta per lei, che tenne a battesimo

⁵⁸ EAD., p. 224. A Fermo, nell'Archivio dello Studio Firmano, è conservato il fascicolo «Lisbona - Teatro San Carlo 1851», coll. GIGL.20.3.

⁵⁹ Clara lo afferma esplicitamente nelle sue memorie: «My husband's property beyond Tronto had been practically confiscated, and the part in the Marche, deprived of his supervision, gave hardly any returns» (V. GIGLIUCCI, *Clara Novello's Reminiscences* cit., p. 151).

⁶⁰ «L'Italia musicale», III, 69, 27 agosto 1851, p. 275.

⁶¹ «Gazzetta musicale di Napoli», I, 16, 16 ottobre 1852, p. 63.

⁶² Fermo, Archivio dello Studio Firmano, coll. GIGL. 20.5. La vera e propria inaugurazione del Crystal Palace di Londra era avvenuta il 1° maggio 1851, quando Clara si trovava in Portogallo, ma l'artista, nelle sue memorie, spiega che il principe consorte Albert, non contento della resa acustica del concerto d'inaugurazione, aveva voluto delle migliori che permettessero in occasioni successive un migliore ascolto (cfr. V. GIGLIUCCI, *Clara Novello's Reminiscences* cit., pp. 153-154).

⁶³ «Dwight's Journal of Music», IX, 18, 2 agosto 1856, p. 143 e V. GIGLIUCCI, *Clara Novello's Reminiscences* cit., p. 167.

⁶⁴ Il solo Arthur D. Coleridge, nell'introduzione al volume di V. GIGLIUCCI, *Clara Novello's Reminiscences* cit., p. 20, afferma che la Novello cantò *Guillaume Tell* (Matilde) a Madrid. Ma è probabile che il ricordo sia errato, in caso contrario la Novello, trattandosi di un'opera così importante di Rossini, ne avrebbe parlato nelle sue memorie dove, invece (sola fonte, p. 150), cita in quella stagione *Il Giuramento* di Mercadante. Una recensione sulla *Semiramide* al Teatro Reale di Madrid è in TAL, XXX, 1454, 28 ottobre 1852, p. 168.

⁶⁵ A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello* cit., p. 232 e V. GIGLIUCCI, *Clara Novello's Reminiscences* cit., pp. 150-151.

⁶⁶ EAD., *Clara Novello* cit., p. 234 ed EAD., *Clara Novello's Reminiscences* cit., p. 152.

due opere nuove: il 26 dicembre 1853, in apertura di stagione, *Il convito di Baldassarre* di Antonio Buzzi, che ottenne un successo discreto e, l'11 febbraio 1854, *Ottavia* di Gualtiero Sanelli (ruolo eponimo). Inoltre, per la prima volta, il 18 gennaio 1854, interpretò un titolo del Verdi 'maturo', *Rigoletto*, nel ruolo di Gilda. Nell'Archivio Ricordi di Milano sono conservate due lettere autografe di Clara, studiate e trascritte da Giovanni Vigliar: nella prima, scritta da Nizza il 30 ottobre 1851 all'editore Giovanni Ricordi, Milano, la cantante chiede che le vengano spediti celermente lo spartito canto e piano del *Rigoletto* di Verdi e la grande aria del *Fingal* di Pietro Antonio Coppola (Palermo, 1847) «Ch'io lodi infelice», composta per lei per la prima locale dell'opera al Teatro San Carlo di Lisbona, anche se presumibilmente restò manoscritta, poiché non vi è traccia di questo *incipit* nel libretto portoghese. Nella seconda, del 9 novembre, sempre da Nizza e sempre spedita a Milano a Ricordi, ringrazia per l'avvenuta ricezione del *Rigoletto* e, facendo cenno a una difficile trattativa con il Teatro La Fenice di Venezia, nega di aver mai detto di non voler cantare opere di Verdi, anzi ritiene la diceria frutto di calunnie mirate nei suoi confronti. Evidentemente, non sfuggiva a intenditori e pubblico il fatto che un'artista di tale livello esitasse o fosse restia a interpretare opere verdiane⁶⁷ e colpisce, anche, che fosse in trattativa con Ricordi per quell'opera fin dal 1851. In effetti, considerando l'insieme della sua carriera operistica, la Novello sfiorò soltanto Verdi ma l'impegno, non marginale, in *Luisa Miller* (Roma, T. Apollo, carnevale 1849-1850) e nello scaligero *Rigoletto*, testimonia la sua evoluzione come interprete pienamente romantica. La descrizione della sua voce nel già citato *Convito di Baldassarre* è ancora positiva, nonostante il passare del tempo:

Bella, estesa, educata a buona scuola, e singolarmente pregevole pel suono a così dire flautato delle note acute, e per la sicurezza con cui ella le emette e le modula, la Novello è cantante che inclina alla agilità, e, se diamo passata a qualche leggera inesattezza nelle scale e ne' trilli, essa vi fa buona prova.⁶⁸

Clara Novello proseguì la sua carriera artistica in Inghilterra, esibendosi in modo non continuativo come cantante da camera e in festival di repertorio sacro, e chiudendola con un concerto d'addio alla St. James's Hall di Londra il 21 novembre 1860,⁶⁹ senza rimpianti; le Marche erano state annesse al Regno sabauda e si era alla vigilia della proclamazione del Regno d'Italia, che restituì al marito la sua posizione e i suoi possedimenti. In tale concerto volle essere coadiuvata da un'orchestra e un coro di circa 250 persone, esibendosi nel meglio del suo repertorio: una scena dall'*Oberon* di Mendelssohn, la cavatina della donizettiana *Lucrezia Borgia*, il brano solistico «Deh vieni non tardare» da *Undine* di Julius Benedict e l'*Ave Maria*, sempre di Mendelssohn, amico caro e compositore prediletto.⁷⁰

⁶⁷ *Ibid.*, «The winter following I sang at La Scala in Milan [...] At Milan I consented finally to sing Verdi's *Rigoletto* having till then always refused it on account of the man's attire in the last act». Cfr. il libretto originale in https://archive.org/details/rigolettomelodra00verd_3/page/n1/mode/2up (consultato il 18 settembre 2024).

⁶⁸ TAL, XXXI, 516, 5 gennaio 1854, p. 161.

⁶⁹ A. Mackenzie-Grieve e V. Gigliucci non forniscono la data esatta del concerto d'addio della Novello, indicando solo il periodo. Ho ripreso tale data dal necrologio della cantante, con ampia biografia, comparso in «The Musical Times», 49, 782, 1° aprile 1908, pp. 221-225: 225. Parla invece genericamente di un ritiro nel novembre 1860 il necrologio che dedicò all'artista il «Lincoln Daily Evening News» [Nebraska], nel numero del 20 aprile 1908. Infine, in «Watson's Weekly Art Journal», 14, 7, 17 dicembre 1870, p. 76, la data dell'addio alle scene della cantante viene spostata al 26 novembre 1860. Un'altra biografia della Novello apparve, poco prima del suo ritiro dalla carriera, in «Niederrheinische Musik-Zeitung», VIII, 40, 29 settembre 1860, pp. 313-316.

⁷⁰ Sul programma del concerto d'addio c'informa A. MACKENZIE-GRIEVE, *Clara Novello* cit., p. 265. Relativamente alla storia dell'opera italiana, riepilogando, la Novello aveva legato il suo nome alla prima assoluta di diverse opere: *Antonio Foscarini* di C. Coen, su libretto di Leopoldo Tarantini (Teresa, accanto a N. Moriani-Antonio; Teatro Comunale di Bologna, 18 novembre 1841); la cantata *La fata* di A. Gandini,

Il periodo romano e gli ultimi anni

Clara tornò definitivamente in Italia, a Fermo, nel 1861, e rimase coerente e irremovibile sulla scelta di porre fine alla sua carriera pubblica; nella seconda parte della sua vita svolse, con la consueta brillantezza, il ruolo di consorte di un uomo politico di rango, seguendolo tra Fermo e le tre successive capitali del Regno d'Italia: Torino, Firenze e Roma [FIG. 6].



FIG. 6 Clara Novello in età matura. Incisione di James Charles Armytage, da una foto di Barnes (Londra, 1863)

Fu infatti Giovanni Battista, in quel fatidico 1861 eletto deputato nel collegio di Fermo, a firmare a Torino, in veste di segretario dell'ufficio di presidenza della Camera, il verbale della storica seduta del 17 marzo con cui il neocostituito Regno venne proclamato;⁷¹ deputato al parlamento nazionale per tre legislature (non consecutive: l'8^a nel 1861, la 10^a

su libretto di Antonio Peretti, per le nozze di Francesco d'Austria-Este con Aldegonda di Baviera (Teatro Comunale di Modena, 17 aprile 1842); *Virginia* di A. Nini, su libretto di Domenico Bancalari (ruolo eponimo; Teatro Carlo Felice di Genova, 21 febbraio 1843); *Ottavia* di G. Sanelli, su libretto di Giovanni Peruzzini (ruolo eponimo) e *Il convito di Baldassarre* di A. Buzzi, su libretto di Giovanni Battista Canovai (Rachele), entrambe date al Teatro alla Scala di Milano nel carnevale 1852-1853. A questo elenco va aggiunta *Fingal* di P. A. Coppola su libretto di Pietro Solito, in prima nazionale portoghese, in una versione adattata alla voce della cantante (nel ruolo di Aganadaca; Teatro San Carlo di Lisbona, 1851).

⁷¹ P. INNOCENTI, *Virtute et fide* cit., p. 210 e FULVIO CONTI, s.v. "Gigliucci, Giovan Battista", in *Dizionario Biografico degli Italiani* online, Treccani, 54, 2000, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-gigliucci_\(Dizionario_Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-gigliucci_(Dizionario_Biografico)) (consultato il 15 settembre 2024).

nel 1867 e la 12^a nel 1874), dal 26 gennaio 1889 ricoprì, forse tardivamente, il ruolo di senatore [FIG. 7].⁷²



FIG. 7 Foto del conte Giovanni Battista Gigliucci in tarda età. Fermo, Archivio di Stato, Autografoteca Guglielmo Vinci

Clara però non disdegnò, in questa sua nuova veste, di cantare in occasioni private anche perché la sua voce si mantenne fresca fino a tarda età: su questo concordano tutte le fonti e in particolare una sua buona conoscenza, l'ex-cantante americana Lillie Greenough, già allieva di Manuel Garçia, residente a Roma tra il 1880 e il 1890 come moglie del diplomatico danese Johan Hegermann-Lindencrone, che ce ne ha offerto una vivida descrizione:

Next to the Palazzo Tittoni lives a delightful family – the Count and Countess Gigliucci, with a son and two daughters. The Countess is the celebrated Clara Novello of oratorio fame. The three ladies are perfectly charming. I love to go to see them, and often drop in about tea-hour [...] Countess Gigliucci come sometimes and sings with me. Her voice is still beautiful and clear as a bell. What must it have been in its prime? In her letters to me she calls me «my delicious blackbird».⁷³

⁷² In ASFM, l'Autografoteca di Guglielmo Vinci, Busta 1, fasc. 71, conserva molte lettere di Gigliucci e documenti a lui attinenti, tra cui un suo necrologio a stampa (s.d./s.e.), che riporta il discorso pronunciato al Senato dal presidente Domenico Forni in onore del defunto senatore, del quale viene ripercorsa la carriera politica.

⁷³ Lettera da Roma, 1883, in LILLIE DE HEGERMANN-LINDENCRONE, *The sunny side of diplomatic life, 1875-1912*, New York, Harper & Brothers, 1914, *Rome, 1880-1890*, pp. 91-200: 120-121.

E inoltre: «You may believe that my artistic soul is full of joy when I can collect about me such artists as Liszt, Grieg, Sgambati, Pierné, Vidal, Mme Helbig, and Countess Gigliucci».⁷⁴

Lillie era compagna musicale della regina Margherita, con cui eseguiva duetti vocali, e non possiamo escludere che rientrasse nel novero delle ‘amicizie musicali’ reali anche Clara Novello. In un recente volume sul pianista e compositore Giovanni Sgambati, che fu maestro di canto a corte, la cantante è frequentemente citata come testimone, nei suoi scritti privati, della coeva vita musicale della capitale. Fu socia sin dal 1899 della neocostituita Nuova Società Musicale Romana. Le figlie Valeria e Porzia Gigliucci, che talvolta cantavano come coriste amatoriali nei concerti dell’Accademia Filarmonica Romana, lasciarono all’Accademia stessa parte della biblioteca di famiglia nel settembre 1913, proprio su sollecitazione di Sgambati.⁷⁵

Clara Novello Gigliucci morì a Roma il 12 marzo 1908, sopravvivendo quindici anni alla morte del marito Giovanni Battista. Entrambi riposano oggi al Cimitero del Verano, nella capitale. Necrologi comparvero nelle riviste anglosassoni e, in Italia, nella «Rivista musicale italiana»⁷⁶, uno dei più importanti periodici musicali nazionali, attestando così il grado di stima di cui ancora godeva.

Secondo Mendelssohn, che fu suo ammiratore accanto a Schumann, François-Joseph Fétis e Richard Wagner (il quale la diresse in un concerto alla Philharmonic Society di Londra il 12 marzo 1855, cfr. *Cronologia* in *Appendice*), Clara Novello fu una delle più grandi cantanti inglesi di metà Ottocento, ricordata per la sua voce limpida e morbida e per lo stile nobile e solenne con il quale interpretava la musica religiosa, in questo guidata anche dalla sua profonda fede.

Nel corso della sua carriera, ottenne numerosi onori: nel 1842 era stata ammessa all’Accademia di Santa Cecilia come socia onoraria esercente,⁷⁷ mentre l’aggregazione all’Accademia Filarmonica di Bologna come socia onoraria cantante risaliva al 7 dicembre 1841. Nel maggio 1847 divenne anche socia onoraria del Casino Dorico di Ancona, come atto di gratitudine per aver cantato in una serata in onore di un tal mons. Rusconi [FIG. 8].⁷⁸ Inoltre, parlando della sua stagione portoghese nel 1850-1851, si è già ricordata la sua nomina a socia onoraria della Società Filarmonica di Lisbona e dell’Accademia musicale Melpomenense.

La Novello ben rappresenta la figura dell’artista formata in un ambiente culturale e musicale di altissimo livello: in anticipo sui tempi, uscì dal ruolo esclusivo di cantante d’opera dedicandosi con pari attenzione alla musica sacra e al repertorio cameristico. Attraverso i suoi salotti a Fermo e a Roma, dove passarono grandi musicisti, fu anche attiva ‘operatrice’ musicale; nella capitale, inoltre, fu attenta ascoltatrice e promotrice della coeva vita culturale, che ci ha descritto con vivezza.

⁷⁴ Ivi, lettera da Roma, gennaio 1885, dove l’autrice fornisce un resoconto dei suoi incontri con Liszt, in quel periodo nella capitale, p. 161. Colpisce il fatto che abbia inserito la Novello tra le eccellenze musicali conosciute in città.

⁷⁵ DANIELE CARNINI, *Giovanni Sgambati nell’Archivio dell’Accademia filarmonica romana, 1870-1914, in Giovanni Sgambati: musicista dell’avvenire o epigono romantico?* a cura di Bianca Maria Antolini e Annalisa Bini, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2018, pp. 53-69: 55.

⁷⁶ «Rivista musicale italiana», XV, 2, 1° gennaio 1908, in *Necrologie*, p. 450.

⁷⁷ Archivio Storico dell’Accademia di Santa Cecilia, corda 2237, titolo 3492, busta 110.

⁷⁸ ASFM, fondo miscellaneo Gigliucci, busta *Memorie e passaporti G. B. G[igliucci]*, fasc. denominato 1891. *Documenti diversi di quanto ho scritto relativamente alla mia vita*: al suo interno è conservata la lettera a Clara con cui il Casino Dorico di Ancona la nomina socia onoraria, datata 17 maggio 1847 e firmata dal conte Pietro Toviglioni «deputato anziano» e altri. Il suo rinvenimento da parte mia è stato casuale, perché non segnalata nel nucleo di documenti del marito.

II parte: *L'eredità Gigliucci-Novello e le fonti fermane*

Considerazioni generali sui lasciti Gigliucci

È difficile ricostruire il generale lascito Gigliucci, poiché la famiglia, inglese per parte materna e politicamente impegnata (con le conseguenze che ciò ha comportato in determinati periodi storici), ha vissuto in molte città, lasciando altrettante tracce di sé. Molto nota era stata la Villa Novello a Genova, in via San Giacomo, e altrettanto lo divenne per intellettuali e politici progressisti italiani e inglesi la dimora di Mario Gigliucci a Firenze, la «Casa Rossa», che lui stesso progettò e fece costruire in Piazza Savonarola, stabilendovisi con la famiglia nel 1892.

Mario seguì la vocazione liberale della famiglia e giovanissimo nel 1866 si fece volontario garibaldino. Laureatosi poi in ingegneria mineraria a Bologna, nel 1900 s'impiegò nella società Magona d'Italia di Piombino, un'acciaieria fondata nel 1865 dallo zio Alfred, fino a diventarne, nel 1925, presidente. Si era sposato il 20 luglio 1875 con l'inglese Edith Margaret Mozley (1847-1909), da cui aveva avuto tre figli, vissuti tra Firenze, Londra e Fermo (città dove la famiglia continuò a passare le proprie vacanze estive fino al secolo scorso): Nerina (1878-1963), sposatasi con il marchese Gian Angelo Medici di Marigliano, Donatello (1883-1975), unitosi a Dorothy Frances Carey, da cui non ebbe figli, e Bona (1885-1982), pittrice e ritrattista di fama. Giovanni, fratello maggiore di Mario, divenne invece ufficiale di fanteria, formandosi all'Accademia militare di Modena; nel 1866, forse per delusione politica, si congedò per impiegarsi poi come contabile nella suddetta acciaieria di Piombino dello zio Alfred; sposò nel 1870 la sorella maggiore di Edith Margaret, Charlotte Sofia Mozley (1841-1920), che gli diede la figlia Vittoria Beatrice. I due fratelli Giovanni e Mario negli ultimi due decenni del secolo XIX, a Firenze, dove vivevano con le famiglie, si dedicarono gratuitamente all'insegnamento serale nelle Scuole del popolo e a una meritoria attività sociale.

La famiglia Gigliucci si estinse con Bona, che non si sposò e si dedicò, oltretutto alla sua attività pittorica, a un'intensa attività nella Croce Rossa, che la vide sempre in prima fila come infermiera in tempo di guerra e come benefattrice in epoca di pace.⁷⁹ Spentasi in tardissima età nella Casa Rossa di Firenze (dove viveva, una volta rimasto vedovo, anche il fratello Donatello), la cedette, nel 1959 in affitto, nel 1963 per vendita, alla Syracuse University.⁸⁰

In aggiunta ai fondi risalenti alla famiglia Gigliucci ubicati a Fermo, se ne trovano altri sia in Italia sia all'estero: materiali della biblioteca di famiglia, oltre che nella Biblioteca comunale "R. Spezioli" di Fermo, sono conservati presso la Biblioteca dell'Accademia Filarmonica Romana, grazie al già ricordato lascito di Valeria e Porzia Gigliucci avvenuto nel 1913,⁸¹ nonché presso la Brotherton Library dell'Università di Leeds (dove è confluito il lascito dei coniugi Cowden Clarke) e, inoltre, presso la casa editrice Novello & C. di Londra, l'Accademia musicale Chigiana di Siena (soprattutto, partiture) e la biblioteca

⁷⁹ La maggioranza delle notizie qui fornite sui figli di Giovanni Battista Gigliucci e Clara Novello sono tratte da P. INNOCENTI, *Virtute et fide* cit., pp. 211-216. Dettagliate notizie sulla storia della famiglia Gigliucci si trovano anche in <https://studiofirmano.net/fondi-archivistici/> (consultato il 5 settembre 2024). Un necrologio di Nerina Medici di Marignano, morta a Firenze il 9 febbraio 1963, uscì a firma di ROSEMARY HUGHES, «The Musical Times», CIV, 1442, aprile 1963, p. 253; anche Bona Gigliucci, ultima esponente della famiglia, deceduta a Firenze all'età di 96 anni il 3 febbraio 1982, fu ricordata dalla stessa rivista, CXXIII, 1670, aprile 1982, p. 281.

⁸⁰ P. INNOCENTI, *Virtute et fide* cit., p. 202.

⁸¹ Cfr. nota 75.

privata del marchese Guido Pelagallo;⁸² tra i fondi Gigliucci a Firenze, sono in particolare da segnalare quello presso il Gabinetto G. P. Vieusseux, acquisito nel 1979 tramite donazione di Bona, e quello presso la Biblioteca Nazionale Centrale.⁸³ Infine, lettere del corrispondente inglese James Joseph Sylvester ai coniugi Mario ed Edith Gigliucci sono conservate presso l'University College di Londra e l'archivio storico del Comune di Imola custodisce un fondo Pasotti, creatosi con la raccolta di lettere e documenti riguardanti il mazziniano Francesco Pasotti (1786-1872) donati da Bona e Donatello Gigliucci.

Relativamente a Fermo, Ugo Gironacci riferisce inoltre, nel suo saggio del 2001 sulla Novello, che la biblioteca privata della locale Gioventù Musicale custodisce alcuni materiali provenienti da un lascito della famiglia Gigliucci, i cui pezzi più preziosi sono la traduzione italiana dattiloscritta della biografia su Vincent Novello della Cowden Clarke del 1864 a cura di Donatello Gigliucci (pp. 27 rilegate; Firenze, 24 giugno 1974) e l'analoga traduzione dello stesso del volume su Clara scritto dalla Mackenzie-Grieve (consistente in 203 pp.). All'epoca, infine, Rosanna Checchia Colarizi (1919-2016), moglie del musicista Giorgio Colarizi di Fermo, possedeva nella sua personale collezione d'arte un bozzetto del 1838 della cantante a opera del pittore Magnus (presumibilmente, preparatorio del ritratto conservato presso lo Studio Firmano) e un piccolo ritratto, di autore anonimo, del conte Giovanni Battista Gigliucci.⁸⁴ Degli altri fondi fermani relativi ai Gigliucci-Novello si darà conto nelle prossime pagine.

Un'ultima annotazione, ma non di scarsa importanza: se numerose sono le lettere di Gigliucci pervenute, ricordato oggi come un importante patriota e uomo politico, in gran parte conservate presso l'Archivio di Stato di Fermo (ASFM) e il Fondo Piancastelli della Biblioteca comunale di Forlì,⁸⁵ stranamente assenti sono, negli archivi e biblioteche da me

⁸² U. GIRONACCI, *Miss Clara Novello* cit., p. 79, nota 15.

⁸³ Alla dispersione del lascito Gigliucci nelle biblioteche e negli archivi di Firenze è dedicato il saggio di P. INNOCENTI cit. a partire dalla nota 51. L'autore, in particolare alle pp. 203-208, oltre a dar conto dei fondi Gigliucci conservati nel capoluogo toscano, illustra la loro formazione, individuandone il più cospicuo nella Biblioteca Nazionale Centrale (2.805 numeri d'ingresso, dono di Beatrice Gigliucci Notarbartolo nel 1968 e degli eredi di Gigliucci nel 1972-1973). Altri fondi Gigliucci noti si trovano: nella Biblioteca del Gabinetto Vieusseux (ca 400 pezzi); nella Biblioteca comunale o Delle Oblate (163 pezzi, dono di Bona Gigliucci nel 1979); nell'Istituto e Museo di Storia della Scienza (40 pezzi, quasi esclusivamente libri di vario argomento); nell'Archivio contemporaneo Bonsanti, afferente al Gabinetto Vieusseux (corrispondenza di famiglia, in particolare lettere di Bona al padre Mario, e un album di fotografie); nell'archivio fiorentino della Syracuse University (documentazione sulla famiglia Gigliucci, che testimonia in particolare la costruzione della «Villa Rossa» in Piazza Savonarola); nell'archivio di Villa Romana (documentazione, soprattutto fotografica, della famiglia Gigliucci). Il prezioso saggio offre inoltre, alle pp. 208-230, una sintesi particolareggiata delle biografie dei membri della famiglia Gigliucci-Novello, partendo dalle origini delle due famiglie fino ai nipoti di Giovanni Battista e Clara, rappresentanti della quarta generazione e ultimi eredi.

Una panoramica aggiornata dei fondi Gigliucci sia in Italia sia all'estero, oltre alla descrizione particolareggiata del fondo conservato presso l'Archivio contemporaneo Bonsanti di Firenze, è offerta dalla scheda dedicata leggibile nel sito «SIUSA-Archivi di personalità. Censimento dei fondi toscani tra '800 e '900», s.v. «Gigliucci Mario e Bona»: <https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=305061&RicSez=complessi&RicFrmRicSemplice=gigliucci%20mario&RicVM=ricercasemplice&RicProgetto=personalita> (consultato il 17 settembre 2024).

⁸⁴ U. GIRONACCI, *Miss Clara Novello* cit., p. 79, note 11 e 13. Dei coniugi Colarizi si parlerà *infra* a proposito del fondo Novello della Biblioteca del Conservatorio «G. B. Pergolesi» di Fermo.

⁸⁵ Forlì, Biblioteca comunale «A. Saffi», fondo Piancastelli, Collezione dei personaggi non romagnoli: di Giovanni Battista Gigliucci, «Conte, patriota, deputato, senatore», sono conservate nove lettere autografe che vanno dal 1845 al 1869, concernenti i più svariati argomenti, da quelli prettamente pratici a tematiche politiche. Le più interessanti ai fini di questo saggio sono: una lettera datata 21 marzo 1862, di 4 pp. fitte, spedita a Torino a Urbano Rattazzi, da pochi giorni presidente del Consiglio dei ministri del Regno d'Italia, in cui si parla di Marco Minghetti e di retroscena della vicenda unitaria (Gigliucci nel 1861, a Torino, era segretario dell'ufficio di presidenza della Camera dei deputati); un'altra da Castel Clementino (oggi, Servigliano), presso Fermo, del 10 novembre 1862 inviata a Michele Benedetti, persona di sua fiducia, in cui concede a colui che aveva

visitati o consultati, le lettere di Clara: un solo biglietto s.d. presso il Fondo Piancastelli (coll. 407, 199); tre lettere, citate *ante*, conservate nell'Archivio Ricordi; una tarda lettera risalente al 1891 di Clara al figlio Mario, conservata presso lo Studio Firmano (coll. GIGL. 17.1). Una lettera di Clara al compositore inglese Charles Harford Lloyd comparve nel 1899 nella rivista «The Musical Times».⁸⁶ Inoltre, lettere inviate a Clara da diversi illustri corrispondenti furono pubblicate da Valeria Gigliucci in coda al volume *Clara Novello's Reminiscences* (pp. 213-216) e dalla medesima fonte apprendiamo che Clara stessa donò a Torino le missive autografe inviatele da personaggi famosi (Rossini, Meyerbeer, Mercadante, Dickens e molti altri) all'amica americana «Mrs. George P. Marsh», la cui vendita fornì un consistente aiuto ai feriti della Guerra di Secessione americana (p. 162). In ogni caso, le superstiti lettere autografe della cantante sono davvero poche; pertanto, concordo con l'ipotesi ventilata da Gironacci⁸⁷ (a meno che non emergano rilevanti e inattese novità a riguardo), e cioè che sia gli eredi diretti sia quelli indiretti abbiano venduto in passato sul mercato antiquario, in periodi diversi, le missive di Clara conservate nel materiale di famiglia di attinenza fermana.

Da quanto da me visionato, dunque, emerge principalmente il ritratto documentario di Giovanni Battista Gigliucci, inserito all'interno di materiale relativo alla famiglia di epoca a lui precedente e successiva, mentre il ritratto umano di Clara resta in ombra, vuoi per la presunta alienazione di documenti diretti, vuoi per un preciso criterio di selezione degli eredi nei materiali donati, nei fatti avvalorando la scelta da lei fatta all'epoca, quella cioè di diventare, da artista ai massimi vertici europee, una riservata contessa consorte.

Il fondo Gigliucci presso l'Archivio di Stato di Fermo

Il fondo miscelaneo della famiglia nobile Gigliucci di Fermo è pervenuto presso l'ASFM nel 1992, grazie al lascito del conte Giulio Vinci Gigliucci. Contiene anche le carte a suo tempo consultate dalla biografia della Novello Averil Mackenzie-Grieve. Non ancora inventariato, è corredato di un elenco di massima, denominato *Archivio privato dei conti Gigliucci. (Pezzi) 57* (in realtà, 74). I miei sopralluoghi presso l'ASFM sono avvenuti tra il novembre 2019 e il gennaio 2020 e le notizie di seguito fornite provengono dalla visione diretta del materiale ivi conservato.

Il fondo miscelaneo Gigliucci contiene quasi esclusivamente volumi e documenti di rendiconti agricoli e di entrate e uscite relative ai possedimenti di famiglia dal secolo XVII al sec. XIX, ma non ho ritenuto di approfondire tale aspetto storico-economico. Molto utile per comprendere la loro entità davvero considerevole è stato, però, il volumetto denominato *Prodotti in generale in campagna* poiché offre, tramite prospetti cronologici, un resoconto dei proventi agricoli, prodotto per prodotto, dal 1811 agli anni Trenta del secolo XIX, relativi a case coloniche e terre di nove vaste contrade del Fermano e oltre, ovvero: La Girola, Le Moglie, San Lorenzo e L'Orzolo a Fermo; La Fonte e Cappella a Monturano; Lapedona; Torre di Palme; Fosso sotto il Cugnolo di Torre di Palme.

Vasta è la documentazione sulla monacazione e l'esistenza in convento della contessa Cristina Gigliucci, sorella di Giovanni Battista, corredata anche di numerose lettere di varie

comprato a San Benedetto una casa espropriatagli durante il periodo risorgimentale, di restarvi fino al febbraio 1863, in ciò dimostrando generosità e buonsenso. Il personale dell'ASFM mi ha informato della gestione, da parte di Valeria e Porzia Gigliucci in tarda età, di un cotonificio Benedetti, poi fallito, di cui in Archivio sono conservati documenti.

⁸⁶ «The Musical Times», 40, 676, 1° giugno 1899, p. 372.

⁸⁷ U. GIRONACCI, *Miss Clara Novello* cit., p. 79, note 12 e 15.

epoche.⁸⁸

Il suo stato rientrava in una sorta di ‘vocazione’ di famiglia: Nerina Medici di Marignano ricorda infatti scherzosamente nel suo memoriale che all’epoca c’erano circa sette suore degli ordini più diversi imparentate coi Gigliucci, che si scandalizzarono molto quando Giovanni Battista decise di sposare una donna di teatro, profondendosi in tridui e preghiere, ma che poi finirono per volere molto bene a sua nonna.⁸⁹

Relativamente alle lettere, quelle conservate e rintracciate sono tutte attinenti a Giovanni Battista Gigliucci (di suo pugno o a lui scritte da altri), alcune giovanili, ma in maggioranza relative al periodo del suo impegno politico a Roma fino, all’incirca, alla fine della sua vita. In particolare, un pacchettino di lettere legato con spago del periodo 1877-1882 denominato *Fiorani* (segnatura provv. 8.5) contiene minute di lettere e lettere riunite da Gaetano Fiorani, amministratore di Giovanni Battista Gigliucci a Fermo, indirizzate al conte e allo stesso Fiorani da vari corrispondenti. Un altro pacchettino di lettere, analogamente legato con spago e denominato *Dal 23 novembre 1874 al 21 giugno 1875. Al Deputato* contiene lettere a Gigliucci di corrispondenti locali, alcune contenenti richieste di aiuto verso terzi.

Nell’elenco che correda il fondo miscelaneo Gigliucci, il n. 49 è indicato come *Corrispondenza epistolare*. Al suo interno, la busta *Memorie e passaporti G. B. Gigliucci*, con lettere e documenti dal 1847 al 1876, nel [1°] fascicolo, denominato *1891. Documenti diversi di quanto ho scritto relativamente alla mia vita* è contenuto l’unico documento relativo a Clara Novello da me rinvenuto in ASFM, cioè la summenzionata lettera che la nominava socia onoraria del Casino Dorico di Ancona nel maggio 1847.⁹⁰ [FIG. 8]

⁸⁸ In ASFM, Busta di Miscellanea Gigliucci (all’epoca dei miei sopralluoghi, con segnatura provv. 8.4.), nel fascicolo titolato *Educazione e monacazione 1839 di Cristina Gigliucci di Claudio e Marianna Garulli*, il sottofascicolo 8.6.2 contiene, tra l’altro: un promemoria datato 12 gennaio 1829 in cui è scritto che la contessa Marianna Garulli Gigliucci, tutrice, pagò 20 scudi e altri cinque per il pranzo completo d’ingresso di Cristina presso il monastero del Bambin Gesù di Fermo; altri due documenti, che testimoniano che il suddetto ingresso in educandato avvenne il 2 maggio 1829; una lettera datata 17 gennaio 1833, in cui la contessa Marianna Garulli Gigliucci concorda con l’avvocato Vincenzo Amici di Roma i termini della rinuncia all’eredità da parte di Cristina a due anni dalla vestizione e quelli del vitalizio che le sarebbe poi spettato da parte del fratello, ovvero una dote di 1200 scudi, erogata ogni anno in rate di venti scudi; una lettera della madre superiora Maria Luisa Vinci alla famiglia Gigliucci, datata 24 giugno 1833, in cui avverte di aver scelto quel giorno per la dichiarazione di Cristina a Convittrice. Alla sua vestizione fu ufficialmente dedicato un sonetto, offerto da una «compagna della candidata», la contessina Marianna Genoini, e pubblicato dalla Tipografia Paccasassi di Fermo nel 1833. Nella Busta di Miscellanea Gigliucci cit., il sonetto edito per la vestizione di Cristina (dove compare il solo anno di stampa 1833) fa da copertina al sottofascicolo 8.6.3, contenente due cartelline concernenti il suo stato di Convittrice negli anni 1833-1835.

⁸⁹ U. GIRONACCI, *Miss Clara Novello* cit., p. 76.

⁹⁰ Cfr. nota 78.

Infine, molto utile è stata la consultazione del fasc. 71, Busta 1 dell'Autografoteca del conte Guglielmo Vinci, parente di Giovanni Battista Gigliucci, che conserva lettere di quest'ultimo a lui indirizzate dal novembre 1872 al settembre 1892, dense di notizie private. Esso contiene inoltre: la lettera del Gonfaloniere di Fermo, datata 17 giugno 1848 (in piena prima guerra d'indipendenza), con cui si avvisa Giovanni Battista della nomina a «Deputato al Consiglio legislativo»; una foto di Gigliucci in tarda età; l'articolo ritagliato di una rivista (non indicata) con il suo necrologio (menzionato alla nota 72). Nel fondo Vinci è inoltre conservato il libretto originale della *Saffo* di Pacini, opera in cui Clara Novello trionfò a Fermo nell'agosto 1842.⁹¹

252

Il fondo Gigliucci presso la Biblioteca comunale "R. Spezioli"

Il fondo Gigliucci presso la Biblioteca comunale "R. Spezioli" di Fermo fu donato da Bona Gigliucci, figlia di Mario, il 24 luglio 1958 e prese posto nella sala 6, che venne intitolata al conte capofamiglia Giovanni Battista mediante un'epigrafe commemorativa ancora oggi visibile. Consta di volumi di letteratura classica e straniera in pregiate edizioni, poesie d'occasione, memorie di storia locale e familiare, libretti d'opera e vario materiale eterogeneo, anche manoscritto, ancora oggi solo sommariamente schedato.⁹² I libri e le pubblicazioni appartenuti al conte Giovanni Battista sono circa 5000: tra essi, sia in forma manoscritta che a stampa, notevole importanza rivestono i documenti d'interesse storico-politico (come relazioni della Camera dei Deputati e dei diversi Ministeri, petizioni, discorsi, e così via).

Esiste un catalogo del vasto materiale a stampa della «Miscellanea Gigliucci», ordinato alfabeticamente per autore. In esso, ho isolato quanto pensavo potesse appartenere a Clara Novello: in particolare, libri e libretti che verosimilmente possono esserle appartenuti. Sotto il cognome dell'autore del testo, ho trovato un nucleo di libretti di opere italiane concentrate nel periodo 1838-1842, alcuni in prime edizioni, da quando Clara studiava a Milano con De Micheroux, fino all'anno successivo del suo debutto operistico presso il Teatro Nuovo di Padova: *La prigioniera di Edimburgo* di Federico Ricci (Teatro alla Scala di Milano, autunno 1838); *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (Teatro d'Ivrea, carnevale 1839-1840); *Il bravo* di Mercadante (Teatro alla Scala di Milano, carnevale 1840-1841); *Il proscritto* di Ottone Nicolai (ivi, prima assoluta, 13 marzo 1841); *I due savoiardi* di Mario Aspa (ivi, 16 febbraio 1841); *Carattaco e Beatrice di Tolosa* di Angelo Catelani (in prima assoluta, Teatro di corte di Modena, autunno 1841); *Odalisa* di Alessandro Nini (in prima assoluta, Teatro alla Scala di Milano, 19 febbraio 1842); *Linda di Chamounix* di Donizetti (Teatro Valle di Roma, autunno 1842).

Ho notato anche altri libretti e programmi, sia di metà Ottocento, sia di epoca ampiamente successiva, in qualche modo legati alle località di residenza di Clara o ai suoi interessi musicali nel campo sacro: *I Puritani e i Cavalieri* di Bellini (Teatro dell'Aquila di Fermo, Fiera di agosto 1844); *I Lombardi alla prima Crociata* di Verdi (ivi, Fiera di agosto 1846); *Genoveffa del Brabante* di Carlo Pedrotti (prima assoluta, Scala di Milano, 20 marzo 1854. Clara era la primadonna della stagione, ma non creò l'opera); *Il Furioso nell'isola di San Domingo* di Donizetti (Teatro Carlo Felice di Genova, autunno 1861); *Don Eutichio e Sinforosa [I falsi monetari]* di Lauro Rossi (Teatro Paganini di Genova, 1869); *Il Messia* di Händel, nella traduzione di Domenico Capranica, in prima italiana (Società Musicale Romana, Roma, maggio 1876); Accademia di musica religiosa, sinfonica e teatrale (Istituto Musicale di Firenze, maggio 1896). Non è da escludere, nei due ultimi eventi, l'impegno come coriste di Valeria e Porzia Gigliucci, che erano cantanti amatoriali di buon livello.

Tra i libretti tedeschi, c'è Wagner, con *Die Feen* (Leipzig, Tip. G. G. Roder, s. d.), e non mancano l'amico di famiglia Mendelssohn, con il libretto dell'oratorio *La conversione di San Paolo*, in traduzione italiana di Capranica, stampato per l'esecuzione del 10 e 11 aprile 1854 al Conservatorio di Milano e quello dell'oratorio *Elia*, sempre in traduzione, eseguito nella medesima sede nella Quaresima 1867, nonché quello del Singspiel *Son and Stranger*

⁹² Cfr. *Scoprire la Biblioteca di Fermo. Le collezioni storiche e artistiche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2000, pp. 110-114. Sui libretti del fondo Gigliucci ivi conservati, v. UGO GIRONACCI, *Libretti settecenteschi di cantate ed oratori del fondo Gigliucci della Biblioteca Comunale di Fermo*, «Quaderni dell'Archivio Arcivescovile di Fermo», 24, 1997, pp. 69-84.

(trad. inglese di *Die Heimkehr aus der Fremde*; London, Tip. Novello, Ewer & C., s. d.);⁹³ poi Viktor Ernst Nessler con *Der Rattenfänger von Hameln* (Leipzig, J. Schuberth, 1884).⁹⁴

I testi inglesi presenti testimoniano sui gusti teatrali della famiglia Novello: una serie di oltre venti «extravaganzas» dai brillanti titoli di James Robinson Planché, tre farse di John Pratt Wooler, due di Bernard Bayle, e inoltre commedie leggere di Richard Brinsley Peake, Artur Murpy, John Poole e John Westland Marston, accanto però a otto drammi di Thomas James Serle, il marito di Cecilia Novello, a varî di George Byron e di altri autori; i drammaturchi francesi sono poco presenti, ma va segnalato *Otello o il Moro di Venezia* di Alfred de Vigny, in traduzione italiana di Gaetano Barbieri, mentre i drammaturchi italiani attestati sono quelli più noti a metà e fine Ottocento, in particolare Giovanni Battista Niccolini e Silvio Pellico.

Se qualche criterio può essere ravvisato nella scelta dei testi presenti, si potrebbe ipotizzare che in maggioranza siano il risultato di amicizie dirette e/o di vicinanza ideologica con gli autori, come testimonierebbero, ma in campo politico, i vari lavori a stampa di Giuseppe Mazzini, Marco Minghetti, Pasquale Villari, Filippo Mariotti e dello stesso Gigliucci.

Però, direttamente attinente a Clara Novello, nella miscellanea risulta un solo documento, un numero della rivista «Il Risorgimento», organo scientifico degli Amici del Museo del Risorgimento di Milano, che reca l'articolo *Clara Gigliucci Novello e il Risorgimento a Fermo*, di autore anonimo. In esso vengono rievocati l'incontro tra Clara e Giovanni Battista, gli anni faticosi dell'esilio politico di quest'ultimo fino alla riabilitazione, il suo successivo impegno come deputato e senatore e gli anni romani fino alla scomparsa di entrambi i coniugi.⁹⁵ Ma quanto riguarda direttamente i Novello, nell'enorme mole dei documenti conservati, risulta esiguo: nel materiale a stampa, partiture edite da Vincent Novello, libri illustrati per ragazzi di Mary Sabilla [FIG. 9], saggi letterari di Mary Victoria, le sorelle di Clara, sempre pubblicati dalla casa editrice di famiglia, e poco altro;⁹⁶ nei manoscritti, quasi esclusivamente concernenti carte di famiglia e corrispondenza di carattere economico di epoca precedente, appunti di studio di Giovanni Gigliucci, primogenito di Clara e Giovanni Battista, risalenti al 1860-1861, quando il ragazzo studiava col fratello Mario al Convitto Nazionale di Genova.⁹⁷

⁹³ Nel testo si evidenziano tagli e annotazioni manoscritte, il che potrebbe far supporre una qualche rappresentazione casalinga dell'operina.

⁹⁴ U. GIRONACCI, *Miss Clara Novello* cit., p. 78, nota 9, segnala anche i libretti di *Hans Heiling* di Heinrich Marschner e *Der Trompeter von Säckingen* di Viktor Nessler, non rinvenuti in catalogo.

⁹⁵ «Il Risorgimento», X, 1958, 2, pp. 90-97, in «Miscellanea Gigliucci», faldone 18, seq. 463.

⁹⁶ Di seguito si forniscono le collocazioni relative alla casa editrice Novello e ad altri membri della famiglia presenti nei materiali a stampa del fondo Gigliucci, Clara esclusa.

Tip. Novello: fald. 23, seq. 648, 654 e 659; fald. 25, seq. 736 e 739; fald. 27, seq. 796 e 798.

Alfred Novello: fald. 16, seq. 406.

Vincent Novello: fald. 23, seq. 660.

Mary Sabilla Novello: fald. 24, seq. 730 (*Six Wives of Blue Beard*, con dedica a Clara «Countess Gigliucci»); fald. 25, seq. 736, 741 e 760.

Mary Victoria [Novello] Cowden Clarke: fald. 25, seq. 761-762; fald. 27, seq. 796-797-798; fald. 28, seq. 818.

⁹⁷ *Quaderni, scritti, traduzioni...programmi del conte Giovanni Gigliucci*, in «Manoscritti fondo Gigliucci», fald. 2, Ms H, n. 50 unità (cc. 680).

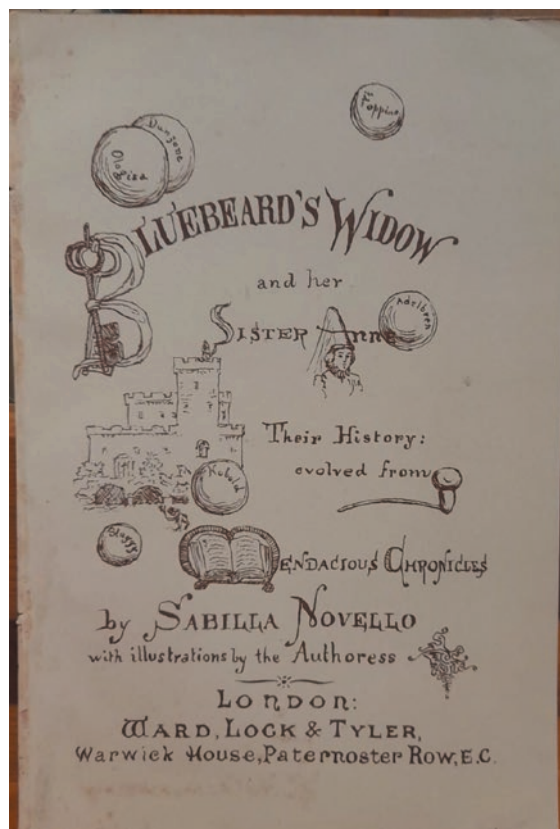
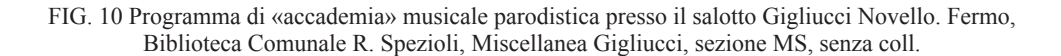
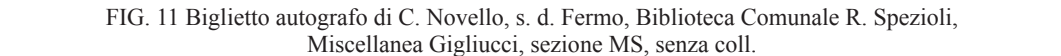


FIG. 9 Frontespizio del volume *Bluebeard's Widow and her sister Anne* illustrato da Mary Sabilla Novello, London, s.d. Fermo, Biblioteca Comunale R. Spezioli, Misc. Gigliucci, fald. 25, seq. 736

Un curioso documento, rinvenuto quasi casualmente nella sezione manoscritta della «Miscellanea Gigliucci» dalla funzionaria della Biblioteca Anna Maria Iezzoni, testimonia del clima patriottico e insieme goliardico che si respirava in casa Gigliucci-Novello, cioè il programma scherzoso di un'accademia musicale parodistica («Grande Accademia Musicale a beneficio della Crociata») i cui esecutori sono i protagonisti della prima guerra d'indipendenza nazionale e a cui vengono attribuiti pezzi d'opera i cui *incipit* descrivono gli eventi politici in atto: all'inizio l'Esercito italiano deve prodursi nel gran coro dei *Lombardi alla prima Crociata* di Verdi "O Signore dal tetto natio / ci chiamasti con santa promessa", seguito dal Gran Capitano d'Italia sull'aria del *Furioso all'Isola di San Domingo* di Donizetti "Era il sorriso de' giorni miei / da lei diviso tutto perdei"; l'aria della *Cenerentola* di Rossini "Una volta c'era un Re" viene affidata a una «Società degli Artisti Siciliani» e via via il Re di Napoli, il redivivo Daniele Manin, Vincenzo Gioberti, i rappresentanti della Repubblica Romana e altri hanno il loro pezzo, fino a che all'aria marziale cantata dal generale Josef Radetzky "In mia mano alfin tu sei" (dalla *Norma* di Bellini), avrebbe dovuto rispondere fuori scena un coro di «donzelle milanesi» (evidente il riferimento alle Cinque Giornate di Milano del marzo 1848) intonanti una parafrasi dell'aria di Elvira dall'atto primo dell'*Ernani* verdiano "O Cielo o Cielo involami / all'abborrito amplesso"...! [FIG. 10].



This delightful book was read true by Valeria
July 1900. with ever increasing interest.



Il fondo Gigliucci-Novello presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica “G. B. Pergolesi”

Nella Biblioteca del Conservatorio “G. B. Pergolesi” di Fermo il fondo Gigliucci-Novello è stato indirettamente acquisito tramite la donazione del fondo Colarizi, facente capo cioè a Giorgio Colarizi (Fermo, 1912-1999), noto musicista, musicologo e didatta, fatta nei suoi ultimi anni di vita. Il fondo comprende infatti sia composizioni originali di Colarizi, sia musiche di sua proprietà, ma anche lavori compositivi del nonno Giovanni Battista e materiale a lui donato appartenuto alla famiglia Gigliucci. A esso si sono aggiunti documenti musicali provenienti da sua moglie Rosanna Checchia Colarizi, che ha regalato quanto a lei pervenuto dal bisnonno Francesco Graziani (Fermo, 1828-1901), celebre baritono, dalla madre Franca Checchia Maffi, allieva a Roma di Giovanni Sgambati e dalla famiglia Gigliucci.⁹⁸ Anche il fondo Bonacchi, che fa parte delle collezioni di tale biblioteca, possiede alcune pregevoli partiture edite da Novello.

Piero Innocenti, che ha studiato il fondo Gigliucci-Novello della Biblioteca del Conservatorio “G. B. Pergolesi” di Fermo nei primi anni Duemila,⁹⁹ lo dice consistente in 397 pubblicazioni che, pur se la loro intestazione è a Mario Gigliucci, in realtà costituiscono una raccolta familiare, in quanto dai contrassegni risultano appartenute anche a Donatello, Nerina e Bona Gigliucci: ci sono, oltre a manoscritti, stampe ottocentesche e dischi per grammofono, opere di ambito storico-letterario e per ragazzi. Riferisce che, nei libri, è predominante la lingua inglese, in misura del 70%, seguita dal francese (13%), poi dall’italiano e dal tedesco. Essi coprono un arco temporale che va dagli inizi dell’Ottocento agli anni Settanta del Novecento e la maggiore concentrazione concerne il periodo 1876-1900. Il fondo Gigliucci-Novello, regolarmente schedato, è consultabile in OPAC-SBN e disponibile per il prestito, escluso il materiale che contiene dediche e note manoscritte. In tutto questo, mi sono concentrata su quei ‘pezzi’ sicuramente appartenuti o ascrivibili a Clara Novello, di cui delineano il gusto e lo stile musicale.

Bona Gigliucci ha scritto di persona annotazioni sulla propria famiglia sopra la copertina e il frontespizio di un’edizione tascabile del *Messiah* di Händel stampato da Novello (s.d.; Colarizi 187), dove compare una sua dedica a Giorgio Colarizi, risalente al 1949, mentre la proprietà era della zia Porzia, di cui si legge la firma in frontespizio; pare che la donna tenesse moltissimo a quella composizione, perché le ricordava la prima occasione in cui, quindicenne, sentì sua madre cantare in pubblico, a Londra, nel 1860. Un altro importante brano sacro che Novello scelse di pubblicare e che appartiene al fondo è la cosiddetta ‘Passione’ di Haydn in forma oratoriale (*Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* Hob XX/2) nella versione inglese *The Seven Last Words*, per voci e accompagnamento di organo o pianoforte. In diverse partiture del fondo possiamo leggere l’intero catalogo della casa editrice all’epoca, che comprendeva brani sacri famosi con accompagnamento tastieristico, brani di musica antica solistici o a più voci rielaborati, i quali spesso servivano anche per esecuzioni amatoriali alla famiglia stessa e ai loro amici.

Un pezzo appartenuto con certezza alla cantante è l’inno *Rule Britannia*, uno dei suoi cavalli di battaglia (Colarizi 652), come testimonia il testo scritto a inchiostro nero, di suo pugno, sotto la melodia [FIG. 12], e la sua firma autografa in copertina. Clara firma, inoltre, il retro di copertina di *God save the King*, brano appartenente a una collana di inni nazionali edita a Berlino da Schlesinger (s.d., ma presumibilmente risalente al periodo

⁹⁸ U. GIRONACCI, *Miss Clara Novello* cit., p. 79, nota 11.

⁹⁹ P. INNOCENTI, *Virtute et fide* cit., pp. 205-206.

1838-1839, quando era in tournée in Germania; Colarizi 649) e, per ben due volte, a marcarne il possesso, firma la *Periodical Collection of Sacred Music* tratta da composizioni originali e da altre specificamente composte, edita dal padre Vincent, con in calce la dedica a Giorgio Colarizi di Nerina Medici di Marignano e di Bona Gigliucci, risalente al 1949 (Colarizi 326). Aspetti della sua vocalità piana e limpida emergono in *Volkslied gesungen von Clara Novello* (Bonn, ed. Simrock, s.d.), come ci tiene a titolare il brano il revisore «Dr. Braunfels», brano che consta di una semplice melodia priva di ornamenti, il cui *incipit* è «Schon ein Jahrhundert schwand», e la cui estensione va dal SI³ al LA⁴ (Colarizi 579). Altre due composizioni citate *infra* ci permettono di entrare ancora più in profondità nella vocalità giovanile di Clara e anche nella prassi vocale casalinga di casa Novello, che privilegiava la musica antica (arrangiata nel gusto dell'epoca) e quella di ambito sacro. La prima dimostra l'attività di arrangiamento di Vincent dedicata alle figlie: si tratta del duetto per voci acute *Cantando un dì* del compositore barocco Giovanni Carlo Maria Clari (1677-1754) «newely arranged and inscribed to his daughters Cecilia and Clara by Vincent Novello» (Colarizi 656), in cui Clara aggiunge in calce una cadenza vocale a due, ai nostri occhi una specie di cartina al tornasole della sua voce e del suo gusto all'epoca [FIG. 13]. Nel caso del secondo brano, che fosse importante per lei è dimostrato dal fatto che lo copia personalmente: si tratta di *Le Ranz de vâches d'Appenzell* di Giacomo Meyerbeer, per soprano e pianoforte, su testo di Eugène Scribe, firmato in alto dall'artista e annotato in calce, a matita, presumibilmente da Rosanna Checchia Colarizi, o da sua mamma Franca, provenendo da un «Album Graziani» (Colarizi 744).

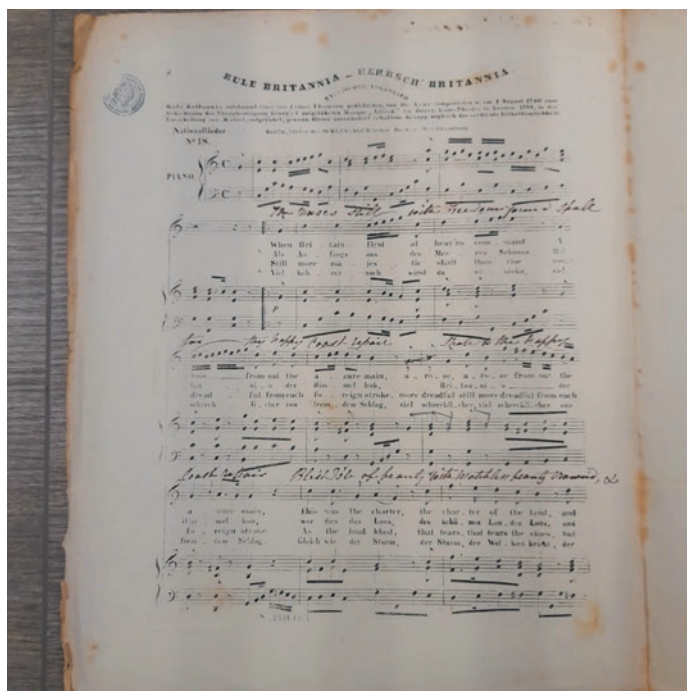


FIG. 12 Spartito dell'inno *Rule Britannia* con annotazioni autografe di Clara Novello. Fermo, Biblioteca del Conservatorio di Musica G. B. Pergolesi, coll. Colarizi 652



FIG. 13 Cadenza autografa finale del duetto S-A di G. C. M. Clari «Cantando un di» (London, Alfred Novello, s. d.). Fermo, Biblioteca del Conservatorio di Musica G. B. Pergolesi, coll. Colarizi 656

A Mary Sabilla Novello, che lo firma, appartiene il brano a stampa edito dal padre «Angels ever bright and fair» di Händel, ancora per soprano e pianoforte (Colarizi 655), mentre Porzia Gigliucci, sempre sulla base della firma, risulta la proprietaria di uno strano libro di composizioni di Mozart: la copertina è quella di un primo volume di sonate per pianoforte, ma all'interno si squadernano delle *Mozart Airs with Variations edited by Cipriani Potter*, stampate dalla casa Novello (s.d.; Colarizi 331/1), ovvero un'aria di Mozart, ma priva di testo, seguita da dieci variazioni di difficoltà progressiva, praticamente dei vocalizzi, che potrebbero essere state eseguite, o comunque studiate, sia da Clara sia da Porzia stessa.

In conclusione, il materiale Novello della Biblioteca del Conservatorio “G. B. Pergolesi” risulta particolarmente significativo, poiché annovera partiture o studiate dalla cantante, o a lei appartenute, come le annotazioni autografe testimoniano, e una serie sistematica di partiture ottocentesche editate da Novello, corredate di catalogo, che permette di comprendere pienamente la politica editoriale della casa editrice. Un valore aggiunto consiste nell'essere una collezione nella collezione, poiché le partiture collegate con Clara sono riconosciute come tali dalle sue nipoti Nerina Medici di Marignano e Bona Gigliucci, che in margine si affannano a spiegare, raccontano episodi, avvalorano firme autografe, rievocando nel contempo le zie Porzia e Valeria e omaggiando i dedicatari Colarizi, così come fa, con orgoglio, Rosanna Checchia Colarizi verso il bisnonno Francesco Graziani, a sua volta amico dei Gigliucci-Novello e da loro omaggiato col dono di partiture. Un dialogo vivace, pur se indiretto, tra generazioni successive, in una sorta di ideale circuito, con sullo sfondo una storia musicale importante e originale, giocata tra Fermo e Londra.

*Il fondo Gigliucci presso lo Studio Firmano*¹⁰⁰

Lo Studio Firmano per gli studi storici dell'Arte Medica e della Scienza è un istituto speciale di ricerca scientifica, qualificato come ente privato con personalità giuridica, fondato a Fermo nel 1955 da Mario Santoro (1905-1998), un medico pediatra e storico

¹⁰⁰ Le notizie generali sullo Studio Firmano e, in particolare, sull'acquisizione e descrizione generale del fondo Gigliucci, sono riprese dal suo sito istituzionale: <https://studiofirmano.net/chi-siamo> e <https://studiofirmano.net/fondi-archivistici/> (consultato il 5 settembre 2024).

della medicina che lo concepì come la continuazione, in età contemporanea, dell'antica università fermana che, sin dal Cinquecento, aveva tra i suoi corsi quelli di medicina e filosofia; esso è attualmente presieduto da Andrea Vesprini, medico igienista e noto storico della medicina.

L'archivio dello Studio Firmano, riordinato e inventariato, conserva la documentazione dell'attività svolta dall'istituto dalla fondazione fino a oggi, testimoniandone l'importanza come ente scientifico di ricerca storico-medica e storico-scientifica. Il materiale archivistico, raccolto in 65 buste, è diviso in una sezione storica (23 buste) annualmente divisa che concerne il periodo 1954- 1998 e una parte «corrente» che procede dal 1998 a oggi. Quella storica (internamente denominata «Carteggio attività scientifica»), raccoglie la documentazione relativa all'organizzazione delle Tornate (cioè, i convegni via via organizzati dall'ente), alla partecipazione a congressi e convegni, nonché la corrispondenza tra lo Studio Firmano e studiosi, accademie universitarie e istituzioni scientifiche, culturali e storico-mediche della seconda metà del secolo XX.

Il fondo archivistico della famiglia Gigliucci è stato donato allo Studio Firmano dagli ultimi eredi, ovvero Bona, Donatello e Nerina, legati da stima e amicizia con l'allora presidente Santoro. Il lascito documentario è avvenuto a più riprese contemporaneamente a quello del fondo librario e degli altri beni di carattere museale che, insieme, formano l'importante collezione Gigliucci. Il fondo concerne i secc. XIX-XX e, in particolare, documenta aspetti biografici dei sopracitati ultimi eredi della famiglia. Dalla responsabile scientifica dello Studio Firmano Fabiola Zurlini ho appreso che gli eredi Gigliucci Bona e Donatello desideravano donare al Comune di Fermo l'intera collezione storico-artistica di famiglia, chiedendo in cambio una sala intestata ai loro celebri nonni Giovanni Battista e Clara, ma non fu possibile, all'epoca, garantire un'unica sede di conservazione, nonostante si fosse adoprato molto in questo senso l'allora presidente dello Studio Firmano Santoro, che era anche direttore onorario della Biblioteca comunale "R. Spezioli". Ciò potrebbe spiegare, almeno in parte, la dispersione a Fermo del lascito Gigliucci in più fondi di enti diversi.

Dal sito dello Studio Firmano apprendiamo che il fondo Gigliucci conserva documenti (manoscritti, dattiloscritti e a stampa di diversa tipologia: fotografie, lettere, disegni e altro) dal 1812 al 2009, riguardanti componenti e beni della famiglia, la Grande Guerra, la Croce Rossa Italiana e la musica. La documentazione posteriore al 1982 (anno della morte di Bona Gigliucci) è frutto delle ricerche e del lavoro di sistemazione di Alfredo Serrani, reggente dello Studio Firmano fino al 2014.

Nel periodo marzo-aprile 2021 il fondo Gigliucci è stato riordinato, in ciò facendo seguito all'inventario di consistenza concluso da Celeste Petrini nel maggio 2020, che lo descrive in modo molto particolareggiato, dando conto anche della collocazione fisica di ogni busta/fascicolo/documento. Considerando le tipologie documentali e i vari membri della famiglia, tale fondo è suddiviso in otto buste e due scatole: nelle prime cinque buste tutti i documenti sono stati mantenuti nella sistemazione precedente, attuata in gran parte da Serrani.

Il mio sopralluogo presso lo Studio Firmano risale all'8 marzo 2024, preceduto da un lungo carteggio preparatorio via mail con la referente scientifica Fabiola Zurlini e, nel periodo immediatamente precedente la mia visita, anche col presidente Vesprini. Chi scrive ha potuto visionare in sede tale inventario, registrando le collocazioni del materiale d'interesse, in particolare relativo a Clara Novello, che saranno fornite *infra*.

Nella sala interna della sede dello Studio Firmano ho potuto ammirare il superbo ritratto

di Clara fatto dal pittore Magnus nel 1838 (su di esso, fasc. GIGL. 17.3), contorniato dai ritratti dei suoi figli bambini (già riprodotti nel volume della Mackenzie-Grieve), insieme al ritratto del marito Giovanni Battista in tarda età, realizzato nel 1893 dal celebre pittore napoletano Giuseppe De Sanctis (GIGL. 17.8) e a quello di Mario Gigliucci, a opera del pittore inglese preraffaellita John Maler Collier (GIGL. 17.11).

Nel fondo Gigliucci non sono conservate musiche, né a stampa né manoscritte, fatta eccezione per una serie di cadenze vocali su sette pentagrammi per la *Beatrice di Tenda* di Bellini, che un cartiglio definisce «cadenze per C. Novello si crede scritte da parte di Rossini», paternità, naturalmente, tutta da verificare. Sono invece presenti i libretti originali di due opere eseguite dalla Novello: quello della prima assoluta di *Antonio Foscari* di Carlo Coen (Bologna, Teatro Comunale, 14 novembre 1841; GIGL. 20.15) e quello della *Saffo* di Pacini (Fermo, Teatro dell'Aquila, stagione della Fiera, agosto 1842; GIGL. 20.11).¹⁰¹ La cantante, però, emerge da oggetti museali e documenti legati alla sua carriera e al suo vissuto, di seguito parzialmente elencati (di cui, tra parentesi, si dà la collocazione del relativo fascicolo esplicativo, tratta dall'inventario):

- orecchini ed anello in oro di epoca romana datati 1° sec. d. C. provenienti da scavi di Pompei, donati a Clara dal Barone [de] Palm di Augsburg, suo illustre ammiratore (GIGL. 17.4);
- busto in marmo di Clara Novello. Opera dello scultore veronese Alessandro Puttinati (1801-1872), allievo di Bertel Thorvaldsen a Roma (GIGL. 17.5);
- modello in gesso della mano della cantante (GIGL. 17.6);
- attestazione dell'essere socia di merito dell'Accademia Filarmonica di Lisbona e dell'Accademia Melpomenense di Lisbona (GIGL. 20.3, con diplomi originali nell'*Album di ricordi di Lisbona*) e analoga nomina come cantante onoraria dell'Accademia Filarmonica di Bologna datata 7 dicembre 1841 (GIGL. 20.12);
- «Documenti trovati nelle cose di viaggio di Clara Novello dietro lo specchio» (GIGL. 21.4; il fondo conserva anche la cassetta di noce col suo *nécessaire* da viaggio);
- una foto di Clara Novello con la regina Vittoria in occasione dei festeggiamenti per l'inaugurazione nel 1854 del Crystal Palace a Londra (GIGL. 20.5);
- un ritratto fotografico della cantante (GIGL. 20.6);
- un sonetto di lode del poeta Giovanni Prati per il debutto della Novello come protagonista in *Semiramide* di Rossini al Teatro Nuovo di Padova il 6 luglio 1841 (GIGL. 20.10) e un sonetto di un ammiratore per il successo di una sua esibizione al Teatro Apollo di Roma il 19 gennaio 1843, seguito da una satira in rima contro l'impresario V. Jacovacci (GIGL. 20.17-18)

Di personale, solo una lettera di Clara al figlio Mario del 1891 (GIGL. 17.1), cit. al paragr. *Considerazioni generali sui lasciti Gigliucci* e una lettera a Emma e Clara Novello (Fermo, 30 dicembre 1842; GIGL. 20.16). Tra i documenti degli eredi Novello, a mio parere quello più interessante è la trascrizione dattiloscritta in doppia copia di Donatello Gigliucci delle disposizioni testamentarie del padre Mario (GIGL. 18.23.1).

Da quanto esposto, risulta evidente la grande importanza del fondo Gigliucci dello Studio Firmano perché, oltre all'eterogenea collezione di beni (quadri, ritratti fotografici e foto varie, cimeli, gioielli, medaglie e altri oggetti, lettere e documenti cartacei di diverso genere, libretti, ecc.) fisicamente conservata, ne illustra la genesi fino alla donazione finale,

¹⁰¹ Gironacci testimonia sulla conservazione nel suddetto fondo anche del libretto della cantata *La fata* di A. Gandini, data in prima assoluta al Teatro Comunale di Modena il 17 aprile 1842, ma non sono riuscita a rinvenirne la collocazione.

offrendo un originale spaccato, da fonti dirette, della storia della famiglia fino a tempi relativamente recenti.¹⁰²

Conclusioni

All'inizio della mia ricerca pensavo di dovermi occupare della vicenda biografico-artistica di un'importante cantante dalla carriera intensa ma non lunga, casualmente vissuta a Fermo e altrettanto casualmente catapultata, per matrimonio, all'interno delle vicende risorgimentali italiane. Mi interessava soprattutto la ricostruzione del circuito familiare e culturale in cui si era trovata a vivere, ma scoprire il ruolo di primo piano, da autentica protagonista, che in esso lei svolse mi ha stupito e catturato. Pian piano si è disvelata ai miei occhi una personalità forte e affascinante, che avrebbe raggiunto ruoli apicali in qualunque campo si fosse applicata: la pupilla di Rossini che predilige il rispetto delle partiture piuttosto che il facile successo di pubblico; la figlia che, impuntatasi per sposare l'uomo di cui si è innamorata, lascia la carriera e l'ambiente ai vertici della cultura europea cui è abituata e si fa oscura contessa in un periferico stato italiano, desiderosa di essere dimenticata; la madre e moglie coraggiosa che mantiene la famiglia in tempi bui; la compagna di fede politica e la consigliera di un uomo pubblico al quale con delicatezza non vuol fare ombra, lasciandogli interamente le luci della ribalta; la genitrice ironica, liberale e intelligente di quattro figli educati in modo paritario e incoraggiati a seguire le loro vocazioni; la consigliera editoriale, organizzatrice di eventi e divulgatrice di due generi di musica a metà Ottocento diffusi in area anglosassone ma ancora di nicchia per il grande pubblico italiano, cioè il repertorio sacro e la musica antica. Clara Novello è stata, quindi, anche una cantante, ma in realtà, sempre ben collocata all'interno della sua famiglia (quella d'origine e quella creata con Giovanni Battista Gigliucci) e del suo mondo, ha occupato da protagonista, *ante litteram*, i campi più diversi, e, per comprenderne la caratura, l'approccio verso di lei necessita di un taglio trasversale tra storia politica, sociologia, memorialistica, divulgazione e ricezione musicale; di questo terrò senz'altro conto nel prosieguo delle mie ricerche su di lei.

¹⁰² Del periodo precedente a Giovanni Battista Gigliucci, nel fondo c'è materiale relativo soltanto a Caterina Azzolino Gigliucci (1612-1659). Tutti i membri della famiglia Gigliucci-Novello sono presenti con ritratti, foto, documenti, quaderni, taccuini, diari e altro: Giovanni Battista e Clara, coi loro quattro figli, cioè Giovanni, Porzia, Mario e Valeria; le due sorelle Mozley, Charlotte Sophia e Edith Margaret, mogli, rispettivamente, di Giovanni e Mario Gigliucci; Nerina, Donatello e Bona, figli di Mario, nonché il marito di Nerina, Gian Angelo Medici di Marigliano e la moglie di Donatello, Dorothea Frances Carey; Morico Gigliucci (1880-1881); Vittoria Beatrice Gigliucci in Notarbartolo (1873-1967), figlia di Giovanni, col marito Leopoldo Notarbartolo di Sciara. Della famiglia Novello sono presenti, oltre a Clara: il padre Vincent e i suoi fratelli Mary Victoria in Cowden Clarke, Alfred, Emma e Mary Sabilla. Tre alberi genealogici Mss di epoca recente conservati nel fondo ben illustrano rapporti e parentele (GIGL. 18.1.2). I fascicoli con collocazione da GIGL. 19.9 a GIGL.19.20, inoltre, contengono numerose foto dei membri della famiglia Gigliucci.

APPENDICE

Cronologia della carriera di Clara Novello

Premessa

Questa ricostruzione cronologica, redatta sulla base delle fonti consultate e tentata sistematicamente per la prima volta, vuole costituire l'approfondimento della biografia su Clara Novello precedentemente prodotta, permettendo una visione d'insieme sulla sua carriera artistica. Quella operistica dovrebbe essere completa e, quando possibile, si sono citati anche gli altri cantanti principali, con il loro ruolo tra (); sufficientemente ricostruita risulta l'attività della Novello come cantante di repertorio sacro, ambito cui si dedicò in modo ampio e continuativo; resta lacunosa la ricostruzione della sua vastissima attività concertistica privata, di cui si sono fornite solo informazioni certe e verificate segnalando concerti attestati in modo completo.

La ricerca è stata condotta dal maggio 2020 al 31 dicembre 2024 e, come strumento d'indagine principale, ci si è avvalsi del Répertoire International de la Presse Musicale (R.I.P.M.): offrendo tale data-base enormi e sempre varie possibilità di approfondimento, al fine di evitare il pericolo di dispersione e non dilatare oltremodo i tempi di consegna, si è scelto di procedere secondo predefinite parole-chiave. Resta sottinteso che il resoconto offerto rimane un lavoro *in progress*, che ci si riserva di approfondire in eventuali ricerche successive.

Criteri

Il prospetto è strutturato in sei sezioni: PERIODO; LUOGO, SEDE, EVENTO; OPERA, AUTORE; CANTANTI /STRUM PRINC./DIR; FONTE; NOTE.

I titoli dei lavori musicali sono citati come compaiono nelle fonti ma, nella prima citazione, sono seguiti dal titolo originale tra [] e, quando possibile, dal numero d'opera. Per esigenze di snellezza, non si sono però inseriti i numeri d'opera degli oratori di Händel. L'asterisco* segnala un'opera o un lavoro in prima esecuzione assoluta, il doppio asterisco** un'opera o un lavoro in prima esecuzione nazionale. L'eventuale prima esecuzione locale è invece segnalata in: OPERA, AUTORE.

Nella quarta sezione CANTANTI/STRUM PRINC./DIR è regolarmente inserita la Novello, indicata con la sigla C.N. seguita dall'eventuale ruolo ricoperto. Relativamente ai nomi propri degli artisti via via esibiti con lei, si è adottato il seguente criterio: nome per esteso nella prima citazione, iniziale puntata del nome nelle citazioni successive. Quando possibile, nel caso di artisti noti, i nomi propri mancanti (soprattutto nelle fonti inglesi) sono stati integrati da me ma, per evitare un appesantimento della lettura, si sono omesse le parentesi quadre sia nella prima citazione, sia nelle successive. La regola del nome proprio per esteso la prima volta e poi indicato con l'iniziale puntata, comunque, è stata generalmente adottata sia nel saggio sia nel prospetto, derogando solo in caso di cognomi di chiara fama. Quando viene riportato il solo nome del direttore musicale, si dà per sottintesa l'esibizione della Novello affiancata da un cast di artisti non noti.

Nel prospetto, con il termine FONTE vengono indicate quelle fonti che danno l'informazione dell'evento in modo più dettagliato rispetto ad altre. Quando appare citata una sola fonte, s'intende che sia quella informativamente migliore o, talvolta, l'unica a fornire la notizia. In tale sezione i numeri romani riferiti alle riviste indicano sempre l'annata. Nella sezione NOTE sono fornite ulteriori informazioni di vario tipo ritenute d'interesse per una migliore comprensione di quanto precede.

Le esibizioni della Novello negli anni 1856-1860, tenute con cadenza abitudinaria in occasioni consimili, sono state talvolta raggruppate secondo il luogo o la tipologia di evento.

Ogni intervento integrativo dell'Autrice compare tra [].

Abbreviazioni

A	contralto	cl	clarinetto, clarinetista
a.	anno, annata	C.N.	Clara Novello
ag.	agosto	Com.	Comunitativo, Comunale
apr.	aprile	ctb	contrabbasso, contrabbassista
ass.	associazione	dic.	dicembre
aut.	autunno/autunnale	dir	direttore musicale
B	basso	ed.	editore, editrice, edizioni
Bar	baritono	est.	estate, estiva
C	compositore	feb.	febbraio
card.	cardinale	fl	flauto, flautista
Carn.	di Carnevale	gen.	gennaio

impr.	impresario, impresa	pf	pianoforte
inv.	inverno/invernale	prim.	primavera, primaverile
I locale	prima locale	princ.	principale/i
I S	primadonna soprano	r.	ruolo
L	autore del testo, librettista	S	soprano
libr.	libretto	sec.	secolo
mag.	maggio	sett.	settembre
Ms	mezzosoprano	strum	strumento, strumentale, strumentista/i
n.	numero	s.v.	<i>sub voce</i>
n. s.	nuova serie	T	tenore
nov.	novembre	T.	Teatro
orch	orchestra	tr	tromba
org	organo, organista	vl	violino, violinista
orig	originale	vlc	violoncello, violoncellista
ott.	ottobre	vol.	volume

Fonti

ARCHIVE	https://archive.org/
CAGIANELLI-DOZI	<i>I libretti a stampa della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Perugia XVIII-XIX secolo. Catalogo sistematico</i> , a cura di Floriana Cagianelli e Andrea Dozi, San Venanzo [TR], Hyperprism Edizioni, 2005
CAVALIERE	<i>Libretti per musica dell'Ottocento nella Biblioteca Universitaria di Padova</i> , a cura di Lia Cavaliere, Lucca, LIM, 2005
CORAGO	http://corago.unibo.it/risultatoeventi
DEUMM	<i>Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti - Le biografie</i> , Torino, UTET, 8 voll., 1985-1988
FANAN	Giorgio Fanan, <i>Drammaturgia rossiniana. Bibliografia dei libretti d'opera, di oratori, cantate ecc. posti in musica da Gioachino Rossini</i> , Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 1997
GIGLIUCCI	Valeria Gigliucci, <i>Clara Novello's Reminiscences</i> , Londra, Edward Arnold, 1910
GIRONACCI	Ugo Gironacci, <i>Miss Clara Novello, astro nascente del firmamento belcantistico ottocentesco, immortalato dal pittore berlinese Eduard Magnus</i> , in «Atti della 34. tornata dello Studio Firmano per la storia dell'Arte Medica e della Scienza (Fermo, 2020)», Fermo, Andrea Livi, [2001], pp. 63-80
GIRONACCI II	<i>Spettacoli musicali in teatro, ne Il Teatro dell'Aquila</i> , a cura di Manuela Vitali, Milano, Federico Motta, 1999, pp. 232-236
MACKENZIE	Averil Mackenzie-Grieve, <i>Clara Novello 1818-1908</i> , London, Geoffrey Bles, 1955
MELISI	<i>Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli. Catalogo dei libretti per musica dell'Ottocento (1800-1860)</i> , a cura di Francesco Melisi, Lucca, LIM, 1990
NEWGROVE	Rosemary Hugues, s.v. "Novello, Clara" in <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1995 ¹⁴ , vol. 13°, p. 438
TAL	«Teatri, arti e letteratura» (Bologna, 1824-1863)

PERIODO	LUOGO, SEDE, EVENTO	OPERA, AUTORE	CANTANTI / STRUM PRINC./ DIR	FONTE	NOTE

1832

Ott. 1832	Windsor, T. della Reggia, concerto privato		C.N. (S) Thomas Vaughan (T) Tom Welsh e V. Novello, pf	MACKENZIE, p. 29; GIRONACCI, p. 68	Sotto il patrocinio della Principessa Augusta
24 dic. 1832	Londra, dimora di Thomas Alsager, concerto privato	<i>Missa solemnis</i> in Re magg. ** op. 123 di Ludwig van Beethoven	C.N. (I S) e membri famiglia Novello	GIRONACCI, p. 68; MACKENZIE, p. 31; NEWGROVE	Esecuzione organizzata dall'ass. musicale fondata dal giornalista T. Alsager e da V. Novello

1833

Prim. 1833	Worcester, Three Choirs Worcester Festival, rassegna «Ancient concerts», 3° concerto (20 marzo)		dir Lord Cawdor	«The Harmonicon», vol. 11, n. 4, apr. 1833, pp. 80-81; NEWGROVE; MACKENZIE, p. 31	Il Three Choirs Festival è uno dei festival di musica corale classica più antichi al mondo. Nato nel XVIII sec., coinvolgeva le cattedrali di Worcester, Gloucester e Hereford. C.N. a Worcester si esibì presumibilmente in diversi concerti. MACKENZIE, però, sposta l'impegno in autunno, forse perché il festival si svolgeva solitamente a settembre

1834

Giugno 1834 1.26 giugno 2.28 giugno	Londra, Westminster Abbey, Royal Musical Festival, 2° e 3° concerto	1. <i>Israel in Egypt</i> L Charles Jennens C Georg Friedrich Händel 2.a <i>Judas Maccabeus</i> L Thomas Morell C G. F. Händel 2.b sestetto “Et incarnatus est”, dalla Messa n. 1 [<i>Missa brevis</i> in Fa magg.] di Franz Joseph Haydn	1. Donne: C.N., Masson, Romer Uomini: Vaughan, F. Robinson, Hawkins, Bellamy 2.a Donne: C.N., Wagstaff, Bishop, Stephens, Deborah Travis Knyvett Uomini: Bennet, Vaughan, John Braham 2.b C.N., Giulia Grisi, Margarete Stockausen Uomini: E. Seguin, Nicola Ivanoff, Antonio Tamburini	1. «The American Musical Journal», I, n.1, 1° ott. 1834, pp. 9-11 2.a-b ivi, I, n. 2, dic. 1834, pp. 28-29; 2.b GIRONACCI, p. 69	Oltre ai lavori indicati, furono eseguite selezioni di varia altra musica sacra di diversi autori

1835

11 giugno 1835	Londra, Guildhall, concerto di beneficenza a favore delle «London nationals schools»	<i>Messiah</i> L C. Jennens C G. F. Händel	Donne: C.N., M. Stockhausen, Rosalbina Carradori Allan, Woodyatt Uomini: J. Braham, Horncastle, Phillips, E. Taylor	«The American Journal», vol. 1, n. 9, ag. 1835, p. 210	Parteciparono circa 200 cantori
Fine est. 1835	Nord Inghilterra e Scozia, tournée solistica			MACKENZIE, p. 37; GIRONACCI, p. 69; NEWGROVE, p. 439	Tournée organizzata dalla madre di C.N. e da William Dykes, banchiere di Hull
16-18 sett. 1835	Gloucester, cattedrale, 112° Three Choir Festival	Selezione da <i>The Creation</i> [Die Schöpfung Hob. XXI: 2] L Gottfried van Swieten C F. J. Haydn; <i>Judas Maccabeus</i> di G. F. Händel; <i>The Last Judgement</i> [Die letzten Dinge] L Friedrich Rochlitz C Louis Spohr	Donne: C.N., R. Carradori Allan, D. Knyvett Uomini: Luigi e Federico Lablache, Phillips, Vaughan, Sapio, William Knyvett, Giovanni Battista Rubini Charles Clark, org dir John Amott	«The Musical Magazine», I, n. 10, ott. 1835, pp. 154-155	
19 nov. 1835	Londra, London Tavern, concerto della Choral Harmonist's Society	1. Te Deum <i>Utrecht e Jubilate</i> HWV 278-279 di G. F. Händel 2. Messa n. 3 (titolo non indicato) di F. J. Haydn 3. <i>Laudate Dominum</i> K 339 di Wolfgang Amadeus Mozart	Donne: C.N., Mrs. George Wood Uomini: Hawkins, Spencer, A. Novello dir V. Novello	«The Musical Magazine», I, n.11, nov. 1835, pp. 169-170	I membri della Society erano 150. C.N. fu ammirata nell'« <i>Agnus Dei</i> » della Messa di Haydn e nel <i>Laudate Dominum</i> per «her usual chaste style». Nel concerto venne anche eseguita la <i>Messa</i> n. 1 di Mozart e un concerto di Francesco Geminiani

1836

Sett. 1836 (dal 22)	Manchester, Manchester Collegiate Church, Three Choir Festival	1ª giornata, <i>The Creation</i> di F. J. Haydn. e cantata <i>The Seventh Day</i> di Henry Rowley Bishop; 2ª giornata, scelta da lavori sacri di L. Spohr, F. J. Haydn e <i>Messiah</i> di G. F. Händel; 4ª e ultima giornata, <i>The Mount of Olives</i> di L. van Beethoven, <i>The Martyr of Antioch</i> di Richard Cudmore e <i>The Last Judgement</i> di L. Spohr	Donne: C.N., Maria Malibran, R. Carradori Allan, D. Knyvett, Bishop, Mary Shaw, Hawes Uomini: Bennet, Phillips, Machin, John Braham, W. Knyvett, Vaughan	MACKENZIE, pp. 38-39; GIRONACCI, p. 69; «The Musical World», vol. 3, n. 27, 16 sett. 1836, pp. 6-8 (1ª giornata); ivi, vol. 3, n. 28, 23 sett. 1836, pp. 22-25 e pp. 26-28 (2ª e 4ª giornata); ivi, vol. 3, n. 30, 7 ott. 1836, pp. 53-54 (2ª giornata)	La Malibran, dopo essersi esibita accanto a C.N. il 22 sett., all'apertura del festival, il giorno successivo morì prima del concerto, per i postumi di una caduta da cavallo, a soli 28 anni (cfr. NEWGROVE, s.v., vol. 11°, p. 577)

1837

Fine gen./ feb. 1837	1. Bath, The Broadhurst's Concert [duo pianistico di sorelle] 2. Plymouth, Royal Hotel, 3° concerto del dir P. E. Rowe (1° feb.)		1. C.N., Alfred Shaw, Loder 2. C.N. Patey, vl Macdonald, pf dir P. E. Rowe	«The Musical World», vol. 4, n. 48, 10 feb. 1837, pp. 125-126	La rivista riprende le notizie, rispettivamente, dal «Bath Herald» e dal «Plymouth Chronicle»
Apr. 1837	Londra, Hanover Square Rooms: 1. Concerto del fl Josè Maria Del Carmen Ribas 2. Concerto vocale-strum (24 apr.)		1. Donne: C.N., M. Shaw, Bruce. J. M. Ribas fl 2. Donne: C.N., Masson, Fanny Woodham, Fanny Wyndham, Wood, D. Knyvett Uomini: Braham, Vaughan, Hobbs, Begrez, Terrail, Parry, Balfe. Nicolas Mori, vl Ignaz Moscheles, pf Domenico Dragonetti, ctb. dir Sir George Smart	1. «The Musical World», vol. 5, n. 57, 14 apr. 1837, p. 77 2. MACKENZIE, p. 46; GIGLIUCCI, pp. 6-7; «The Musical World», vol. 5, n. 59, 28 apr. 1837, pp. 106-107	MACKENZIE cita un numero (non precisato) di «The Musical World» in cui si annunciava un concerto di commiato di C.N. dal suo pubblico inglese, poiché in autunno intendeva partire per l'Italia. Da «The Musical World» n. 59 del 28 aprile 1837: in quell'occasione, svoltasi il 24 aprile, C.N. con Dragonetti eseguì in prima assoluta il brano del padre Vincent <i>The Mighty Powers</i>

Prim. 1837	Londra, Exeter Hall, concerti della Sacred Harmonic Society	1. <i>The Creation</i> di F. J. Haydn 2. <i>Messiah</i> di G. F. Händel	1. Donne: C.N., Eliza Birch Uomini: Hobbs, Turner, A. Novello, J. O. Atkins (B) 2. Donne: C.N., E. Birch, M. Shaw Uomini: Hobbes, Turner, Pyne, J. O. Atkins, A. Novello	1. «The Musical World», vol. 5, n. 59, 28 apr. 1837, p. 108 2. ivi, vol. 5, n. 64, 2 giugno 1837, pp. 183-184	Il lavoro di Haydn fu eseguito da oltre 400 voci. A entrambi i concerti assistette un pubblico di circa 2500 persone

Aut. 1837	1. Hereford, Hereford Music Meeting, «First evening concert» (26 sett.) 2. Birmingham, nuova sala concerti cittadina, concerto d'inaugurazione	1. Concerto miscellaneo 2. <i>Paulus</i> op. 36 (I locale) L Julius Schubring C Felix Mendelssohn	1. Donne: C.N., Woodyatt, Emma Albertazzi, Hawes, D. Knyvett Uomini: Phillips, Bennet 2. dir F. Mendelssohn	1. «The Musical World», vol. 7, n. 82, 26 ott. 1837, pp. 54-55 2. MACKENZIE, p. 45; GIRONACCI, p. 70	A Hereford C.N. eseguì un'aria di Pacini intitolata «Sommo cielo». Su <i>Paulus</i> , eseguito per la prima volta a Düsseldorf il 22 maggio 1836, vedasi il catalogo dei lavori di Mendelssohn in DEUMM, vol. 5°, p. 28. La prima inglese era avvenuta nell'ottobre 1836 a Liverpool (cfr. http://www.choirs.org.uk , consultato il 22 dic. 2024)

1837-1838

Da fine ott. 1837, per circa sei mesi	Lipsia, Weimar, Berlino, Dresda, Vienna, Salisburgo, Augusta, Monaco, Milano, tournée solistica			MACKENZIE, cap. IV <i>The triumphant tour</i> , pp. 47-69; GIRONACCI, p. 70; articolo di Ludwig Rellstab <i>État de la musique a Berlin</i> del 30 mag. 1838, in «La Revue et Gazette musicale de Paris», vol. 5, n. 26, 1° luglio 1838, pp. 269-271; «Neue Zeitschrift für Musik», vol. 8, n. 17, feb. 1838, pp. 66-68 (su Berlino); «Allgemeine musikalische Zeitung», XL, n. 12, 21 marzo 1838, pp. 194-196	C.N. nei suoi concerti eseguì sia musica da camera che sacra. Rellstab c'informa che la cantante, dopo l'esibizione berlinese, partecipò, unica professionista, al «Concert des amateurs». La definisce «une naïve et ravissante enfant» che, grazie alla sua spontanea semplicità, incantò il pubblico e la corte

1. 16 nov. 1837 2. 10 dic.1837 3. 8 gen. 1838	Lipsia, chiesa di S. Paolo, Gewandhaus Concerts	1. <i>Messiah</i> di G. F. Händel 2. cantata <i>Glorreicher Augenblick</i> op. 136 L Aloys Weissenbach C L. van Beethoven 3. concerto finale	dir F. Mendelssohn	MACKENZIE, p. 51; GIRONACCI, p. 70 2. «Church's Musical Visitor» [Cincinnati], vol. 3, n. 12, sett. 1874, pp. 1-2	C.N. è invitata e diretta dallo stesso Mendelssohn, direttore artistico. Nel concerto conclusivo Robert Schumann ne resta ammirato

1839

8 gen. 1839	Berlino, concerto d'addio		C.N. Gustav Schumann, pf	«Allgemeine musikalische Zeitung», XL, n. 4, 23 gen. 1839, pp. 66-71	

Prim./est. 1839	S. Pietroburgo, Düsseldorf, Wiesbaden, Schlagenbad, Riga, attività concertistica privata			MACKENZIE, pp. 94-100; «Neue Zeitschrift für Musik», vol. 11, n. 24, sett. 1839, pp. 94-95 (su Riga)	C.N. dopo un'attività concertistica nella sfera della famiglia imperiale russa, con cui aveva avuto contatti diretti, lasciò S. Pietroburgo all'inizio di aprile 1839

Ott. 1839	Lipsia, concerto aggiuntivo			«Allgemeine musikalische Zeitung», XL, n. 45, 7 nov. 1838, pp. 755-756	C.N. eseguì brani di Haydn (da <i>Die Schöpfung</i>), Rossini («Di tanti palpiti») e Bellini (da <i>I puritani</i>), nonché i «Nationallieder» inglese, francese e tedesco

1840

Fine gen./ feb. 1840	Londra, Assembly Rooms di Camberwell, concerto col patrocinio della Peckam Literary and Scientific Institution		Donne: C.N., Horton, Charlotte Sainton-Dolby (A) John Willy, vl Henry Lazarus, cl Frederick William Horncastle, org	«The Musical Journal», vol. 1, n. 7, 18 feb. 1840, pp. 109-110	Nella serata fu eseguita anche la Sinfonia n.1 di Haydn

13 mag. 1840	Londra, Rassegna «Ancient Concerts», 6° concerto		Donne: C.N., Nau, M. Stockausen, Masson Uomini: Hawkins, Hobbs, Pearsall, Bradbury, Lindley, Lucas dir Turle	«The Musical World», n. s., vol. 6, n. 124, 14 mag. 1840, pp. 303-304	Il direttore artistico della rassegna era Lord Howe. Alla serata era presente il principe Alberto, consorte della regina Vittoria. C.N. cantò il recitativo e aria «Komm Hoffnung» dal <i>Fidelio</i> op. 72 di Beethoven (Atto I) e un <i>Agnus Dei</i> da una Messa di Mozart

10 giugno 1840	Londra, Opera House, annuale concerto di beneficenza a favore del New Musical Fund		Donne: C.N., Fanny Persiani, Giulia Grisi, Julie Dorus-Gras, Woodyatt, E. Birch, Hawes Uomini: Giovanni Battista Rubini, Nicola Lablache Willman, cl dir George Smart	«The Musical Journal», vol. 1, n. 24, 16 giugno 1840, pp. 380-381	Alla serata partecipò anche Franz Liszt, che eseguì al pianoforte un suo <i>Galop chromatique</i>

1841

Fine gen./ feb. 1841	Amsterdam, concerto			«Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift», III, n. 4, 15 feb. 1841, pp. 28-29	C.N. cantò l'aria dal <i>Messiah</i> di Händel “Ich weiss dass mein Erlöser lebet”

19 apr. 1841	Bologna, T. Com., accademia vocale		C.N. (S), Gaetano Baldanza (T), Rossi (B), Carlo Cambiaggio (buffo)	TAL, XIX, n. 896, 22 apr. 1841, p. 68	

10 giugno 1841	Milano, Sala Società del Casino, concerto		C.N. e Jenny Lutzer (S), Gramaglia (Ms), Ignazio Pasini (T), Ignazio Marini (B)	«La Revue et Gazette musicale de Paris», vol. 8, n. 39, 27 giugno 1841, p. 323	

Est. 1841 (luglio-ag.)	Padova, T. Nuovo	<i>Semiramide</i> (dal 6 luglio) L Gaetano Rossi C Gioachino Rossini	C.N. (r. eponimo), [Marietta ?] Brambilla (A), Luigi Rinaldini (Bar)	TAL, XIX, n. 911, 5 ag. 1841, p. 195; ivi, n. 912, 12 ag. 1841, p. 201; GIGLIUCCI, p. 19; WIKIPEDIA, s.v. <i>Clara Novello</i>	La data esatta compare in un sonetto di Giovanni Prati in onore del debutto operistico di C.N., conservato presso lo Studio Firmano (GIGL. 20.10). La indica, inoltre, anche l'enciclopedia libera online Wikipedia

Aut. 1841	Bologna, T. Com.	1. <i>Eustorgia da Romano</i> [<i>Lucrezia Borgia</i>] L Felice Romani C Gaetano Donizetti (ott.) 2. <i>I Puritani</i> L Carlo Pepoli C Vincenzo Bellini (nov.) 3. <i>Antonio Foscarini</i> * L Leopoldo Tarantini C Carlo Cohen (dal 18 al 27 nov. dopo la prima, in forma parziale)	1. C.N. (r. eponimo), Filippo Coletti (Ezzelino), Napoleone Moriani (Gennaro), Settimio Rosi (Gubetta), Dionilla Santolini (Mario Oldini) 2. C.N. (Elvira), Napoleone Moriani (T), F. Coletti e S. Rosi (B), D. Santolini (A) 3. C.N. (Teresa Navagero), S. Rosi (Francesco Foscarini), N. Moriani (Antonio), F. Coletti (Contareno), D. Santolini (Clotilde)	1. CORAGO; MELISI 848 2. TAL, XIX, n. 924, 4 nov. 1841, p. 76 3. Ivi, n. 928, 2 dic. 1841, p. 111; CORAGO	Impr. Matteo Fares. Il 15 novembre il lirico improvvisatore Antonio Bindocci diede un'accademia di poesia insieme con tutta la compagnia di canto (cfr. TAL, XIX, n. 926, 18 nov. 1841, p. 92)

28 nov. 1841	Bologna, Sala Società del Casino, accademia		C.N. (S), N. Moriani (T), Luisa Morselli, Ceccarelli, Ronchi, Sarti Domenico De Giovanni, vl dir Francesco Sampieri	TAL, XIX, n. 928, 2 dic. 1841, p. 107	C.N. cantò la cavatina dalla <i>Gemma di Vergy</i> di Donizetti, con Moriani un duetto dal <i>Roberto Devereux</i> , dello stesso autore. La prima parte si chiuse con il finale secondo dell' <i>Emma di Antiochia</i> di Saverio Mercadante. Anche a seguito di questo concerto la cantante ottenne il successivo 7 dicembre la nomina ad Accademica filarmonica bolognese, cantando poi in concerti privati a Ferrara e a Parma (cfr. MACKENZIE, p. 114)

1842

[26] dic.1841- feb.1842	Genova, T. Carlo Felice	<i>Eustorgia da Romano</i> [<i>Lucrezia Borgia</i>] di G. Donizetti	C.N. (r. eponimo), Nicola Ivanoff (Gennaro), Natale Costantini (Don Alfonso), Carolina Imoda (Maffio Orsini)	TAL, XIX, n. 933, 8 gen. 1842, p. 152; ivi, n. 935, 20 gen. 1842, p. 164; CORAGO (cit. come <i>Lucrezia Borgia</i>)	La serata beneficiata di C.N. concluse la stagione, con enorme successo (cfr. TAL, XX, n. 938, 10 feb.1842, p. 189)
8 marzo 1842	Novara, Sale del Casino, accademia vocale-strum		C.N. e Mary Sabilla Novello (S), Paulin (T), Orazio Bonafous (B)	TAL, XX, n. 945, 24 marzo 1842, p. 40	Si tratta, presumibilmente, della prima esibizione italiana di Mary Sabilla Novello. Gli artisti provenivano da Milano

18-20 marzo 1842	Bologna, Grande Aula dell' Archiginnasio	<i>Stabat Mater</i> ** di G. Rossini	C.N. (S), N. Ivanoff (T), Pompeo Belgioioso (B), Clementina Betti Degli Antoni (A) dir G. Donizetti	TAL, XX, n. 945, 24 marzo 1842, pp. 33-35	

Prim. 1842	Modena, T. Com.	1. <i>I Normanni a Parigi</i> L. Salvatore Cammarano C G. Donizetti (apr., per 14 sere) 2. <i>Belisario</i> L. Giovanni Emanuele Bidera C G. Donizetti 3. <i>Marino Faliero</i> L F. Romani C S. Mercadante 4. cantata <i>La fata*</i> L Antonio Peretti C Alessandro Gandini (17 apr.)	1.C.N. (Berta), I. Pasini (Odone), Luciano Fornasari (Ordamante), Maria Albizzati (Osvino) 2. C.N. (Antonina), I. Pasini (Alamiro), Arcangelo Lorenzini (Giustiniano), L. Fornasari (Belisario), Marietta Alboni (Irene) 3. C.N. (Elena), L. Fornasari (Marino Faliero), Vincenzo Jacobelli (Fernando), Vincenzo Caspani (Israele Bertucci), Teresa Gnoli (Irene) 4. C.N. (r. eponimo)	1.CORAGO; TAL, XX, n. 949, 21 apr. 1842, p. 66 2. CORAGO; TAL, XX, n. 951, 7 mag. 1842, p. 85 3. CORAGO; TAL, XX, n. 954, 28 mag. 1842, pp.110- 111 4. CORAGO	Impr. Pietro Ravaglia. Il 25 mag. 1842 alla serata beneficiaria del basso Fornasari assistette la famiglia reale, venuta da Reggio Emilia (cfr. TAL, XX, n. 955, pp. 115- 116)

Fine giugno 1842	Mantova, Sala del T. Regio, accademia vocale- strum dell'Accademia Filarmonica		C.N. (S), L. Fornasari (B) Bignami e Piatti, strum	TAL, XX, n. 960, 7 luglio 1842, p. 159	Lo spettacolo venne ripetuto al T. Sociale per beneficenza

Fiera, ag. 1842	Fermo, T. dell'Aquila	1. <i>Saffo</i> L S. Cammarano C G. Pacini 2. <i>Beatrice di Tenda</i> L F. Romani C V. Bellini	1.C.N. (r. eponimo), Giovanni Battista Genero (Faone), Giovanni Zucchini (Alcandro), D. Santolini (Climene); 2. C.N. (r. eponimo) e stesso cast dir Francesco Cellini	1.CORAGO; TAL, XX, n. 967, 25 ag. 1842, pp. 212-213; ivi, n. 971, 22 sett. 1842, pp. 27-28 2. GIRONACCI II	

1843

Gen. 1843	Roma, T. Apollo	1. Elvira Walton [<i>I Puritani</i>] di V. Bellini; 2. <i>Lucia di Lammermoor</i> L F. Romani C G. Donizetti	1. C.N. (r. eponimo), N. Moriani (Arturo), Felice Varesi (Riccardo), Baldassarre Mirri (Gualtiero), Adelaide Gualdi (Enrichetta) 2. C.N. (r. eponimo) e stesso cast	1.CORAGO; TAL, XX, n. 987, 12 genn. 1843, p. 159 2. ivi, n. 989, 26 genn. 1843, pp. 174-176	Impr. Vincenzo Jacovacci

Feb. 1843	Genova, T. Carlo Felice	1. <i>I Puritani</i> di V. Bellini (dall'11 feb.) 2. <i>Virginia</i> * L. Domenico Bancalari C. Alessandro Nini (dal 21 feb.)	1. C.N. (Elvira), Francesco Leonardi, F. Colini, Giacomo Roppa 2. C.N. (r. eponimo), F. Colini (Appio Claudio), Giovanni Garibaldi (Marco), F. Leonardi (Virginio), G. Roppa (Icilio), Luigia Olivieri (Emilia)	1. CORAGO; TAL, XX, n. 993, 22 feb. 1843, pp. 207-208 2. Libr. orig. in ARCHIVE; CORAGO	La «Gazzetta di Genova», cit. in TAL, c'informa che la prima serata dei <i>Puritani</i> fu controversa: una prestazione non brillante del tenore Leonardi irritò C.N. che non cantò subito la sua cabaletta, destando le proteste del pubblico

Apr.- mag. 1843	Londra: 1. Exeter Hall, concerto della Philharmonic Society 2.-3. T. Drury Lane	1. <i>Messiah</i> di G. F. Händel 2. <i>Saffo</i> di G. Pacini (dal 1° apr.) 3. <i>Acis and Galatea</i> L. John Gay C. G. F. Händel (dall'8 mag.)	1. C.N. (S), M. Shaw (A) dir Surman 2. C.N. (r. eponimo), M. Shaw, Phillips, Allen 3. C.N. (Galatea), Joseph Staudigl (Polyphemus)	1. «The Musical Examiner», [I], n. 25, 22 apr. 1843, pp. 173-175 2. MACKENZIE, p. 156; «The Musical World», vol. 18, n. 15, 13 apr. 1843, p. 135; TAL, XXI, n. 1011, 22 giugno 1843, p. 142 3. MACKENZIE, p. 157	Da TAL sappiamo che il T. Italiano, nonostante la presenza di grandi cantanti come la Tacchinardi- Persiani e il basso Fornasari, in quel periodo era meno frequentato del Drury Lane

Sett. 1843	1. Hereford, Three Choirs Hereford Festival (8 sett.) 2. Manchester, Manchester Festival, Town Hall 3. Birmingham, Birmingham Musical Festival	2. <i>Messiah</i> di G. F. Händel (14 sett.) 3. Selezione dallo <i>Stabat Mater</i> di G. Rossini e da <i>Deborah</i> L. Samuel Humphreys C. G. F. Händel (19 sett.)	1. Donne: C.N., Hawes Uomini: Machin, Hobbs 2. Donne: C.N. e Elisabeth Rainforth (S), M. Shaw (A) dir Henry Bishop 3. Donne: C.N., E. Rainforth Uomini: Mario [Giovanni Matteo de Candia] (T), L. Fornasari (B)	1. «The Musical World», vol. 18, n. 37, 14 sett. 1843, pp. 308-309 2. ivi, vol. 18, n. 38, 21 sett. 1843, pp. 315-316; «The Musical Examiner», [I], n. 47, 23 sett. 1843, p. 352 3. «The Musical World», vol. 18, n. 39, 28 sett. 1843, pp. 323-324	

Aut. 1843	Norwich, Liverpool, Dublino, concerti solistici			MACKENZIE, p. 158	

1850

Inv. (fine dic. 1849- gen. 1850)	Roma, T. Apollo	1. <i>Poliuto</i> L S. Cammarano C G. Donizetti 2. <i>Luisa Miller</i> L S. Cammarano C Giuseppe Verdi	1. C.N. (Paolina), Emilio Naudin (Poliuto), Lodovico Buti (Callistene), Filippo Colini (Severo) 2. C.N. (Luisa), E. Naudin (Rodolfo), L. Buti (Conte di Walter), F. Colini (Miller), Zelinda Sbriscia (Federica), Alessandro Lanzoni (Wurm) dir Eugenio Terziani	1. CORAGO; TAL, XXVII, n. 1307, 3 gen. 1850, p. 68; ivi, n. 1311, 31 gen. 1850, p. 99 2. CORAGO; CAGIANELLI- DOZI, p. 21	CAGIANELLI- DOZI, errando, indica Lodovico Buti come Berti e Zelinda Sbriscia come Striscia. C.N. canta per la prima volta un ruolo verdiano

Prim. 1850	Firenze, T. Pergola	1. <i>I Puritani</i> di V. Bellini 2. <i>Stabat Mater</i> di G. Rossini	1. C.N. (Elvira), E. Naudin (Rodolfo), Francesco Rossi (Bruno), Giovanni Battista Antonucci (Giorgio)	1. TAL, XXVII, n. 1315, 28 feb. 1850, p. 132; ivi, XXVIII, 1317, 14 marzo 1850, p. 15 2. «Saroni's Musical Times», vol. 1, n. 49, 31 ag. 1850, p. 580; GIGLIUCCI, pp. 136- 137	Lo <i>Stabat Mater</i> fu dato per due o tre sere, su iniziativa di Rossini, a beneficio delle maestranze del teatro

1850-1851

Dic. 1850 - giugno 1851	Lisbona, T. S. Carlos	1. <i>Beatrice di Tenda</i> di V. Bellini (dal 5 gen. 1851) 2. <i>Semiramis</i> [<i>Semiramide</i>] di G. Rossini 3. <i>Fausta</i> L Domenico Gilardoni C G. Donizetti 4. <i>Fingal</i> ** L Gaetano Solito C Pietro Antonio Coppola	1. C.N. (r. eponimo), [Eugenio] Musich (Orombello), Jean- Baptiste Portehaut (Filippo Maria Visconti) 2. C.N. (r. eponimo), Carlos Scola (Idreno), J.-B. Portehaut (Assur), Rosina Stoltz (Arsace) 3. C.N. (r. eponimo), E. Musich (Crispo), J.-B. Portehaut (Costantino il Grande), Regina Persolli (Beroe) 4. C.N. (Aganadeca), E. Musich (Fingal), J.-B. Portehaut (Starno), Antonio Bruni (Snivano), Francesco Righi (Ullino)	1. «Saroni's Musical Times», vol. 2, n. 22, 22 feb. 1851, pp. 221-222; MACKENZIE, p. 219; V. GIGLIUCCI, p. 142 2. FANAN 1380; MACKENZIE, p. 219 3. CORAGO 4. Libr. orig. in ARCHIVE; CORAGO	«L'Italia musicale», III, n. 8, 25 gen. 1851, p. 33 (riprendendo la «Revue et Gazette musicale») riferisce di «un'antipatia disperata e una rivalità senza pari» tra C.N. e la Stoltz durante l'allestimento di <i>Semiramide</i> , con conseguenti difficoltà nelle prove. Il contratto di C.N. venne poi rescisso per contrasti con l'impresario (cfr MACKENZIE, p. 224)

Sett. 1851	Londra, Exeter Hall, concerti della Sacred Harmonic Society	<i>Elijah</i> L Julius Schubring C F. Mendelssohn	Donne: C.N., E. Birch, C. Dolby, Macfarren Uomini: Sims Reeves, Karl Formes	«The Musical World», vol. 29, n. 37, 13 sett. 1851, p. 581	

1852

5-11 apr. 1852 (settimana di Pasqua)	Londra, [Exeter Hall?], Concerti della Sacred Harmonic Society	<i>Messiah</i> di G. F. Händel	Donne: C.N., C. Dolby Uomini: S. Reeves, K. Formes	«Dwight's Journal of Music», vol. 1, n. 5, 8 mag. 1852, p. 39	
Prim. 1852	Londra, Exeter Hall, concerti della New Philharmonic Society	Sinfonia n. 9 op. 125 in Re min. di L. van Beethoven	Donne: C.N., M. Williams Uomini: S. Reeves, J. Staudigl (B) dir Henry Wylde	«The Musical World», vol. 30, n. 20, 15 mag. 1852, pp. 303-308; ivi, n. 24, 12 giugno 1852, pp. 370-371	Nell'ambito della rassegna furono eseguiti, inoltre, una selezione da <i>La damnation de Faust</i> di Hector Berlioz e dalla cantata <i>Prayer and Praise</i> di Henry Wylde, nonché il Concerto in Sol min op. 25 per pf e orch di Mendelssohn
7-13 sett. 1852	Birmingham, Birmingham Festival	1. <i>The Creation</i> di F. J. Haydn 2. pezzi vocali da opere di Rossini, Spohr, Auber, Mozart, Mendelssohn, Donizetti, Beethoven 3. <i>Samson</i> L Newburgh Hamilton C G. F. Händel	1. Donne: C.N. e Jeanne-Anais Castellan (S) Uomini: K. Former 2. Donne: J.-A. Castellan, Brandi, Pauline Viardot-Garçia Uomini: Tamberlick, Beletti, Polonini, Lockey 3. Donne: M. Williams, P. Viardot-Garçia Uomini: S. Reeves, K. Formes dir Michele Costa	«Gazzetta musicale di Napoli», I, n. 16, 16 ottobre 1852, p. 63 3. «The Musical World», vol. 30, n. 38, 18 sett. 1852, pp. 593-595	Nell'ambito del Festival furono eseguiti, inoltre, l'anthem <i>The Wilderness</i> di Samuel Sebastian Wesley, gli oratori <i>Messiah</i> di Händel e, in forma parziale, <i>Christus</i> di Mendelssohn. Il <i>Samson</i> di Händel fu riorchestrato da Costa
Sett. 1852 (dal 18)	Hereford, [Three Choirs] Hereford Musical Festival	1. <i>St. Paul</i> di F. Mendelssohn (18 sett.) 2. <i>The Creation</i> di F. J. Haydn	1. Donne: C.N., M. Williams Uomini: S. Reeves, K. Formes dir Smith	1. «The Musical World», vol. 30, n. 39, 25 sett. 1852, pp. 613-615 2. MACKENZIE, p. 230	Concerti dati per il 129° anniversario del Three Choirs Festival. Secondo la citata rivista, nel suo ambito furono eseguiti, inoltre, <i>The last Judgment</i> [<i>Das jüngste Gericht</i>] di L. Spohr e il <i>Messiah</i> di Händel, nonché la sinfonia in La min. op. 56 di Mendelssohn. MACKENZIE afferma che C.N. destò la massima ammirazione nell'aria solistica "Jerusalem, Jerusalem" dal <i>Paulus</i> [<i>St. Paul</i>]

Aut. 1852-prim. 1853	Madrid, T. Real	1. <i>Semiramis</i> [<i>Semiramide</i>] di G. Rossini (10 ott.) 2. <i>Il giuramento</i> L G. Rossi C Saverio Mercadante 3. <i>Robert le Diable</i> L Eugène Scribe - German Delavigne C Giacomo Meyerbeer	1.C.N. (r. eponimo), Elena D'Angri (Arsace), Filippo Coletti (Assur), Alessandro Bettini (Idreno) 2. C.N. (Elaisa) 3. C.N. (Alice)	1.FANAN 1383; TAL, XXX, n. 1454, 28 ott. 1852 2. GIGLIUCCI, p. 150 3. GIGLIUCCI, pp. 150-151; MACKENZIE, p. 231	Il contratto prevedeva un impegno di sei mesi e un compenso di 36.000 franchi (cfr. MACKENZIE, p. 229). <i>Semiramide</i> fu la seconda opera della stagione aut., che debuttò nella data del compleanno della regina di Spagna

1853-1854

Mag. 1853	Dublino, Ancient Concert Hall, concerto pianistico di Emile Prudent, conclusivo della 27ª stag. della Philarmonic Society		C.N., Cimino (Bar)	«The Musical World», vol. 31, n. 27, p. 420	

14 sett. 1853	Gloucester, Gloucester Shire Hall, [Three Choirs] Gloucester Musical Festival, 1° concerto	1.Selezione dalla <i>Donna del lago</i> L Andrea Leone Tottola C G. Rossini 2.Finale della <i>Loreley</i> op. 98 L Emanuel Geibel C F. Mendelssohn 3. <i>Elijah</i> di F. Mendelssohn	1.Donne: C.N., J. A. Castellan, C. Dolby Uomini: Gardoni, Tagliafico 3.Donne: C.N., J. A. Castellan, C. Dolby, Mrs. Lockey Uomini: K. Formes, Gardoni, Mr. Lockey dir Amott	1.«The Musical World», vol. 31, n. 38, 17 sett. 1853, pp. 592-594 2.-3. «The Musical Times», vol. 5, n. 113, 1° ott. 1853, pp. 268-269	Nell'ambito del festival furono inoltre eseguiti <i>Israel in Egypt</i> e <i>Messiah</i> di Händel, <i>Christus</i> di Mendelssohn e <i>The Creation</i> di Haydn

Inv. 1853-1854	Milano, T. alla Scala	1. <i>Il convito di Baldassarre</i> * L Giovanni Battista Canovai C Antonio Buzzi (26 dic. 1853) 2. <i>Rigoletto</i> L Francesco Maria Piave C G. Verdi (18 gen. 1854) 3. <i>Ottavia</i> * L Giuseppe Peruzzini C Gualtiero Sanelli (11 feb. 1854)	1.C.N. (Rachele), Emanuele Carrion (Baldassarre), Hyppolite Brémont (Ómar), Gaetanina Brambilla (Sara) 2. C.N. (Gilda), E. Carrion (Duca di Mantova), Giovanni Corsi (Rigoletto), G. Brambilla (Maddalena) 3.C.N. (Ottavia), E. Carrion (Marc'Antonio), Giovanni Carlo Nerini (Ottavio-Cesare), G. Brambilla (Cleopatra)	1.CORAGO; MELISI 517 2. CORAGO 3. CORAGO, CAVALIERE 497, MELISI 1630	In questa stagione scaligera, C.N. offre la sua seconda prova come cantante verdiana, dopo <i>Luisa Miller</i> al T. Apollo di Roma nel gen. 1850

10 giugno 1854	Londra, Cristal Palace in Sydenham Hill	<i>Christus</i> (scelta) L. Christian Karl Josias von Bunsen C F. Mendelssohn	C.N. S solista con 2000 coristi e orchestra dir. M. Costa	MACKENZIE, pp. 240-241; GIGLIUCCI, pp. 153-154	Si tratta del concerto d'inaugurazione del nuovo Cristal Palace, nel 1851 costruito in Hyde Park, per l'Esposizione Universale, e poi spostato nel 1852 in Sydenham Hill, con successivi miglioramenti per l'acustica. C.N. destò fanatismo intonando l'inno <i>God save the Queen</i> . La data del 10 giugno 1854 è indicata da MACKENZIE (p. 242, nota 9), che cita il diario della Regina Vittoria, l'anno è inoltre confermato da una recensione riportata da GIGLIUCCI, p. 154
15 giugno 1854	Londra, St. Martin's Hall	<i>Stabat Mater</i> di G. Rossini; <i>Daniel</i> C Lake	Donne: C.N., C. Dolby Uomini: Champion, S. Reeves, Willoughby Weiss, K. Formes dir Lake	«The Musical World», vol. 32, n. 25, 24 giugno 1854, p. 424	
Est. 1854	Düsseldorf, Festival		dir R. Schumann	MACKENZIE, p. 234; GIGLIUCCI, pp. 152-153	
Aut. 1854	Londra, Exeter Hall, concerto della Sacred Harmonic Society	<i>Deborah</i> di G. F. Händel	Donne: C.N., C. Dolby, Huddart, Temple Uomini: K. Formes, Smithson, T. E. Williams dir. M. Costa	«The Musical World», vol. 32, n. 50, 16 dic. 1854, p. 821	
Inv. 1854	1. Londra, Hanover Square Rooms, concerto della Beaumont Institution 2. Dublino, Belfast, Cork, tournée solistica		1. Donne: C.N., Messent Uomini: S. Reeves	1. «The Musical World», vol. 33, n. 1, 6 gen. 1855, p. 10 2. «The Musical Times», vol. 6, n. 135, 15 dic. 1854, p. 248 (dal «Dublin Freeman's Journal»)	

1855

Feb.- marzo 1855	Londra, Exeter Hall, concerti della Sacred Harmonic Society	1. <i>St. Paul</i> di F. Mendelssohn (feb.) 2. Programma miscellaneo (12 marzo)	1. Donne: C.N., Lockey Uomini: W. Weiss, S. Reeves, Benson dir M. Costa 2. Donne: C.N., Georgina Weiss Uomini: W. Weiss dir Richard Wagner	1. «The Musical World», vol. 33, n. 9, 3 marzo 1855, pp. 131- 132 2. «The Musical Times», vol. 6, n. 142, 1° aprile 1855, p. 359	Nel concerto diretto da Wagner C.N. interpretò la scena “Ocean thou mighty monster” dall’ <i>Oberon</i> di Mendelssohn e, con i colleghi, il terzetto “Soave sia il vento”, da <i>Così fan tutte</i> di Mozart. Nel concerto fu eseguita anche la sinfonia n. 3 op. 55 <i>Eroica</i> di Beethoven
Sett. 1855	Worcester, Gloucester, Hereford, The Three Choirs Festival		Donne: C.N., [C.] Dolby Uomini: Alexander Reichardt (T), W. Weiss	«Dwight’s Journal of Music», vol. 7, n. 24, 15 sett. 1855, pp 190- 191; MACKENZIE, p. 246	
Ott. 1855	Liverpool, St. George’s Hall, concerto		Donne: C.N., C. Dolby Uomini: A. Reichardt, W. Weiss	«The Musical World», vol. 33, n. 41, 13 ott. 1855, pp. 664-665; GIGLIUCCI, p. 155	C.N. nelle sue memorie (cfr. GIGLIUCCI, pp. 154-155) definisce «New Philharmonic Hall» l’auditorium di Liverpool e afferma di aver inaugurato molte altre «new town halls», tra cui quelle di Leeds e di Bradford
10-11 nov. 1855	Brighton, Town Hall Assembly Rooms, concerti della casa editrice Cramer & Beale		Donne: C.N., Messent Uomini: A. Reichardt Ernesto Camillo Sivori, vl Carlo Alfredo Piatti, vlc Edouard de Paris, pf Arthur Napoléon, pf	«The Musical World», vol. 33, n. 46, 17 nov. 1855, p. 745	C.N. faceva parte del team di artisti selezionati dalla casa editrice. In particolare, si esibì con Reichardt in un applauditissimo duetto di Mercadante
15 nov. 1855	Wolverhampton, concerto di Henry Hayward		Donne: C.N. Uomini: A. Reichardt E. C. Sivori, vl C. A. Piatti, vlc A. Napoléon, pf dir H. Howard	«The Musical Times», vol. 7, n. 154, 1° dic. 1855, p. 150	La rivista riprende la notizia dal «Wolverhampton Chronicle»
19 dic. 1855	Londra, St. Martin’s Hall, concerto di John Pyke Hullah	<i>Messiah</i> di G. F. Händel	dir J. P. Hullah	«The Musical Times», vol. 7, n. 155, 1° genn. 1856, p. 166	

1856-1860

1. Prim. 1856 2. Prim. 1857 3.-4. Feb. e inizio giugno 1858 5. Mag. 1859 6. Feb. 1860	Londra, Exeter Hall 1. Concerto della Orchestral Union 2.a Concerto operistico 2.b-c Concerti della Sacred Harmonic Society 3.-4. Concerti della Sacred Harmonic Society 5. Id. 6. Id.	2.a Selezione da <i>La Traviata</i> e <i>Il Trovatore</i> di G. Verdi 2.b <i>Judas Maccabeus</i> di G. F. Händel 2.c <i>Eli</i> L. W. Bartholomew C M. Costa 3. <i>Elijah</i> di F. Mendelssohn 4. <i>Eli</i> di M. Costa 5. <i>Israel in Egypt</i> di G. F. Händel 6. <i>Hymn of Praise</i> [Sinfonia n. 2 op. 52 <i>Lobgesang</i>] di F. Mendelssohn; <i>Dettingen Te Deum</i> in Re magg. HWV 283 di G. F. Händel; <i>Gideon</i> op. 50 L. Rev. A. G. C Charles Edward Horsley (I locale)	1. Donne: C.N., Giuseppina [Josepha] Gassier Uomini: Lascelles George Kiallmark, pf dir Alfred Mellon 2.a. Donne: C.N., C. Dolby, Louisa Vinning Uomini: S. Reeves, Millard dir A. Mellon 2.b. Donne: C.N., C. Dolby Uomini: S. Reeves 2.c. Donne: C.N., C. Dolby Uomini: S. Reeves, K. Formes, W. Weiss dir. M. Costa 3. Donne: C.N., Palmer, C. Dolby Uomini: S. Reeves 4. Donne: C.N., C. Dolby, Uomini: S. Reeves, W. Weiss dir M. Costa 5. Donne: C.N., C. Dolby, Banks Uomini: S. Reeves, G. B. Belletti, Thomas 6. Donne: C.N., Fanny Rowlands, Martin Uomini: S. Reeves, G. B. Belletti T. Harper, tr <i>Gideon</i> Donne: C.N., Witham Uomini: S. Reeves, Lockey, Winn dir C. E. Horsley	1.«The Musical Gazette», vol. 1, n. 13, 19 apr. 1856, p. 148 2.a. «The Musical World», vol. 35, n. 16, 18 apr. 1857, p. 252 2.b. «Dwight's Journal of Music», vol. 11, n. 10, 6 giugno 1857, p. 78 2.c. «The Musical World», vol. 35, n. 25, 20 giugno 1857, p. 397 3. ivi, vol. 36, n. 7, 13 feb. 1858, pp. 107- 108 4. ivi, vol. 36, n. 24, 12 giugno 1858, p. 373 5. ivi, vol. 37, n. 23, 4 giugno 1859, pp. 355- 356 6. ivi, vol. 38, n. 6, 11 feb. 1860, pp. 95-96	<i>Gideon</i> di Horsley era stato commissionato dal Glasgow Festival e ivi eseguito nel gen. 1860

Est. 1856	1. Londra, Sala da concerto dei Surrey Gardens, recital d'inaugurazione (17 luglio) 2.-3.-4. Bradford, St. George's Hall, Bradford Triennial Musical Festival 5. Birmingham, New Music Hall, concerto della Orchestral Union	1. <i>Messiah</i> di G. F. Händel 2. <i>Elijah</i> di F. Mendelssohn (26 ag.) 3. <i>Eli</i> di M. Costa (I locale, 27 ag.) 4. <i>Messiah</i> di G. F. Händel 5. Id.	1. Donne: C.N., C. Dolby, Mrs. Rudersdorf Uomini: S. Reeves, W. Weiss E. C. Sivori, vl dir Jullien 2. Donne: C.N., P. Viardot-Garçia, Lemmens Sherrington Uomini: S. Reeves, K. Formes, W. Weiss 3. C.N. (Hannah), P. Viardot-Garçia (Samuel) Uomini: S. Reeves (Elkanah), K. Formes (Eli), W. Weiss (The Man of God) 4. Donne: C.N., Sherrington, G. Weiss, P. Viardot-Garçia, F. Huddart 5. Donne: C.N., C. Dolby, G. Weiss Uomini: S. Reeves, W. Weiss dir A. Mellon	1. «La Revue et Gazette musicale de Paris», XXIII, n. 29, 20 luglio 1856, pp. 233-234 2.-3.-4. «The Musical Word», vol. 34, n. 35, 30 ag. 1856, pp. 547-550; «The Musical Times», vol. 7, n. 163, 1° sett. 1856, p. 294; «The Musical Gazette», vol. 1, n. 33, 6 settembre 1856, pp. 388-392 5. «The Musical World», vol. 34, n. 36, 6 settembre 1856, pp. 572-573	Nell'ambito del festival di Bradford furono eseguiti anche lavori sinfonici di Beethoven e Mozart e una selezione dalla <i>Traviata</i> verdiana, con l'Alboni e la Viardot-Garçia

1.15 giugno 1857 2. Fine luglio 1858 3. Giugno-luglio 1859 4. 20 sett. 1859	Londra, Cristal Palace: 1. «The Great Händel Festival» 2. Händel Festival, concerto corale 3. Händel Festival 4. Concerto sacro	1.a Selezione da <i>Israel in Egypt</i> e <i>Judas Maccabeus</i> di G. F. Händel 1.b <i>Messiah</i> di G. F. Händel 3.a <i>Messiah</i> e <i>Israel in Egypt</i> di G. F. Händel (22 giugno) 3.b Programma corale miscellaneo (12 luglio, 2ª giornata) 4. Scelta dall' <i>Elijah</i> di F. Mendelssohn	1.a Donne: C.N., C. Dolby Uomini: S. Reeves 1.b Donne: C.N., C. Dolby Uomini: S. Reeves, W. Weiss, K. Formes dir M. Costa 2. Donne: C.N., Sherrington, Palmer, Mrs. Lockey Uomini: S. Reeves, Lockey 3.a Donne: C.N., C. Dolby Uomini: S. Reeves, W. Weiss, G. B. Belletti, Lemmens-Sherrington 3.b Donne: C.N., C. Dolby, Mrs. Rudersdorff Uomini: S. Reeves dir M. Costa	1.a. «The Musical World», vol. 35, n. 25, 20 giugno 1857, pp. 388-390 1.b. «Dwight's Journal of Music», vol. 11, n. 14, 4 luglio 1857, p. 107 2. «The Musical Times», vol. 8, n. 186, 1° ag. 1858, p. 286 e p. 291 3.a «Dwight's Journal of Music», vol. 15, n. 16, 16 luglio 1859, pp. 126-127 (riprende «The Musical World» del 25 giugno); ivi, vol. 15, n. 18, 30 luglio 1859, p. 138; «The Musical Times», vol. 9, n. 197, 1° luglio 1859, pp. 76-77 3.b ivi, vol. 15, n. 21, 20 ag. 1859, p. 168 4. «Neue Zeitschrift für Musik», vol. 15, 7 ott. 1859, p. 130	Conosciamo la data dell'esecuzione del <i>Messiah</i> nel 1857 poiché «Dwight's Journal of Music» riprende un articolo del «Times» del 16 giugno di quell'anno. Il 12 luglio 1859 fu eseguito anche il <i>Dettingen Te Deum</i> di Händel con il baritono Giovanni Battista Belletti

Ag.-sett. 1857	1. Worcester, Worcester Musical Festival 2. Norwich, St. Andrew's Hall, Norwich Festival, 2° concerto	1.a <i>Elijah</i> di F. Mendelssohn (1° concerto) 1.b <i>Messiah</i> di G. F. Händel (30 ag.) 2. Concerto sinfonico-vocale, con arie da <i>La Traviata</i> e <i>Rigoletto</i> di G. Verdi, <i>I Puritani</i> di V. Bellini, <i>L'elisir d'amore</i> di G. Donizetti e <i>Il matrimonio</i> <i>segreto</i> di Domenico Cimarosa	1.a Donne: C.N., G. Weiss, C. Dolby Uomini: S. Reeves, Gardoni, K. Formes 1.b Donne: C.N., C. Dolby Uomini: S. Reeves, K. Formes, W. Weiss 2. Donne: C.N., G. Weiss, Lockey, Piccolomini Uomini: Antonio Giuglini (T), G. B. Belletti	1.a «The Musical World», vol. 35, n. 35, 29 ag. 1857, pp. 552-553 1.b «Dwight's Journal of Music», vol. 11, n. 26, 26 sett. 1857, pp. 204- 205 2. «The Musical World», vol. 35, n. 38, 19 sett. 1857, pp. 600-602	A Norwich C.N. cantò con Giuglini il duetto "Ah! Mio Arturo" dai <i>Puritani</i> di Bellini
Feb. 1858	Londra, Hanover Square Rooms, concerto di beneficenza della «Milliners' and Dressmakers' Provident and Benevolent Institution»		Donne: C.N., Louisa Vinning, C. Dolby Uomini: Sainton Arabella Goddard, pf	«The Musical World», vol. 36, n. 7, 11 sett. 1858, pp. 586-587	
Ag.-sett. 1858	1. Birmingham, Birmingham Musical Festival 2. Leeds, Leeds Festival (dal 7 sett.)	1.a 31 ag. 1858 1.b <i>Elijah</i> di F. Mendelssohn (2 sett.) 1.c cantata <i>The Dream</i> di M. Costa (3 sett.) 2. <i>Elijah</i> di F. Mendelssohn (8 sett.)	1.a Donne: C.N., P. Viardot-García, J.-A. Castellan, C. Dolby Uomini: W. Weiss, S. Reeves dir M. Costa 1.b Donne: C.N., C. Dolby Uomini: W. Weiss (Elijah) 1.c Donne: C.N., C. Dolby Uomini: W. Weiss dir M. Costa 2. Donne: C.N., C. Dolby, Helena Walker Uomini: W. Weiss, Palmer	1.a «The Musical World», vol. 36, n. 36, 4 sett. 1858, p. 572 1.b «Dwight's Journal of Music», vol. 13, n. 26, 25 sett. 1858, p. 206 1.c «The Musical World», vol. 36, n. 37, 11 sett. 1858, p. 586-587 2. «Dwight's Journal of Music», vol. 14, n. 1, 2 ott. 1858, pp. 215-216	

Ag.- sett. 1859	1. Bradford, The Bradford Musical Festival 2. Gloucester, Gloucester Shire Hall, Gloucester Musical Festival	1. <i>St. Paul</i> di F. Mendelssohn (26 ag.) 2.a Concerto miscellaneo con selezione dal <i>Don Giovanni</i> di Mozart 2.b <i>Elijah</i> di F. Mendelssohn	1. Donne: C.N., Lemmens- Sherrington (S), Palmer Uomini: S. Reeves, Santley, Wilbye Cooper, G. B. Belletti dir W. Jackson 2.a Donne: C.N., Titians, C. Dolby Uomini: Cesare Badiali (Bar), G. B. Belletti, A. Giuglini, Violetti 2.b Donne: C.N., Clare Hepworth, C. Dolby, Lascelles Uomini: Montem Smith, Thomas, S. Reeves, G. B. Belletti	1. «The Musical World», vol. 37, n. 36, 3 sett. 1859, p. 563 2.a-b ivi, vol. 37, n. 38, 17 sett. 1859, pp. 597-599; MACKENZIE p. 257	Il «Dwight's Journal of Music», vol. 16, n. 3, 15 ott. 1859, pp. 231- 232 informa che a Gloucester il 25 sett. il tenore Sim Reeves, malato, fu trionfalmente sostituito da C.N.
7 aprile 1860	Nizza, Villa Quaglia, residenza di V. Novello, concerto privato		C.N. e Antonio Tamburini, Bar ospite	Programma Ms conservato presso lo Studio Firmano (segnalazione di U. Gironacci)	
Aut. 1860	1. Norwich, Norwich Musical Festival 2. Dublino: 2.a Concerto della Philharmonic Society 2.b Ancient Concerts	1. <i>Abraham</i> op. 65 L e C Wilhelm Bernhard Molique 2.a Programma miscellaneo 2.b Selezione dal <i>Messiah</i> di G. F. Händel e dalla <i>Creation</i> di F. J. Haydn	1. Donne: C.N., G. Weiss, Palmer Uomini: S. Reeves, W. Cooper, G. B. Belletti dir W. B. Molique 2.a Donne: C.N. Uomini: Baxter, Lawler, Cummings, Land Anna Molique, pf W. B. Molique, vl dir Bussell 2.b Donne: C.N., Eyles Uomini: Cummings, Lawler dir Joseph Robinson	1. «The Musical World», vol. 38, n. 39, 29 sett. 1860, pp. 617-618 2.a-b «The Musical World», vol. 38, n. 45, 10 nov. 1860, p. 721; ivi, n. 46, 17 nov. 1860, pp. 738-739	
21 nov. 1860	Londra, St. James Hall, concerto d'addio		C.N. e circa 250 orchestrali e coristi	«The Musical Times», vol. 49, n. 782, 1° apr. 1908, pp. 221-225: p. 225 (necrologio di C.N.); MACKENZIE, p. 265	MACKENZIE c'informa che il programma consistette in una scena dall' <i>Oberon</i> di Mendelssohn (probabilmente, quella finale), la cavatina della protagonista nella <i>Lucrezia Borgia</i> di Donizetti, "Deh vieni, non tardar" dalle <i>Nozze di Figaro</i> di Mozart, un brano solistico dalla cantata <i>Undine</i> di Benedict e l' <i>Ave Maria</i> , sempre di Mendelssohn

«UNA ROSA SENZA SPINE», LA PRIMADONNA ROSA MORANDI FRA FAMIGLIA, ROSSINI E L'EUROPA

Giorgio Appolonia

(Castellanza, VA)

Era entrata la primadonna Rosa Morandi, bel tipo di giovine signora alta, viso assai grazioso e intelligente, lampeggianti occhi neri, e due cascate di riccioli inanellati che davano risalto al pallore ambrato della pelle.¹

L'avvio della carriera di Rosa Paolina Morolli (Senigallia, 5 luglio 1782 – Milano, 6 maggio 1824) può apparire come l'inizio di una fiaba. Nata a Senigallia² il 5 luglio 1782 da famiglia di umili origini, l'indomani viene battezzata presso la Cattedrale cittadina, in quanto in buone condizioni di salute.

Così sul Registro dei nati della Parrocchia:

A di 6 Luglio 1782 sabbato Rosa Paolina Geltrude, figlia di Agostino Morolli e di Anna Ferrari fu battezzata da me D. Gio. Batt.a Valentini, Vicario perpetuo; Padrini furono il Sig. Sebastiano Bologna, e la zitella Catarina Ferrari. Nacque ai cinque detto, alle ore sette, e mezzo di venerdì.³

Forte di una tradizione musicale tenuta viva anche nei teatri privati delle locali famiglie dei Monti, Galizi, Baviera, Marchetti, Pasquini e Pesaresi, Senigallia vantava con Pesaro e Urbino l'autorizzazione di esporre sulle scene teatrali anche cantanti di sesso femminile in contrasto con quanto avveniva regolarmente nello Stato Pontificio. Dal 1752 è in funzione il Teatro Condominiale che nel 1755 infatti annovera nella stagione di Carnevale anche un membro definito semplicemente «una ragazza».⁴

Non ancora presaga del destino cui sarebbe andata incontro Rosa è destinata al telaio come la madre Anna in un sobborgo della città marchigiana. E con probabilità fra le mura della filanda avrebbe consumato l'esistenza con l'unico sfogo del canto se un intenditore di voci, forse un ecclesiastico, non l'avesse resa consapevole delle proprie doti inviandola di conseguenza per un'audizione al giovane maestro di musica Giovanni Morandi, figlio di Pietro.

Quest'ultimo, nato a Bologna il 15 aprile 1845, è considerato tra i più significativi compositori marchigiani, o attivi nelle Marche, a cavallo tra XVIII e XIX secolo insieme a Giuseppe Giordani e Giambattista Borghi. Si era formato nella città natale studiando Lettere e Musica (composizione, clavicembalo e canto) con il celebre Giovanni Battista Martini. Dopo l'adolescenza si era accostato agli ordini minori ricusati nel 1763, quando era entrato a far parte dell'Accademia Filarmonica felsinea che, fondata nel 1666, si rivelava come una delle più antiche istituzioni musicali d'Europa.

¹ ARNALDO FRACCAROLI, *Rossini*, Verona, Mondadori, 1941, p. 38.

² La città di Senigallia ha intitolato a Rosa Morandi i Giardini a pochi passi dal Lungomare Marconi, compresi tra via Corridoni e via Minghetti, alle spalle della locale Stazione Ferroviaria.

³ Si ringrazia Gabriele Moroni per il reperimento dell'Atto di Battesimo a Senigallia, Cattedrale di San Pietro Apostolo al n. 36, p. 158.

⁴ Relativamente al 1782 non vengono fornite notizie, ma durante l'annuale Fiera dell'anno seguente l'impresario Andrea Campiglia riesce a invitare a Senigallia anche il celeberrimo castrato Luigi Marchesi. GIUSEPPE RADICIOTTI, *Teatro musica e musicisti in Sinigaglia*, Milano, Ricordi (rist. Forni), 1893, p. 46 e GABRIELE MORONI, *Teatro in musica a Senigallia*, Roma, Palombi, 2001, pp. 47-48.

Invitato come organista e maestro di cappella presso il Duomo di Pergola in provincia di Pesaro, vi mantiene l'incarico fino al 1778. Di seguito in questo anno si trasferisce a Senigallia, quando il vescovo Bernardino Honorati vi istituisce la cappella musicale presso la cattedrale di San Pietro Apostolo, consacrata nel 1790, sotto il papato del cesenate Pio VI. Secondo Giuseppe Radiciotti,⁵ nella stagione della Fiera 1791 al Teatro Condominiale va in scena la sua opera *Gli usurpatori delusi*. Pietro mantiene il ruolo in cattedrale fino al 1811 cedendolo poi al figlio Giovanni.

Apprezzato anche come didatta, durante la carriera ha avuto modo di perfezionare autentici divi del belcanto quali il castrato Girolamo Crescentini di Urbania e il soprano senigalliese Angelica Catalani. Si spegne a Senigallia l'8 dicembre 1815.

La signora Morandi

Il figlio Giovanni, «uomo sommo in teorie musicali e soprattutto abilissimo nel suonare l'organo»⁶ nasce a Pergola il 12 maggio 1777.⁷ A Senigallia, dove si era trasferita la famiglia, incontra la bruna e ricciuta Rosa nel corso di un'audizione; non si limita a sceglierla come allieva prediletta, ma nel 1804 la conduce all'altare. Col matrimonio l'aspirante soprano sfugge così al grigiore di un'esistenza da operaia per balzare alla ribalta del palcoscenico, con il valore aggiunto di un anello al dito che le garantisce rispettabilità in una professione che al tempo in società veniva considerata disdicevole.

Dopo l'esordio sulle modeste scene del Teatro della Vittoria di Montalboddo⁸ non lontano da Ancona e da Senigallia, si impone all'attenzione dell'impresario Osea Francia che il 10 agosto la scrittura a Lugo come «prima donna assoluta» per «cantare e recitare in tutte quelle opere» dell'imminente stagione di Fiera salvo «li soliti casi fortuiti di Incendio di Teatro, guerre guerreggiate, e sospensioni [...]».⁹

Dopo Cesena nella stagione autunnale il salto qualitativo scatta fra il Carnevale e la Quaresima del 1805 con un ingaggio prima a Bologna, poi al Teatro degli Immobili in Via della Pergola di Firenze. E qui, in primavera, compaiono due fra i primi titoli che affronta, *La serva bizzarra* di Pietro Carlo Guglielmi e *La maschera fortunata* del portoghese Marcos António da Fonseca Simão, noto come Marcos António Portugal, soprannome adottato in onore del capitano José Correia da Fonseca Portugal, testimone di nozze dei suoi genitori.

Sgravatasi del primogenito Giuseppe¹⁰ a Senigallia il 9 settembre 1805 e superato il puerperio si assiste al deciso avvio della carriera teatrale della Morandi con una serie di recite presso il Teatro Comunale di Trieste. Nella Quaresima seguente al Teatro dell'Associazione di Cremona affronta il primo ruolo, quello di Camilla in *Camilla ossia Il sotterraneo* di Ferdinando Paër, che manterrà in repertorio alla stregua di altre primedonne negli anni a venire. L'opera, andata in scena a Vienna nel 1799 su libretto dell'erudito Giuseppe Carpani, tratta di una nobildonna segregata in un castello dal consorte geloso. La vicenda, di sapore gotico, alterna momenti drammatici ad altri comici affidati ai personaggi di basso ceto.

⁵ GIUSEPPE RADICIOTTI, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia, II: Cronologia aneddotica degli spettacoli rappresentati nel pubblico teatro di Sinigaglia dal 1561 al 1904*, in «Le Marche illustrate nella storia, nelle lettere, nelle arti», v, 1905, pp. 162-166 e pp. 214-238: 235.

⁶ FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 345.

⁷ Morirà a Senigallia il 23 novembre 1856.

⁸ Un tempo Montalboddo, oggi Ostra.

⁹ Tipografia Marsigli ai Celestini di Bologna. C/o Raccolta Autografi e Carte, Collezione Carlo Piancastelli, Biblioteca Aurelio Saffi, Forlì, segn. 261 cd. 54.

¹⁰ Laureatosi in legge, Giuseppe Morandi otterrà da Pio IX la nomina a procuratore generale del Fisco e della Reverenda Camera Apostolica, poi anche quella a pro-governatore di Roma e direttore generale di Polizia.

Incoraggiato da calorosi battimani il suo percorso artistico si rende via via agevole sulle scene di Mantova, Parma, Ferrara. A causa di un'ulteriore gravidanza in corso non è tuttavia all'appello al Teatro Nuovo di Trieste nel Carnevale 1807 dove a interpretare Dorina ne *Il nuovo Pimmalione* del marito è chiamata Carolina Bassi con i fratelli Adolfo e Nicola.

Milano celebra l'Imperatore e Re

Partorito il secondogenito Luigi Antonio l'8 febbraio 1807 in casa di un fratello a Fusignano, la Morandi riprende la carriera e il 16 agosto approda al Teatro alla Scala di Milano nella cantata a tre voci *Traiano all'Eufrate* del tedesco Giovanni Simone Mayr: si celebra il doppio evento dell'onomastico di Napoleone Bonaparte e del Concordato di Tilsit col quale l'Imperatore dei francesi e Re d'Italia stabilisce la propria alleanza con la Russia contro la Prussia.

Per gli artisti sudditi fedeli al governo la carriera scorre fluida e la venticinquenne Morandi viene confermata anche per la stagione successiva seppure in secondo piano rispetto alla collega Teresa Giorgi Belloc. Il 17 agosto va in scena *Né l'un né l'altro* di Mayr il cui argomento è tratto da una farsa francese basato sulla rivalità tra madre e figlia coinvolte nel mirino di ben tre spasimanti. Purtroppo le *performances* vanno incontro a una rovinosa caduta siglata dal «Giornale di Milano» del giorno 5 settembre:

Il nuovo spettacolo eccitò dal primo giorno un dispiacere così affettato che sarebbe stata una cosa almeno inutile per noi di parlarne malamente, e che a quello il quale avesse voluto dirne qualche parola favorevole sarebbe stato impossibile di farsi ascoltare... Vi sono ripetizioni stucchevoli, una grande negligenza di stile ed una prolissità insoffribile che hanno aperto un bel campo alle censure. Gli attori, eccettuata Mad. Belloc, hanno secondato una tale cospirazione con la triste qualità delle loro voci, con la mediocre intelligenza in scena e anche con l'incongruenza di figura e vestito. Perché si permette alla signora Morandi nella parte di madre quando Mad. Belloc rappresenta la di lei figlia, il vestirsi da giovinetta di quindici anni?

Forse negligenza del sarto o forse la prima delle manifestazioni capricciose in quanto a vestiario scenico della Nostra, destinate a ripetersi anche in ulteriori occasioni.

Il 19 settembre è la volta della *Scuola degli amanti* ovvero *Così fan tutte* di Wolfgang Amadeus Mozart su libretto dell'abate Lorenzo Da Ponte. Qui la Morandi si investe del personaggio della piccante Dorabella accanto alla più meditatonda Fiordiligi della Belloc. Sotto il regime francese il compositore austriaco trova una prevedibile diffidenza nell'imporsi alle amministrazioni teatrali italiane. Inoltre il soggetto dell'opera 'tedesca' mostra ancora due donne dal comportamento piuttosto discutibile se relazionato alle consuetudini borghesi, cadendo fra le braccia di due presunti cavalieri albanesi dopo aver giurato fedeltà ai rispettivi fidanzati: sappiamo trattarsi in realtà di semplici travestimenti e scambio d'identità.

L'allestimento tuttavia si rivela un successo, confermato da numerose affollate repliche. Si legge sul «Giornale Italiano» del 22 settembre: «Le signore Belloc e Morandi si sono per modo meritati i generali applausi, che il pubblico, nell'esternare la sua soddisfazione quasi quasi obliò il regolamento che vieta di far uscire gli attori durante la rappresentazione».

La stagione scaligera si conclude con alcune recite della collaudata *Camilla* di Paër, già nota al pubblico ed ancora una volta applaudita all'unanimità.

Primadonna buffa

Continuando la serie delle prestazioni in opere buffe nel maggio 1809 al Teatro della Società di Bergamo prende parte nella duplice parte dell'Angelo e di Eva a un capolavoro di musica sacra quale *La creazione del mondo* di Franz Joseph Haydn nella traduzione di Giuseppe Carpani e nella concertazione di Mayr: nelle file del coro degli allievi delle Lezioni Caritatevoli di Musica esordisce anche il dodicenne Gaetano Donizetti.

Nella Quaresima del 1810 al Teatro Valle di Roma dei signori Capranica «ove ha rappresentato il carattere di prima buffa»¹¹ saggia anche il primo ruolo *en travesti* nell'oratorio *Gerusalemme distrutta* di Nicola Zingarelli. Il personaggio affrontato è Gioseffo, trattandosi in realtà del romano Flavio ambasciatore di Tito. La primadonna è Carlotta Haeser, il primo tenore Nicola Tacchinardi. Nel corso delle recite la Morandi viene sostituita da Teresa Trasmondi destinata a coprire nelle seguenti produzioni parti di deciso contralto come l'Enea nella *Didone* di Valentino Fioravanti.¹²

In occasione della pubblicazione di alcuni sonetti onorifici dedicati alla cantante soprattutto nel lavoro di Zingarelli appare anche il suo primo ritratto conosciuto per mano del pittore e incisore trasteverino Bartolomeo Pinelli: la Morandi viene presentata con sguardo profondo e un'acconciatura scomposta a capriccio secondo la nuova moda del tempo. Veste una toga con mantello di foggia classica.¹³

È tuttavia innegabile che i personaggi legati al suo nome in questa prima parte della carriera siano quelli brillanti del repertorio comico in una tessitura ambigua che oscilla fra quella di soprano e contralto, rendendosi difficile una netta catalogazione. E come tale è reclamata dal Teatro degli Immobili in Via della Pergola di Firenze, dalle «romulee scene» del Valle (Roma), dal San Moisè di Venezia presso palazzo Giustiniani in lavori di Domenico Cimarosa, Giuseppe Finco detto il Farinelli, Giuseppe Fioravanti, Pietro Generali. Di quest'ultimo interpreta *Adelina*, una farsa destinata a reggere l'urto dell'imminente *exploit* di Gioachino Rossini. La definizione di farsa applicata a questo titolo appare tuttavia restrittiva trattandosi di un'elaborata partitura su libretto di Gaetano Rossi che narra di una ragazza svizzera che si presenta in famiglia con un bimbo fra le braccia, frutto di una svista sentimentale: alla fine tutto si accomoda, ma va da sé che una simile vicenda presenti passi tutt'altro che spensierati. Il ruolo della protagonista possiede due assoli che richiedono un discreto impegno vocale e tecnico: «Dolce suon mi scende al core» e «Quel suo tenero sorriso», pagina quest'ultima intrisa di *pathos* anche in virtù della presenza del corno inglese concertante.

Le altre farse programmate durante la stagione sono *L'inferno ad arte* e *Amore e interesse* di Raffaele Orgitano, *Il prigioniero* di Luigi Antonio Calegari e *Non precipitare i giudizi* di Farinelli, con la quale il 3 novembre 1810 va in scena in prima assoluta *La cambiale di matrimonio* di Gioachino Rossini.

Si è giunti così al debutto teatrale del diciottenne compositore di Pesaro, caldeggiato all'impresario Antonio Cera proprio dai coniugi Morandi che da tempo sono in buoni rapporti di amicizia con Anna Guidarini, madre di Gioachino, per il tramite del marchese senigalliese Francesco Cavalli.

¹¹ Così in un sonetto anonimo che accompagna un ritratto a stampa gelatina ai Sali d'argento eseguito da Bartolomeo Pinelli (Roma, stamp. Luigi Perego Salvioni, 1810). Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

¹² «Giornale del Campidoglio», 11 giugno 1810.

¹³ Ritratto conservato a Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

Una figlia a buon mercato

Nel corso dell'estate precedente Rossini ha superato con successo gli esami al Liceo di Bologna dove i Morandi transitano in direzione di Venezia; sono scritturati al Teatro di San Moisè, sito in una zona elegante della città nei pressi di Palazzo Giustinian e dell'omonima chiesa all'entrata del Canal Grande.

Vuole la tradizione che una sera Rossini, rientrato dopo una prova insoddisfacente, si sia chiuso in camera per dar sfogo al rancore. All'origine una lite con lo scorbutico Luigi Raffanelli, incaricato della parte di Tobia Mill, inalberato perché le pagine affidategli presentavano passaggi insolitamente complessi rispetto alla consuetudine dei buffi parlanti del suo genere, dallo strumentale troppo ingombrante. Inoltre il ragazzo era stato irriso dalla seconda donna Clementina Lanari che per la sua giovane età lo avrebbe canzonato come 'poppante'. Da cui la pronta replica: «Se fossi un bamboccio lattante, signora, troverei abbondante alimento nelle vostre riserve di petto».¹⁴

Aneddotica a parte, il maestro Morandi, esperto in convenienze teatrali, riesce a confortare il giovane e si presta a ritoccare la partitura senza alterarne l'originalità.

La trama. Il facoltoso mercante inglese Tobia Mill promette la mano della figlia Fanni, previa firma di una cambiale, al corrispondente canadese Mr. Slook, ma lei ama riamata il nullatenente Edoardo Milfort. Così quando Slook approda a Londra rivendicando i propri diritti il fidanzamento incontra prevedibili ostacoli: senza mezzi termini Fanni lo minaccia di «cavargli quei brutti occhiacci» se procede alla compravendita. A questo punto Slook recede ma viene per tutta risposta sfidato a duello da Mill. Il lieto fine è comunque garantito: il generoso canadese gira la cambiale a favore della giovane coppia e con buona pace di tutti un brillante rondò trascina la protagonista e il pubblico all'entusiasmo.

Si tratta di una pagina elaborata che inizia al recitativo «Come tacer, come frenare i moti / D'un cor riconoscente» e prosegue con «Vorrei spiegarvi il giubilo», un Andante accompagnato da fitti arpeggi dei violini. Il ritmo rallenta all'estatico passaggio «Un soave e nuovo incanto», finché la felicità trabocca nella cabaletta «Ah nel sen di chi s'adora», che espone un tema destinato a ripresentarsi in una sezione del duetto Rosina-Figaro nel *Barbiere di Siviglia*. L'estensione in acuto tocca varie volte il La⁴ ma non sale oltre salvo eventuali variazioni dell'esecutore o in cadenza.

Degli altri numeri della partitura risulta particolarmente significativo il terzetto «Quell'amabile visino» gestito da Fanni, Edoardo e Slook in cui quest'ultimo, basso cantante, si pavoneggia vocalizzando alla stregua del soprano. Se Fanni mostra fulminea aggressività verso il nuovo venuto, più subdolo è l'intervento del tenore Edoardo che gli si accosta modulando un tema di serenata a significare che quando il nemico finge di intenerirsi il pericolo aumenta.

Il ciclo di rappresentazioni della *Cambiale di matrimonio* non ha avuto esito negativo, ma purtroppo i giornali locali snobbano lo spettacolo e non lasciano testimonianze aldilà dell'esito «felice» dichiarato dal «Quotidiano veneto» all'indomani della *première*.

Primadonna anche seria

Conclusa la parentesi veneziana la Morandi scende a Roma mantenendosi fedele al genere comico *larmoyant* dove incomincia ad avere poche rivali in Italia se si continua a

¹⁴ Con varianti l'episodio è raccontato da A. FRACCAROLI (*Rossini cit.*, p. 41) e nel libro *Il teatro della Luna poi Angel dal Foco* dello storico pergolese SANDRO SEBASTIANELLI (Pergola, Sayring, 2002), che riprende quanto scritto nel volume *Gioacchino Rossini* da G. Radiciotti.

considerarne le caratteristiche vocali di soprano e non di schietto contralto quali possiedono invece Elisabetta Gafforini o Marietta Marcolini. Con lei si potrebbero elencare Ester Mombelli, Francesca Festa Maffei, Giacinta Canonici e la già citata Belloc, che tuttavia possiede più ampi mezzi vocali e vasto repertorio a onta di un fisico poco attraente.

Sottoponendosi ad avventurose trasferte accompagnata dal marito, dal Carnevale 1811 torna per varie stagioni al Teatro Valle di Roma dove viene esaltata soprattutto come Berenice nella *Vedova contrastata* di Pietro Carlo Guglielmi. Il «Giornale politico» del 4 maggio 1812 scrive: «[...] sopra tutti ha portato il vanto la sig. Rosa Morandi colla sua ben cognita maniera di cantare, e graziosa comica».

Al Carignano di Torino, un altro teatro che l'applaudiva con frequenza, si segnala anche la partecipazione, nel ruolo della Contessa Almaviva, a una delle sporadiche riprese italiane delle mozartiane *Nozze di Figaro* – qui con il titolo de *Il matrimonio di Figaro* – accanto al rampante baritenore spagnolo Manuel Garcia (Conte), a sua moglie Joaquina Sitchez (Cherubino), al buffo Nicola Bassi (Figaro) e a Marianna Muraglia (Susanna).

Rosa fra le rose

In questo momento della sua carriera si rivela di particolare importanza la presenza al Sant'Agostino di Genova dove la sera del 21 febbraio 1813 la Morandi è fra i creatori de *La rosa bianca e la rosa rossa ossia Il trionfo dell'amicizia* di Mayr. Il suo personaggio di Clotilde è una nobildonna contesa fra i rivali Enrico di Derby del partito della Rosa rossa di Lancaster e Vanoldo di Seymour della Rosa bianca di York.

Per comprendere le caratteristiche vocali dell'esecutrice a quest'epoca del percorso è indispensabile considerare una lettera che il corrispondente teatrale Francesco Brignole scrive a Mayr in data 12 ottobre 1812 proprio in vista dell'ingaggio genovese dove la primadonna affronta anche la parte di Lodoiska, concepita per Teresa Maciorletti Blasi nel lontano 1796:

Ho fatto vedere l'opera della *Lodoiska* alla Sig.ra Morandi – che supponevo ne restasse contenta per l'asserzione vostra, che mi avete per lettera fatta conoscere, che la tessitura di questa Opera molto le conveniva. Osserva la medesima invece, che è per lei molto bassa; e perciò ne diviene incomoda l'esecuzione. Voi mi avevate pure assicurato, che avreste addattato i pezzi alla Capacità degli attori, domando se questo lavoro l'avete eseguito – e se posso contarvi – Compiacetevi pertanto darmi una risposta decisa, onde possa in qualche modo ripiegare – Se avete molto travaglio, e che vi vediate in condizione di essere un po' stringato – Pregherei in tal caso Mr Morandi per aggiustare la Parte di sua moglie – ed anche quella degli altri – Vi dirò che la tessitura che trovi più Omogenea al suo modo di Cantare è quella di Madama Correa – Ora voi decidete se l'Opera in questione le possa convenire – Nella nuova Opera, che spero sarà forse a quest'ora terminato il primo atto; vi prego soprattutto, che per Madama Morandi vi uniformiate alla Tessitura della Correa.¹⁵

Lorenza Correa è un soprano spagnolo protagonista di una intensa stagione scaligera durante la quale nel Carnevale del 1814 è la prima Zenobia in *Aureliano in Palmira* di Rossini, parte decisamente acuta alla quale si inscrivono anche note estreme quali il Mi⁵. Mayr segue il consiglio di Brignole e assicura il successo a sé stesso ed all'artista: «La musica che Mayr fornisce al personaggio di Clotilde aiuta a irradiare la sua bellezza e la sua sincerità».¹⁶

¹⁵ PIERA RAVASIO, *Il carteggio Mayr. 1810-1817*, Bergamo, Fondazione Donizetti, III, 2013, pp. 159-160.

¹⁶ JOHN STEWART ALLITT, *Giovanni Simone Mayr, vita musica e pensiero*, Villa di Serio, Ed. Villadiseriane, 1995, p. 212.

Nell'autunno del 1813 la Morandi si ripresenta al Carignano di Torino dove signoreggia con disinvoltura in due contrastanti appuntamenti rossiniani, *L'inganno felice* e *L'italiana in Algeri*, Isabella l'una e l'altra. Ma mentre la prima è stata concepita per le corde generose ed anfibie fra contralto e soprano della Belloc, la seconda è stata pensata sulle caratteristiche decisamente contraltili della Marcolini: e dunque con molta probabilità per affrontare la parte la Morandi avrà utilizzato personali adattamenti e puntature per adeguare la tessitura ai propri mezzi. Si tratta comunque di un caso sporadico il passaggio della seconda Isabella a corde non propriamente contraltili contrariamente a quanto avviene con l'Angelina della rossiniana *Cenerentola* o della Rosina del *Barbiere di Siviglia*, spesso affrontata da franchi soprani come Laura Cinti¹⁷ o Henriette Sontag. Si trattava comunque di una prassi corrente che i cantanti, autentici despotti del teatro d'opera, modificassero le linee vocali, giungendo a sopprimere intere scene - talvolta atti - e interpolando le cosiddette arie di baule ovvero i propri cavalli di battaglia.

Nella capitale del mondo

Sul finire del 1813 si realizza l'approdo della Morandi al Théâtre-Italien di Parigi, storica istituzione inaugurata dalla regina Maria Antonietta poco prima dello scoppio della Rivoluzione francese, ed attualmente ospitata nella sede teatrale dell'Odéon in Faubourg Saint-Germain. L'artista è richiesta grazie all'interessamento personale dei compositori Gaspare Spontini e Ferdinando Paër, a capo dell'amministrazione teatrale. Sul «Moniteur Universel» del 24 dicembre si legge: «Madame Morandi est arrivée précédée d'une assez grande réputation».

Il 23 dicembre debutta come Bettina del *Ser Marcantonio* di Stefano Pavesi, anche questo un personaggio contraltile scritto per la Marcolini. La sopracitata testata aggiunge: «La débutante paraît se destiner aux rôles où madame Festa s'était distinguée» alludendo alla collega che l'ha preceduta sulle rive della Senna, principalmente lodata nei ruoli brillanti o di ingenua, i cosiddetti *larmoyants*. Nel primo atto si è mostrata «comédienne vive, enjouée, piquante», nel secondo «l'actrice s'est moins occupée d'elle-même, et la virtuose s'est fait entendre» grazie a un metodo di canto rigoroso nonostante il timbro di voce di colorito asprigno.

Sempre prediletta nel genere buffo, come da contratto affronta anche ruoli seri fra i quali si segnala quello di Camilla in una ripresa in lingua italiana, nel maggio del 1814, de *Les Horaces* di Antonio Salieri, andati in scena al Théâtre de la Porte Saint-Martin nel 1786 con la primadonna francese Antoinette Cécile de Saint-Huberty. Per la Morandi si tratta dunque di impegnarsi in quello stile tragico-declamato professato dalla francese *École du cri* legata al gusto dell'Académie Royale de Musique. L'impiego evidenzia naturalmente che l'artista ha raggiunto una credibile padronanza della pronuncia francese. Un figurino la raffigura con sufficiente veridicità come Camilla: il personaggio è ritratto in piedi con tunica bianca e manto color arancio. Un arco sullo sfondo si fregia della scritta 'Roma' e, sopra un colle, si erge un tempio. Sotto l'immagine si legge: «Vorrei frenar le lacrime / Vorrei celar l'affanno», dalla Scena seconda dell'Atto primo dell'opera.¹⁸

Il 18 maggio 1814 è all'appello dei più noti *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa dove riveste il ruolo di Orazia contrapponendosi al Curiazio di Marianna Sessi.

¹⁷ Più nota in seguito come Laure Cinti-Damoreau.

¹⁸ Martinet Libraire, Rue du Coq, n. 15 (n. 454). Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Nel suo repertorio si infittiscono presenze in lavori a tutt'oggi alla ribalta per le frequenti riprese in tutto il mondo. Si allude soprattutto alla Susanna delle *Nozze di Figaro* di Mozart (a partire dal maggio 1814) ed alla Carolina del *Matrimonio segreto* di Cimarosa (a partire dal giugno del medesimo anno), opere in cui divide la scena con Joséphine Fodor-Mainvielle e Violante Camporesi, fra le beniamine del pubblico. Altri ruoli che affronta sono Guerrina nel *Fanatico in berlina* di Paisiello, Clorinda ne *I due gemelli* di Guglielmi.

Risalgono a questi tempi alcuni ritratti della cantante, annoverati fra quanti ritraggono le stelle dell'opera, riferiti all'incisore Giovanni Antonio Sasso.¹⁹ Il busto e il volto dell'artista lirica appaiono posizionati a tre quarti, il taglio di capelli ancora all'ultima moda, corti e un po' scomposti, l'abito di foggia classica con generoso décolleté. Si legge sotto il ritratto:

Soave e patetica voce è quella di costei che i cuori alletta e rapisce con belle modulazioni, e coll'accordo del sentimento. Essa per ben due volte raccolse allori in Parigi, alla Corte ed al Teatro, ed ovunque esercitò i suoi talenti, lasciò di sé sommo desiderio.

Una fastidiosa rivalità

Il destino artistico della Morandi si intreccia a questo punto con quello della collega e compaesana Angelica Catalani. Quest'ultima, tornata a Parigi nel 1814 sotto la prima Restaurazione, non tarda a conquistare i favori di Luigi XVIII che le affida la gestione del Théâtre-Italien con una sovvenzione annua di 160.000 franchi. Di spiccate idee antibonapartiste con il ripristino del regime napoleonico si vedrà costretta a lasciare la Francia. Durante i Cento giorni e i primi mesi della seconda Restaurazione la Catalani viaggia in fortunate *tournées* che la portano in Germania, Danimarca e Svezia, Belgio e Olanda. Tornata a Parigi nel 1816 riassume la direzione teatrale che, pur con qualche interruzione e un inarrestabile scadimento, condurrà fino al 1817. Coadiuvata nel compito dal consorte Paul Valabrègue non tarda a imporre la propria supremazia dentro e fuori dalle scene decimando le maestranze, i membri del coro e dell'orchestra e allontanando alcuni dei soggetti della compagnia di canto forse per avere meno difficoltà a brillare nel favore degli spettatori. Risale al 1° ottobre 1815 il *Compte rendus* che riportiamo:

Clôture de l'Opéra-Buffer. Une assemblée nombreuse et brillante est venue aujourd'hui à l'Odéon recevoir les adieux de l'Opéra-Buffer. Une représentation de clôture, chef-d'oeuvre de Cimarosa, le jeu piquant et la charmante voix de Mme Morandi qu'on entendait pour la dernière fois, promettant une soirée agréable aux spectateurs, leur attente n'a point été trompée. Jamais peut-être autant de vigueur d'exécution, autant d'ensemble entre le chant et l'orchestre n'ont justifié de plus vifs applaudissements; les vrais amateurs sont sortis en témoignant leurs regrets du passé et leurs craintes pour l'avenir; on se disait de toutes parts: "Pourquoi faut-il que ce soit le chant du cygne?"²⁰

Nel 1815 la Morandi affronta Lisetta in *Oro non compra amore* di Portugal, Ciprigna nella *Capricciosa corretta* di Vicente Martin y Soler sia nella versione italiana che francese

¹⁹ Si tratta di stampa tagliata, a tecnica punteggiata; dimensioni: 57 mm x 66 mm (parte figurata); 57 mm x 99 mm (parte incisa). La stampa fa parte di una serie di ritratti di artisti di teatro incisa da Antonio Conte, da Luigi Rados e da Giovanni Antonio Sasso e pubblicata da Giovanni Ricordi (Milano, s.d.). Ne esistono, pertanto, varie copie, tra cui una conservata presso il Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, coll. Stampe 21947. Quella riprodotta nell'*Appendice II* di questo saggio proviene dalla Raccolta Autografi e Carte, Collezione Carlo Piancastelli, Biblioteca Aurelio Saffi, Forlì, coll. 407.194.

²⁰ JEAN MONTGRÉDIEN, *Le Théâtre- Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, Lyons, Symétrie Editions, 2008, III, p. 215. Da questo testo sono principalmente tratte le informazioni sulle stagioni parigine della Morandi.

(quest'ultima nel Théâtre de l'Impératrice), il ruolo del titolo in *Penelope* di Cimarosa accanto a Gaetano Crivelli (Ulisse), Giovanni Battista Benelli (Perimede), Matteo Porto (Evenore) e Joséphine Mainville Fodor come Telemaco. Qui le recensioni parlano di una minore affinità al genere serio, tuttavia il generale favore del pubblico verso la Morandi irrita la direttrice Catalani e al 12 dicembre 1815 cade la data di rescissione del suo contratto con la cifra ottenuta di 26.000 franchi a fronte dei 30.000 ottenuti dal tenore Gaetano Crivelli e da Marianna Sessi e dei 16.000 dal basso Matteo Porto. Tra l'altro nell'estate del 1815 la signora Morandi va incontro alla terza gravidanza accertata.²¹

Come detto i Valabrègues avranno tuttavia vita breve alla testa dell'opera italiana che dalla sede dell'Odéon è stata trasferita nella Salle di rue Favart,²² una traversa del Boulevard des Italiens. I tagli effettuati, inclusivi del riciclaggio di scene e costumi inadeguati all'elevato rango dei teatri parigini, non hanno avuto tanto lo scopo di sgravare le spese dell'erario statale quanto quello di impinguare il personale conto in banca della coppia. La stampa si pone in atteggiamento loro ostile negando la promozione degli spettacoli e il pubblico tende a diradarsi. Questo comportamento li condurrà a un grave contenzioso giudiziario al quale la Catalani tenderà di rimediare producendosi in una decina di concerti presso la Salle Favart.

A Parigi rientro a sorpresa

Nell'esistenza familiare della Morandi è intervenuta la nascita dell'annunciato terzogenito, in quella artistica si contano affermazioni soprattutto a Venezia. Nella primavera del 1816 è la volta della disinibita Fiorilla nel *Turco in Italia* che, non fosse per la musica di Rossini, sarebbe solo un «indecente soggetto»²³ per il comportamento di una moglie che, non paga di una divagazione sentimentale con il cicisbeo Narciso, si incapriccia anche dell'esotico Selim.

Fra le altre produzioni anche *Clotilde* di Carlo Coccia, in cui la Morandi riesce a superare nei favori la prima interprete Carolina Marchesi, che aveva creato il ruolo del titolo l'anno precedente:

Quanto alla sublime Morandi, qual interesse non desta in tutto lo stato suo, e fin quai lagrime, il suo modulato singhiozzo! No, al certo Clotilde far di più non potrebbe; e se il complesso non rispondesse abbastanza, il sol duetto del primo atto con Pacini [Luigi, n.d.r.], l'anno scorso neppur considerato, in questo al trasporto acclamato, solo basterebbe a costituir l'eminente grado di questa egregia cantante e somma attrice che interminabili plausi a più riprese richiaman sulle scene.²⁴

Nel libretto di Gaetano Rossi il Conte Emerico è in attesa di condurre all'altare la misconosciuta Clotilde ma lo scudiero Sivaldo, incaricato di condurre la sposa al castello di Monmelliano, lo inganna offrendogli la sorella Isabella in luogo di Clotilde che dovrebbe essere uccisa dal corriere Tartufo. La donna scappa al tranello travestita da contadina e viene ospitata dall'oste Jacopone. Emerico, disgustato da Isabella, giunge per caso alla locanda di Jacopone e si invaghisce della vera Clotilde. Un medaglione al collo dell'uomo, inviatogli da lei stessa, ne svela l'identità e il lieto fine risulta assicurato.

²¹ Il terzo figlio accertato: dopo Giuseppe l'8 febbraio 1807 era venuto al mondo Luigi, poi amministratore dei beni presso Pio IX in Senigallia, e nei primi mesi del 1816 Pietro che, di salute cagionevole, morirà precocemente.

²² La via e la Salle devono il loro nome al drammaturgo francese Charles Favart.

²³ «Gazzetta privilegiata di Venezia», 24 aprile 1816.

²⁴ «Il corriere delle dame», Milano, 8 giugno 1816.

Rientrato Paër alla testa del Théâtre-Italien, ormai a sede stabile in Rue Favart, scatta il rinnovato impiego sulle rive della Senna con un contratto annuale e il compenso di 18.000 franchi. La cantante si presenta il 12 ottobre nei panni di Susanna nelle *Nozze di Figaro* superando nei favori le colleghe Teresa Bertinotti Radicati²⁵ come Contessa e Laura Cinti come Cherubino:

Gli onori e gli interessi della serata erano a favore della signora Morandi, che si figurò da Susanna, cameriera francese; essa cantò per eccellenza questa eccellente musica di Mozart. Tutti gli altri rimasero aldisotto nel sostenere la rivalità colla signora Morandi. I signori Porto e Barilli si comportarono mediocrementemente: dicasi lo stesso di madamigella Cinti vestita da Paggio.²⁶

Di seguito si propone sia in opere del consueto repertorio che in nuovi lavori: *Il matrimonio segreto*, *La donna di genio volubile* di Portugal, *Il matrimonio per raggiro* di Cimarosa e *Così fan tutte* dove lascia ai ricordi del passato il personaggio non primario di Dorabella a vantaggio della protagonista Fiordiligi. Le sono compagni Lucy Elisabeth Vestris (Dorabella), il ventenne contralto Giuditta Pasta (Despina), non ancora consapevole di quello che sarà il suo futuro di gloria come soprano rossiniano, donizettiano e belliniano; il *coté* maschile annovera Manuel Garcia, Luigi Barilli, Matteo Porto.²⁷

Il 1° febbraio 1817 è Isabella nell' *Italiana in Algeri*, dove è affiancata dal tenore Garcia, dalle seconde donne Cinti ed Elisabetta Coda, dai bassi Barilli, Porto e Domenico Console; in alcune recite subentra come Zulma nuovamente la Pasta. Purtroppo la Nostra si presenta in cattivo stato di salute e la sua prestazione non ha il debito rilievo in un allestimento caotico dove Paër introduce a capriccio anche un proprio pezzo dall' *incipit* "Qual tra le trombe e i pifferi".

Nel seguente ottobre, con una serie di recite come Carolina del *Matrimonio segreto* saluterà definitivamente la Senna.

Eroine rossiniane

Rientrata al di sotto delle Alpi, si assiste a un deciso viraggio del suo repertorio verso impieghi sempre più impegnativi in opere serie: la voce ha raggiunto una decisa stabilità nel registro di soprano sfogato alla maniera di Isabella Colbran per la quale Rossini aveva scritto i principali ruoli nei melodrammi composti per il San Carlo di Napoli. La sua maturazione muliebre ora la rendono adatta anche a ruoli dotati di maestà scenica.

Il 26 dicembre 1817 affronta il ruolo del titolo in *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Stefano Pavesi al Teatro della Concordia di Cremona leggendosi sul «Corriere delle dame» del 10 gennaio: «La prima attrice di canto, signora Rosa Morandi, reduce da Parigi, e sempre eguale a sé stessa, incantò con la delicatezza delle sue modulazioni» in un ruolo, concepito per la Correa, dove la protagonista, aldilà dell'impegno vocale, è chiamata a imporre una gestualità ferma e solenne.

La carriera si dipana quindi fra Brescia, Trieste e nuovamente Venezia. Da una corrispondenza al «Corriere delle dame» pubblicata sul numero del 9 gennaio 1819, alla p. 17

²⁵ La Bertinotti Radicati, ripresasi da «pericolosa malattia», si appropriò della canzone «Voi che sapete» destinata da Da Ponte e Mozart a Cherubino.

²⁶ «Il corriere delle dame», Milano, 25 agosto 1817.

²⁷ «Opéra, L' Avant scène», Paris, numéro double 16/17, juillet/octobre 1978, p. 152.

apprendiamo con chiarezza, se ancora necessario, la natura vocale della Nostra:

Oro non compra amore, scritta in contralto, e trasportata, impasticciata, metamorfosata in soprano: il titolo di quest'opera si è cangiato appena in moneta erosa per l'impresario.

Intanto la galleria rossiniana si arricchisce dell'astuta Clarice nella *Pietra del paragone*, per la quale si sono rese necessarie varie trasposizioni e interpolazioni essendo scritta ancora per la Marcolini, ma soprattutto della tragica Desdemona in *Otello*, concepita per Isabella Colbran, dove allo stato attuale la Nostra appare difficilmente eguagliabile per la raggiunta omogeneità dei registri vocali e per l'intensità drammatica degli accenti.

Dopo aver debuttato a Trieste nell'autunno del 1818 a fianco dei tenori Claudio (Otello) e Ludovico Bonoldi (Jago), riproporrà la sventurata eroina di shakespeareana rimembranza nel 1821 a Reggio Emilia a fianco di Nicola Tacchinardi (Otello) e a Faenza accanto a Domenico Bertozzi, per approdare poi alla Scala, come si approfondirà di seguito.

Anticipiamo che negli anni a venire il suo carnet si infoltisce di ulteriori presenze rossiniane: Ninetta della *Gazza ladra*, Matilde in *Matilde di Shabran*, Zelmira nell'opera omonima, alla cui ripresa fiorentina del 1823 si riferisce questa critica: «Cantò la parte di Zelmira con quell'anima con cui Rossini la compose. Voce intonatissima, estesa, flessibile; splendido metodo; azione gentile, espressiva, toccantissima».²⁸

La prima Cristina

Al San Benedetto di Venezia ritrova Rossini in persona che modella sulle sue rinnovate prerogative vocali e sceniche la parte sopranile in *Eduardo e Cristina*. L'opera viene varata il 24 aprile 1819 su sollecitazione dell'impresario Giuseppe Cortesi, ansioso di esporre sulle scene la figlia Carolina, contralto, nella parte di Eduardo.

Nel dramma di Andrea Leone Tottola, con il contributo di Gherardo Bevilacqua Aldobrandini, Eduardo e Cristina, figlia quest'ultima di Carlo di Svezia, sono segretamente sposati e genitori del piccolo Gustavo. Scoperta la tresca il re li condanna alla reclusione. Eduardo evade e sventa l'attacco dei russi per poi rimettere la vita al giudizio del sovrano in cambio della libertà dei congiunti: viene così perdonato e accolto a corte.

Stretto nella morsa del tempo a Napoli – fra *Ricciardo e Zoraide*, la cantata *Omaggio umiliato a Sua Maestà*, il rifacimento del terzo atto del *Mosè in Egitto*, *Ermione*, la *Cantata per Francesco I imperatore d'Austria* – Rossini ricorre a uno dei suoi più autentici 'centoni', ovvero a una partitura in cui confluiscono numeri espunti da precedenti lavori e abilmente ricuciti in maniera organica: ne risulta un'indubbia promiscuità stilistica ma non mancanza di ritmo. Le partiture coinvolte sono *Adelaide di Borgogna*, *Ermione*, *Ricciardo e Zoraide*, *Mosè in Egitto* con l'inclusione per la parte di Giacomo, personaggio di contorno, di un'aria dall'*Odoardo e Cristina* di Pavesi.

Il numero 3 Coro e Cavatina di Cristina proviene dal più lungo e articolato lavoro originario di *Adelaide di Borgogna* ma le ultime trentanove battute sono di nuova composizione. Cristina ha il momento topico alla Scena XV 'in catene' del secondo atto, «dormendo sopra un sasso», come recita il libretto. Vaneggia in un sonno turbato da incubi, quindi si desta, si alza e vacilla intonando «Arresta il colpo... arresta.../ Vibralo a me...» in una sorta di delirio onirico. Dopo l'Andante «Ah no, non fu riposo», colpi di cannone percuotono la

²⁸ «Gazzetta di Firenze», 15 marzo 1823.

prigione finché a uno a uno i muri cadono offrendo la vista del mare «con alcune navi russe, in atto di bombardare la città». L'articolata pantomima che accompagna il canto conferma la raggiunta abilità di *tragédienne* della trentacinquenne Morandi, fra l'altro in grado di dominare con tecnica magistrale e gusto delizioso la consueta disomogeneità timbrica: «La Morandi non possedeva una voce molto bella, ma cantava con molta anima e molto talento».²⁹

La «Gazzetta Privilegiata di Venezia» del 27 aprile le indirizza un elogio senza riserve:

Madama Morandi, che sempre qui meritatamente piacque, pare che in oggi piaccia ancor di più; altre volte si ravvisò in lei una rara esecuzione e facile spontaneità nel suo canto, in oggi unita a queste doti si ravvisa in lei un'energia ancora maggiore di sentimento.

L'eco sul «Corriere delle dame» del 1° maggio:

Grande era l'impegno degli attori, e tutti anelavano di arrivare al segno, onde riceverne il primo premio, la Morandi, più snella de' suoi competitori, fu da essi invidiata.

Chiaro il riferimento alla 'snellezza' nel disimpegno dell'intensa coloratura rossiniana.

Confermatasi beniamina dei veneziani nel 1820 ha l'opportunità di proporsi come Cristina anche sulle più prestigiose assi della Fenice. E qui, mentre la Cortesi sostituisce la sua cavatina «Vinsi, che fui d'eroi» con la nuova «Sì possente è nel mio petto», Rosa si mantiene fedele alla prima edizione. Quando tuttavia riprenderà il personaggio a Reggio Emilia e a Ravenna sostituirà «È svanita ogni speranza» con «Lieta voce invan predice» che potrebbe esserle stata scritta dal marito anche se su un manoscritto conservato presso l'Accademia Filarmonica di Torino si indica che l'autore sia «la Paperini». Questa fantomatica compositrice potrebbe identificarsi nel soprano Carolina Passerini, interprete di *Eduardo e Cristina* dal 1821 al 1823 fra Forlì, Siena e Palermo.³⁰

Relativamente alle recite ravennati del 1820 si apprende dalla «Gazzetta Privilegiata di Venezia» (15 luglio) e dalla «Gazzetta di Bologna» del grande successo ottenuto durante le recite coronato dal lancio dai palchetti di composizioni poetiche a firma di Domenico Romanini e del bagnocavallese Giuseppe Ignazio Montanari misti a polvere dorata; si intrecciavano voli di «augelli» ed «amorini» tra ghirlande di fiori. Da ultimo, davanti all'alloggio della diva, ai lampi di una «macchina di fuochi artificiali» rispondono gli «scoppi delle bombe e le esplosioni delle granate».

Non è discaro riportare anche la colorita relazione comparsa sulla «Gazzetta di Firenze» del 22 agosto:

Il giorno che precedè la sua serata di benefizio vi fu l'innalzamento di un globo aerostatico, col nome dell'illustre cantante impresso a grandi note nella sua periferia: quindi ebbe luogo una corsa di cavalli; nella sera il Teatro fu tutto illuminato; durante lo spettacolo vi furono delle macchine allegoriche in onore del di lei merito, e dall'alto di una nube scese un Genio ad incoronare la novella Euterpe. Dopo lo spettacolo fu accompagnata alla sua abitazione quasi in trionfo. Sei cavalli conducevano la carrozza, la strada era illuminata, illuminata era pure la sua casa, presso la quale eravi una grande orchestra che eseguiva

²⁹ ALEXIS JACOB AZEVEDO, *Rossini, sa vie et ses oeuvres*, Parigi, Heugel, 1864, p. 51.

³⁰ Sul libretto stampato da Roveri a Ravenna per l'esecuzione di Forlì tuttavia «Lieta voce invan predice» non compare, bensì troviamo «Lieta voce in cor predice». Le due pagine potrebbero comunque coincidere nonostante l'incoerenza del testo, ma anzi l'esistenza di un testo di significato opposto. Del resto Giuditta Pasta a Parigi autorizzava una sostituzione analoga quando in *Otello* recuperava la cavatina di Malcolm dalla *Donna del lago*. «Mura infelici, ove il mio ben si aggira» si mutava, col rispetto della metrica, in «Mura infelici, ove ogni di m'aggiro», vocalizzando al nome di «Otello mio» in luogo di «Elena mia».

liete armonie. Finalmente fu ivi incendiata una grandiosa macchina di fuochi d'artificio rappresentante il tempo della Gloria.

Protagonista per Meyerbeer

Dopo *Eduardo e Cristina* il 28 giugno 1820 Giacomo Meyerbeer scrive a dimensione della Morandi la parte del titolo in *Emma di Resburgo*, melodramma eroico su libretto di Gaetano Rossi. Nell'antefatto il cavaliere scozzese Rogero di Lanerk viene trovato cadavere accanto al figlio Edemondo che, armato di pugnale, è accusato di parricidio. Travestito da pastore fugge con la moglie Emma, mascherata da bardo, e il figlioletto Elvino. Duncalmo, compagno d'armi dell'estinto, prende il suo posto col titolo di conte che alla morte passerà al figlio Norcesto. I fuggiaschi trovano riparo presso il nobile Olfredo di Tura e alla fine tutto si accomoda grazie al pentimento di Norcesto e il disvelamento di Duncalmo come autore del delitto.

Emma viene introdotta fuori campo alla Scena IV del Primo atto: intona la nostalgica barcarola "Sulla rupe triste, e sola" che riprende all'ingresso sul palco alla Scena V: sempre in vesti di bardo con arpa al fianco. Il coro la incita a mutare genere musicale pretendendo un canto lieto. La vista del figlioletto favorisce il repentino miglioramento del suo stato d'animo cosicché si rende credibile il profluvio di ornamenti che guarniscono la cabaletta "Ma dopo tanti sospiri e pianti" di palese sapore rossiniano. Di seguito, mentre la canzone che Emma intona alla XII scena nella festa fra pastori "Il piacer, la gioia aleggi intorno" si presta nuovamente ai fuochi d'artificio vocali, il duetto con Norcesto "Giura, se il cor ti regge" si rivela preguo di slanci drammatici. Analogo discorso alla grande Scena XIII del Secondo atto con la struggente melodia di "Per te solo amai la vita", un *Lento* che anticipa un finale manieristico quale "Ah! – cedeva il core oppresso", pagina banalissima e modesta coronamento di un melodramma serio.

A proposito dello spettacolo veneziano il «Corriere delle dame» in data 5 luglio definisce «sublime lavoro» l'opera di Meyerbeer e loda la cortesia della «inimitabile declamatrice ed egregia cantante» che «mantiene gratuitamente il diletto a quel pubblico sino a tutta la domenica 4 corrente», giorno dell'ultima recita.

Pretese e capricci

Grazie alla fama raggiunta scatta l'invito dell'impresario Domenico Barbaja affinché la Morandi entri a far parte della compagnia stabile del San Carlo di Napoli. Rossini *in primis* si profonde in complimenti e galanterie nei suoi confronti ribadendole la gratitudine per le attenzioni ricevute durante il suo esordio ai tempi della *Cambiale di matrimonio*.³¹ In letteratura si riporta una lettera del 18 febbraio 1822 ricca di dettagli:

Eccovi in poche parole i vostri obblighi verso l'impresa. Sarete obbligata a cantare in tutte le Opere serie, semiserie e buffe, oratorj, cantate ecc. nella qualità di prima donna, senza però l'assoluzione che volevate quando parlassimo a Venezia, e che io vi dissi che l'assoluta l'avreste ottenuta in teatri che per la loro miseria non possono avere che una sola donna; ma a Napoli dove ve ne sono quattro e cinque, niuna è assoluta, e tutte nel

³¹ Lettera da Bologna del 29 aprile 1818 di Gioachino Rossini a Rosa Morandi, Senigallia, c/o Raccolta Autografi e Carte, Collezione Carlo Piancastelli, Biblioteca Aurelio Saffi, Forlì, coll. 406.81. Alla carta 2r il compositore, chiedendole di salutarle il marito, dice di ricordare «tutte le amicizie ch'ei mi ha usate in Venezia». La lettera è riprodotta anche in *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, vol. 1°, 1992, pp. 280-282.

loro genere piacciono sì come piacerete voi nell'animato vostro; canterete quattro volte la settimana, e non più di sedici volte al mese complessivamente. Non sarete obbligata a fare le parti di musico conoscendo la vostra ripugnanza, ma quando l'azione portasse per un intervallo il vestire l'abito virile, lo farete siccome lo fanno le altre. La prim'opera per il vostro debutto la sceglieremo insieme, mentre se è vostro interesse assicurare il vostro successo, non è minore quello dell'impresa che di più azzarda.³²

Nonostante l'amicizia con il compositore lei lascia cadere le trattative, essendole negati diritti che evidentemente riteneva imprescindibili a riguardo di compensi, scelta delle parti e vestiario. Il comportamento appare tuttavia ingiustificato quando, più o meno negli stessi tempi compare a Ferrara come Marc'Antonio nella *Morte di Cleopatra* di Nasolini, Ippolito in *Fedra* di Orlandi, replicati a fine anno anche a Firenze con il Curiazio degli *Orazi e Curiazi* di Cimarosa: tutti ruoli *en travesti*. Il che non stava a significare solo il vestire i pantaloni anziché la sottana, ma cantare in una tessitura in genere più bassa rispetto alla primadonna soprano della situazione.

Nell'agosto del 1822 prende parte per la prima e unica volta alla stagione della Fiera di Senigallia, sua città natale, nella *Sacerdotessa d'Irminsul* di Giovanni Pacini. Del teatro di Senigallia, indicato come degli Illustri Signori Condomini o anche come La Fenice, si possiede una documentazione frammentaria. Si trattava di una sala con pianta a U della platea, ai tempi con 19 palchetti su quattro ordini, per un totale di 76. Dal 1816 gli spettacoli avevano subito un miglioramento qualitativo con il parallelo aumento del numero di spettatori durante il periodo di Fiera. Nell'opera di Pacini la Morandi affronta il ruolo della protagonista Romilda, scritto nel 1820 a Trieste per il soprano Carolina Pellegrini affiancata dal castrato Giovanni Battista Velluti come Ruggiero.

Il personaggio era stato saggiato al Comunale di Ravenna nel passato aprile e ripreso subito dopo a Ferrara. Per Senigallia la Morandi viene scritturata dall'impresario Antonio Casali come «prima donna seria assoluta con l'obbligo di cantare, e recitare in due opere da destinarsi di concerto d'ambi le parti». Al solito «Resta convenuto, ed accettato che il basso Vestiario di qualunque genere, e carattere, maglie, pantaloni, corpetti, scarpe, stivali, piume, guanti, calze, ed altro, e tutto di qualunque colore, sarà a peso, a carico del detto Virtuoso, o Virtuosa così di patto».³³ L'opera e le interpreti – l'altra è Rosa Mariani che riprende il ruolo del Velluti - ottengono «incontro felicissimo».³⁴

Scritturata nella primavera del 1823 a Reggio Emilia si riconduce a parti maschili *en travesti* con i ruoli del titolo in *Aminta ed Argira* di Mercadante e in *Vallace o L'eroe scozzese* di Pacini. Dunque non se ne comprendono le pretese verso un teatro di primaria importanza quale il San Carlo, per poi piegarsi a ogni genere di impiego in teatri assai meno significativi. Forse sopraggiunti motivi di salute le garantiscono maggior tranquillità nell'agire in certe aree geografiche della penisola italiana piuttosto che in altre.

³² Lettera di Rossini del 18 gennaio 1822, da GIUSEPPE MAZZATINTI/FANNY e G. MANIS, *Lettere di Gioachino Rossini*, Firenze, G. Barbera, 1902, p. 22; riportata anche in *Gioachino Rossini. Lettere e documenti* cit., vol. 1°, pp. 566-567.

³³ Contratto datato 29 novembre 1821 e conservato c/o Raccolta Autografi e Carte, Collezione Carlo Piancastelli, Biblioteca Aurelio Saffi, Forlì, coll. 612.26. La Morandi è segnalata come primadonna a Senigallia nella stagione della Fiera 1822 (dal 9 agosto, 18 rappresentazioni) in G. MORONI, *Teatro in musica a Senigallia* cit., pp. 72-73.

³⁴ «Il corriere delle dame», 1° giugno 1822.

Le ultime stagioni alla Scala

Per motivi di salute la Morandi si vede costretta a sciogliere un contratto con Padova ma, ancora sofferente, accetta di legarsi all'impresa milanese della Scala dove non canta dal 1807. Milano attraversa un periodo amaro per il dilagare di un'epidemia dall'eziopatogenesi ignota e per di più trovandosi sotto stretta sorveglianza da parte degli austriaci in ragione di un processo per alto tradimento che vedeva coinvolti numerosi patrioti della città.

Il 24 agosto esordisce nella *Matilde di Shabran* che già aveva saggiato; si tratta di un ruolo decisamente sopranile - uno dei più acuti dell'intero ciclo rossiniano -, scritto per Caterina Lipparini. Il 21 settembre Mercadante concepisce per lei il ruolo del titolo in *Adele ed Emerico ossia Il posto abbandonato* e il 26 ottobre la cantante crea la Serafina in *Chiara e Serafina* di Gaetano Donizetti: l'altra donna del titolo è il contralto Isabella Fabbrica e fra gli interpreti maschili si elencano i bravi Savino Monelli, Antonio Tamburini, Nicola De Grecis e Carlo Poggiali. Nonostante il cast di tutto rispetto l'opera si rivela un fiasco e l'indomani della prima rappresentazione il giornalista Francesco Pezzi recensisce negativamente lo spettacolo sulla «Gazzetta di Milano». Dopo aver criticato le lungaggini e la ripetitività che a detta sua caratterizzano tutte le opere basate su testi teatrali francesi,³⁵ riferisce che «dopo alcuni applausi, all'impegno della Morandi e della Fabbrica, e qualche segnale di malcontento pel debole effetto della musica, il pubblico si vede abbassare il sipario con una fronte di bronzo».

Nel Carnevale del 1823 si produce a Firenze in una ripresa degli *Orazi e Curiazi* di Cimarosa; al suo fianco il contralto Giuseppina Grassini per la quale la parte di Orazia era stata concepita nel lontano 1796. La Morandi è Curiazio, ruolo acrobatico scritto per il castrato Girolamo Crescentini, e l'aria «Quelle pupille tenere» trascina l'uditorio all'entusiasmo.

Dopo la Fiera di Reggio Emilia rientra alla Scala e il 3 settembre compare a fianco del tenore mantovano Luigi Mari in *Otello*, dove:

[...] nata al sentir forte ed animato, tutta s'investe delle miserande sciagure di Desdemona, e spiegando con voce ancor più che lagrimevole l'affanno che a lei cagiona la collera paterna, si riserba a far pompa di un flebile, tenerissimo canto nella *Romance* dell'ultim'atto, dopo la quale gode sentirsi universalmente applaudita.³⁶

Si allude naturalmente alla lunga scena che principia con «Assisa a piè d'un salice» e culmina all'invocazione «Deh calma o ciel». La direzione è affidata ad Alessandro Rolla e le scene ad Alessandro Sanquirico, ma la *performance* viene in genere criticata per la conoscenza a Milano dei tanti autoimprestiti presenti nella partitura, provenienti da *Demetrio e Polibio*, *Tancredi*, *Barbiere di Siviglia*, *Cenerentola*.

Due mesi dopo ecco la buona affermazione in *Tancredi*: «La signora Morandi nella parte di Amenaide, ed il signor Mari in quella d'Argirio, diedero nuova prova di quella maestria che sempre li ha distinti».³⁷ Nelle repliche non riesce tuttavia a mascherare palesi segni di affaticamento che le impongono un periodo di riposo forzato e di certo troppo precocemente interrotto con la ripresa dell'attività nel vicino mese di marzo. Ne risulta il definitivo tracollo fisico con il prematuro decesso sopraggiunto il 6 maggio 1824 a soli quarantadue anni.

³⁵ Nello specifico *La Citerne* di René-Charles Guilbert de Pixérécourt, andato in scena per la prima volta nel 1809 al Théâtre de la Gaîté di Parigi con musiche di scena di Alexandre Piccini.

³⁶ «Il corriere delle dame», 6 settembre 1823.

³⁷ Ivi, 15 novembre 1823.

«Teatri, Arti e Letteratura» sul numero del 13 maggio descrive con dovizia di particolari le sue solenni esequie:

Con sommo dolore annunziare dobbiamo che la famosa cantante Rosa Morandi più non esiste, forse vittima di soverchie fatiche; ella cessò di vivere in Milano all'ora e mezza pomeridiana dello scorso venerdì 7 corrente. Nella successiva domenica gli si prestarono gli ultimi officij, indi il feretro venne trasportato al Cimitero con un accompagnamento degno di sì gran donna. Tutti i professori di Canto aprivano la marcia; diciotto Coristi e dodici Coriste vestiti a lutto li seguivano cantando con gravi melodie salmi dell'espiazione; venivano in seguito i Maestri di musica i quali come i primi erano abbigliati in nero, e come tutti gli altri portavano torcie accese. Dopo il clero veniva la barra [sic] coperta di ricco drappo i cui fiocchi erano sostenuti dalla Belloc, dalla Festa, dalla Lorenzani e dalla Schira. Il popolo non concorse mai in tanta folla a simili funerali, né gli fu dato di vedere più commovente cerimonia.

Fra le colleghe scaligere Teresa Belloc, Francesca Festa Maffei, Margherita Schira e Brigida Lorenzani mancava all'appello il contralto Rosa Mariani, compagna di scena nel *Tancredi*, ma analogamente afflitta dal medesimo morbo infettivo che circolava nel Milanese, dal quale tuttavia si sarebbe ripresa a breve.

Il mondo teatrale rimase sinceramente scosso dalla sua scomparsa e il poeta e librettista Felice Romani le dedicò un sentito epitaffio:

Puro cor, casta mente, onore e zelo
Di madre amante e di fedel consorte,
avrian potuto disarmar la morte;
ma la bell'alma era aspettata in cielo.³⁸

APPENDICE I

*Carriera di Rosa Morandi*³⁹

ANNO/ PERIODO	LUOGO/SEDE	AUTORE/TITOLO	RUOLO
1804	Montalboddo-Vittoria		
1804 Fiera	Lugo		
1804 Aut.	Cesena		
1805 Carn.	Bologna		
1805 Prim.	Firenze-Pergola	P. C. Guglielmi, <i>La serva bizzarra</i>	Chiarina
1805 Prim.	Firenze-Pergola	M. A. Portugal, <i>La maschera fortunata</i>	Nerina
1805 Prim.	Firenze-Pergola	V. Trento, <i>Gli assassini, o sia Quanti casi in un sol giorno</i>	Lisetta
1805.04.11	Napoli-S. Carlo	L. Capotorti, <i>Enea in Cartagine</i>	Imene
1806 Carn.	Trieste-Comunale	G. Cordella, <i>Il ciarlatano</i>	Adele
1806 Caen.	Trieste-Comunale	F. Gnecco, <i>Carolina e Filandro</i>	Carolina
1806 Carn.	Trieste-Comunale	G. Farinelli, <i>Odoardo e Carlotta</i>	Carlotta

³⁸ KARL JOSEF KUTSCH, LEO RIEMENS, *Großes Sängerlexikon*, Bern/Stuttgart, Francke Verlag, 1987, vol. II, colonne 2027-2028: 2028.

³⁹ L'asterisco segnala le prime esecuzioni assolute. I numeri che compaiono talvolta tra () accanto ai titoli d'opera, ne indicano le rappresentazioni.

1806 Carn.	Trieste-Comunale	D. Cimarosa, <i>Il matrimonio segreto</i>	Carolina
1806 Quar.	Cremona-Associazione	F. Paër, <i>Camilla, ossia Il sotterraneo</i>	Camilla
1806	Mantova, Parma, Ferrara		
1807 Carn.	Mantova-Regio	G. Paisiello, <i>I zingari in fiera</i> ⁴⁰	Lucrezia
1807.16.08	Milano-Scala	G. S. Mayr, <i>Trajano all'Eufrate</i> ⁴¹	
1807.17.08	Milano-Scala	G. S. Mayr, <i>Nè l'uno nè l'altro</i> *	Madama Livia
1807.19.09	Milano-Scala	W. A. Mozart, <i>La scuola degli amanti</i> ⁴²	Dorabella
1807.27.10	Milano-Scala	F. Paër, <i>Camilla o il sotterraneo</i>	Ghitta
1808 Carn. ⁴³	Roma-Valle	G. B. Cimarosa, <i>Il Pigmalione</i>	Galatea
1808 Carn.	Roma-Valle	F. Paër, <i>I fuoriusciti</i>	Isabella
1808 Carn.	Crema-Teatro della Regia Città	F. Gnecco, <i>La prima prova di un'Opera seria</i>	Corilla
1808 Estate	Bergamo-Riccardi	V. Fioravanti, <i>I puntigli per equivoco</i>	Bettina
1808 Aut.	Varese-Teatro	P. C. Guglielmi, <i>Il matrimonio villano, ossia Il feudatario</i>	Biondina
1808.26.12	Cremona-III. Società	F. Paër, <i>Il principe di Taranto</i>	Rosina
1809 Carn.	Cremona-III. Società	G. Marinelli, <i>Il trionfo dell'amore</i>	Irene
1809.28.01	Parigi-Odéon	W. A. Mozart, <i>Così fan tutte o sia La scuola degli amanti</i>	Dorabella ⁴⁴
1809.20.05	Bergamo-Sociale	J. Haydn, <i>La creazione</i>	Angelo, Eva
1809 Aut.	Firenze-Pergola	D. Cimarosa, <i>I traci amanti</i>	Lenina
1809 Aut.	Firenze-Pergola	D. Cimarosa, <i>Il fanatico burlato</i>	Doristella
1809 Aut.	Firenze-Pergola	D. Cimarosa, <i>I traci amanti</i>	Lenina
1809.24.11	Firenze-Pergola	G. Farinelli, <i>Il testamento, o sia I seicento mille franchi</i>	Reginella ⁴⁵
1810 Carn.	Roma-Valle	G. Farinelli, <i>L'arrivo inaspettato</i> *	Bettina
1810 febr.	Roma-Valle	P. Generali, <i>Amore vince lo sdegno</i> *	Enrichetta
1810 Carn.	Roma-Valle	S. Pavesi, <i>Un avvertimento ai gelosi</i>	Sandrina
1810 genn.	Roma-Valle	V. Fioravanti, <i>Il bello piace a tutti</i>	Doralba
1810 Carn.	Roma-Valle	P. Generali, <i>Amor vince lo sdegno</i> *	Enrichetta
1810 Quar.	Roma-Valle	N. A. Zingarelli, <i>Gerusalemme distrutta</i>	Gioseffo-Flavio
1810 Prim.	Pisa-Imp. Teatro	S. Pavesi, <i>La festa della rosa</i>	Chiarotta
1810.15/16.09	Venezia-San Moisè	R. Orgitano, <i>Amore e interesse, L'infermo ad arte</i>	Merlina
1810.15/16.09	Venezia-San Moisè	P. Generali, <i>Adelina</i> *	Adelina
1810.15/16.09	Venezia-San Moisè	R. Orgitano, <i>Amore e interesse</i>	Merlina
1810.02.10	Venezia-San Moisè	L. A. Calegari, <i>Il prigioniero</i> *	Luigia
1810.03.11	Venezia-San Moisè	G. Rossini, <i>La cambiale di matrimonio</i> *	Fanni
1810.03.11	Venezia-San Moisè	G. Farinelli, <i>Non precipitare i giudizi, ossia La vera gratitudine</i> *	Ernestina
1810.26.12	Roma-Valle	V. Fioravanti, <i>Amore ed avarizia</i> *	Livietta

⁴⁰ Probabile.

⁴¹ Cantata per San Napoleone.

⁴² Trattasi di *Così fan tutte*.

⁴³ Queste stagioni del Carnevale 1808 al Teatro Valle sono solo presunte.

⁴⁴ Viene indicata solo come sig.ra Morandi.

⁴⁵ Si tratta di una «Farsa in musica tradotta dal francese». Rosa, in quanto beneficiata 'firma' l'Avvertimento agli spettatori sul libretto a stampa di Giuseppe Maria Foppa pubblicato da Giuseppe Fantosini (Teatro degli Immobili in Via della Pergola).

1811 Carn.	Roma-Valle	P. Generali, <i>La vedova delirante</i> *	Elisa
1811.09.01	Roma-Valle	V. Fioravanti, <i>Il bello piace a tutti</i>	Doralba
1811.22.02	Roma-Valle	D. Cimarosa, <i>Il sacrificio di Abramo</i>	Sara
1811	Roma	Ferretti, <i>Andromaca</i> ⁴⁶	
1811	Roma	G. Morandi, <i>Ettore alla difesa di Troia</i> ⁴⁷	
1811 Prim.	Genova-S. Agostino	J. S. Mayr, <i>Elisa</i>	Elisa
1811.17.04	Genova-S. Agostino	P. C. Guglielmi, <i>La donna di più caratteri</i>	Albina
1811 Aut.	Torino-Carignano	F. Paër, <i>Camilla, ossia Il sotterraneo</i>	Camilla
1811 Aut.	Torino-Carignano	S. Pavesi, <i>Ser Marcantonio</i>	Bettina
1811 Aut.	Torino-Carignano	A. Bassi, <i>L'ingiusta critica alle donne ossia Il prortantino</i>	Rosina
1811 Aut.	Torino-Carignano	W. A. Mozart, <i>Il matrimonio di Figaro</i>	Contessa Rosina
1811 dic.	Roma-Valle	M. A. Portugal, <i>Oro non compra amore</i>	Lisetta
1812 Carn.	Roma-Argentina	P. C. Guglielmi, <i>Un vero amor non ha riguardi, ossia La villanella fortunata</i>	Nardina
1812	Roma-Valle	G. Farinelli, <i>La locandiera</i>	Biondolina
1812.25.04	Roma-Valle	P. C. Guglielmi, <i>La vedova contrastata</i>	Berenice
1812 Prim.	Roma-Valle	F. Morlacchi, <i>Corradino</i>	Eufrosina
1812.30.06	Roma-Valle	D. Cimarosa, <i>L'imprudente fortunato</i> ⁴⁸	Contessa Tolipani
1812 Est.	Siena-Rinnovati	G. Farinelli, <i>I riti d'Efeso</i>	Clearco
1812.23.12	Genova-S. Agostino	G. Mosca, <i>Emira e Conallo</i> * ⁴⁹	Emira
1813.06.01	Genova-Vigne	G. S. Mayr, <i>Lodoiska</i>	Lodoiska
1813.21.02	Genova-S. Agostino	G. S. Mayr, <i>La rosa bianca e la rosa rossa</i> *	Clotilde
1813.11.04	Genova-S. Agostino	G. Nicolini, <i>Il trionfo del bel sesso, ossia La forza delle donne</i>	Giulia
1813.25.08	Torino-Carignano	D. Cimarosa, <i>L'imprudente fortunato</i>	Contessa Tolipani
1813 Aut.	Torino-Carignano	G. S. Mayr, <i>Amor non ha ritegno</i>	Donna Luigia
1813 Aut.	Torino-Carignano	G. Rossini, <i>L'inganno felice</i>	Isabella
1813.22.09	Torino-Carignano	C. Coccia, <i>Una fatale supposizione, ovvero Amore e dovere</i>	Matilde
1813 Aut.	Torino-Carignano	G. Rossini, <i>L'italiana in Algeri</i>	Isabella
1813.23.12	Parigi-Odéon	S. Pavesi, <i>Ser Marcantonio</i>	Bettina ⁵⁰
1813.16.05	Parigi-Odéon	A. Salieri, <i>Gli Orazi e i Curiazi</i>	Camilla
1814.18.05	Parigi-Odéon	D. Cimarosa, <i>Gli Orazi e i Curiazi</i> (4)	Orazia
1814.21.05	Parigi-Odéon	W. A. Mozart, <i>Le nozze di Figaro</i> (2)	Susanna
1814.23.05	Parigi-Odéon	Concerto a favore dell'Orchestra dell'Opéra	
1814.28.05	Parigi-Odéon	Concerto a favore di Violante Camporesi.	
1814.29.06	Parigi-Odéon	D. Cimarosa, <i>Il matrimonio segreto</i>	Carolina
1814.23.07	Parigi-Odéon	G. Paisiello, <i>Il fanatico in berlina</i>	Guerrina
1814.31.08	Parigi-Odéon	P. C. Guglielmi, <i>I due gemelli</i>	Clorinda
1814.16.11	Parigi-Odéon	F. Paër, <i>Griselda, ossia la virtù in cimento</i> ⁵¹	

⁴⁶ BIANCA MARIA ANTOLINI/MARCELLO PIRAS, *Musica e Teatro musicale a Roma negli anni della dominazione francese (1809-1814)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 38, 2, 2003.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ In occasione della beneficiata della primadonna viene inserita una cavatina e scena di Giovanni Morandi.

⁴⁹ Con Angelo Testori come Conallo.

⁵⁰ Si tratta del debutto della Morandi a Parigi, essendo subentrata a Francesca Festa Maffei.

⁵¹ Probabile.

1815.24.01	Parigi-Opéra	M. A. Portugal, <i>Oro non compra amore</i> (8)	Lisetta
1815.16.02	Parigi-Opéra	Concerto a favore degli incendiati del Département de l'Aube ⁵²	
1815.25.03	Parigi-Opéra	V. Martin y Soler, <i>La capricciosa corretta</i> (5)	Cilla (?) ⁵³
1815.30.03	Parigi-Th. Impératrice	V. Martin y Soler, <i>La capricieuse corrigée</i> (1)	Cilla (?)
1815.10.05	Parigi-Opéra	D. Cimarosa, <i>Penelope</i> (7)	Penelope
1815.23.07	Parigi-Italien ⁵⁴	Concerto del violinista Charles Philippe Lafont ⁵⁵	
1815.02.09	Parigi-Italien	W. A. Mozart, <i>Le nozze di Figaro</i>	Susanna
1815.24.09	Parigi-Italien	Concerto	
1815.04.10	Parigi-Italien	D. Cimarosa, <i>Il matrimonio segreto</i>	Carolina
1815.06.11	Parigi-Italien	V. Martin y Soler, <i>La capricciosa corretta</i>	Ciprigna
1816 aprile	Venezia-S. Benedetto	C. Coccia, <i>Clotilde</i>	Clotilde
1816.17.04	Venezia-San Benedetto	G. Rossini, <i>Il turco in Italia</i>	Fiorilla
1816.04.05	Venezia-San Benedetto	G. Pacini, <i>L'ingenua</i> *	Nina
1816.08.06	Venezia-San Benedetto	N. Vaccai, <i>Malvina</i> *	Malvina
1816.26.06	Venezia-San Benedetto	C. Coccia, <i>Etelinda</i> *	Etelinda
1816 Est.	Vicenza-Eretenio	G. Rossini, <i>Il turco in Italia</i>	Fiorilla
1816 Est.	Vicenza-Eretenio	C. Coccia, <i>Clotilde</i>	Clotilde
1816.12.10	Parigi-Italien	W. A. Mozart, <i>Le nozze di Figaro</i> ⁵⁶	Susanna
1816.18.10	Parigi-Italien	D. Cimarosa, <i>Il matrimonio segreto</i>	Carolina
1816.23.11	Parigi-Italien	M. A. Portugal, <i>La donna di genio volubile</i>	Contessa
1816.06.12	Parigi-Italien	Concerto ⁵⁷	
1816.25.12	Parigi-Italien	Concert Spirituel ⁵⁸	
	Parigi-Italien	G. Cordella, <i>Il marito disperato</i>	Gismonda
1817.08.01	Parigi-Italien	D. Cimarosa, <i>Il matrimonio per raggiro</i>	Rosalinda
1817.01.02	Parigi-Italien	G. Rossini, <i>L'italiana in Algeri</i>	Isabella
1817.12.03	Parigi-Italien	W. A. Mozart, <i>Così fan tutte</i>	Fiordiligi
1817.02.04	Parigi-Italien	Concert Spirituel	
1817.14.06	Parigi-Italien	V. Fioravanti, <i>Le cantatrice villane</i> ⁵⁹	Rosa
1817.07.08	Parigi-Italien	W. A. Mozart, <i>Le nozze di Figaro</i> ⁶⁰	Susanna
1817.18.10	Parigi-Italien	D. Cimarosa, <i>Il matrimonio segreto</i> ⁶¹	Carolina
1817.26.12	Cremona-Concordia	S. Pavesi, <i>Elisabetta regina d'Inghilterra</i>	Elisabetta
1818 Carn.	Cremona-Concordia	S. Pavesi, <i>Gli antichi cherusci</i>	Amanzia
1818 Carn.	Trieste-Nuovo	M. A. Portugal, <i>Il feudatario</i>	Lisetta
1818 aprile	Venezia-San Luca	G. Rossini, <i>Il turco in Italia</i>	Fiorilla
1818 luglio	Brescia-Grande	C. Coccia, <i>Evellina</i>	Evellina

⁵² Canta un duetto di G. Farinelli con Matteo Porto.

⁵³ Non canta il ruolo di Ciprigna, affidato a Joséphine Mainvielle-Fodor.

⁵⁴ La *troupe* italiana lascia definitivamente il Teatro dell'Opéra nel giugno 1815 e gli spettacoli riprendono ufficialmente nella sede di Salle Favart il 2 ottobre 1815.

⁵⁵ La Morandi canta un duetto di Nicolini con Gaetano Crivelli e un trio dall'*Artemisia* di Cimarosa con Joséphine Mainvielle-Fodor e nuovamente Crivelli.

⁵⁶ CASTIL-BLAZE [FRANÇOIS-HENRI-JOSEPH BLAZE], *L'Opéra-Italien de 1548 à 1856*, Paris, Castil-Blaze, 1856, p. 350.

⁵⁷ Canta un duetto da *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa con Manuel Garçia.

⁵⁸ Canta un duetto di Portugal con Matteo Porto e un quartetto di Nicolini con Manuel Garçia, Giuseppe Chiodi e Lucia Vestris-Bartolozzi.

⁵⁹ CASTIL-BLAZE, *L'Opéra-Italien* cit., p. 348.

⁶⁰ Ivi, p. 350.

⁶¹ Per beneficiata di Rosa Morandi che saluta il pubblico parigino.

1818 agosto	Brescia-Grande	S. Pavesi, <i>Elisabetta regina d'Inghilterra</i>	Elisabetta
1818 Aut.	Trieste-Nuovo	G. Rossini, <i>Otello, ossia L'africano in Venezia</i>	Desdemona
1818 Aut.	Trieste-Nuovo	C. Coccia, <i>Gabriella di Vergy</i> *	Gabriella
1819 Carn.	Trieste-Grande	W. A. Mozart, <i>Le nozze di Figaro</i>	Contessa Rosina
1819 Carn.	Trieste-Comunale	G. Rossini, <i>La pietra del paragone</i>	Clarice
1819 Prim.	Venezia-S. Benedetto	C. Cappelletti, <i>La vedova scaltra</i>	
1819.24.04	Venezia-S. Benedetto	G. Rossini, <i>Eduardo e Cristina</i> *	Cristina
1819.01.06	Venezia-S. Benedetto	S. Pavesi, <i>Don Gusmano</i> *	Lucinda
1819.28.06	Venezia-S. Benedetto	G. Meyerbeer, <i>Emma di Resburgo</i> *	Emma
1819 Aut.	Torino-Carignano	F. Morlacchi, <i>Gianni di Parigi</i>	Principessa di Navarra
1819.02.10	Torino-Carignano	G. Rossini, <i>La gazza ladra</i>	Ninetta
1819 Aut.	Torino-Carignano	J. Weigl, <i>L'imboscata</i>	Donna Zenobia
1819.26.12	Venezia-Fenice	M. Carafa, <i>Il sacrificio di Epito</i> *	Dircea
1820.15.01	Venezia-Fenice	G. Rossini, <i>Eduardo e Cristina</i>	Cristina
1820.08.02	Venezia-Fenice	J. H. Stunz, <i>Costantino</i> *	Fausta
1820 Quar.	Venezia-S. Benedetto	G. Meyerbeer, <i>Emma di Resburgo</i>	Emma
1820.29.04	Reggio E.-Comunale	G. Rossini, <i>Eduardo e Cristina</i>	Cristina
1820.08.06	Ravenna-Comunale	G. Rossini, <i>Eduardo e Cristina</i>	Cristina
1820.07.09	Lucca-Giglio	G. Rossini, <i>Eduardo e Cristina</i>	Cristina
1820.13.09	Lucca-Giglio	P. Generali, <i>I baccanali di Roma</i>	Fecenia
1820 Aut.	Venezia-Fenice ⁶²	Anonimo, <i>I voti pubblici espressi coll'inno nazionale austriaco</i> *	
1820.26.12	Torino-Regio	J. H. Stunz, <i>Argene e Dalmiro</i> *	Argene
1821.03.02	Torino-Regio	G. Nicolini, <i>L'eroe di Lancastro</i> *	Elvina
1821.28.04	Reggio E.-Comunale	J. H. Stunz, <i>Costantino</i>	Fausta
1821 magg.	Reggio E.-Comunale	G. Rossini, <i>Otello, ossia L'africano di Venezia</i>	Desdemona
1821 Fiera	Faenza-Comunità	G. Rossini, <i>Otello, ossia l'africano di Venezia</i>	Desdemona
1821 giu.	Torino-Sutera	J. H. Stunz, <i>Costantino</i> ⁶³	Fausta
1821 Estate	Vicenza-Eretenio	J. H. Stunz, <i>Costantino</i>	Fausta
1821 Estate	Vicenza-Eretenio	G. Meyerbeer, <i>Emma di Resburgo</i>	Emma
1821 Fiera	Reggio E.-Comunale	G. Rossini, <i>Otello</i>	Desdemona
1821 Aut.	Cremona-Concordia	J. H. Stunz, <i>Costantino</i>	Fausta
1821 Aut.	Cremona-Concordia	G. Rossini, <i>Otello</i>	Desdemona
1822 Carn.	Ferrara-Comunale	G. Rossini, <i>Zoraide</i>	Zoraide
1822 febr.	Ferrara-Comunale	S. Nasolini, <i>La morte di Cleopatra</i>	Marc'Antonio
1822 febr.	Ferrara-Comunale	F. Orlandi, <i>Fedra</i>	Ippolito
1822.25.04	Ravenna-Comunale	G. Pacini, <i>La sacerdotessa d'Irminsul</i>	Romilda
1822.25.05	Ravenna-Comunale	J. H. Stunz, <i>Costantino secondo</i>	Fausta
1822 giu.	Faenza-Comunale	G. Rossini, <i>Otello</i>	Desdemona
1822 Est.	Ferrara-Comunale	G. Pacini, <i>La sacerdotessa d'Irminsul</i>	Romilda
1822.14.07	Senigallia-Condomini	G. Pacini, <i>La sacerdotessa d'Irminsul</i>	Romilda
1822 Fiera	Senigallia-Condomini	J. H. Stunz, <i>Costantino</i>	Fausta
1822.24.08	Milano-Scala	G. Rossini, <i>Matilde di Shabran, o sia Bellezza e Cuor di Ferro</i>	Matilde

⁶² La sede è presunta.⁶³ Introduce il terzo atto "Cruda sorte! O amor tiranno" da *Ricciardo e Zoraide* in *Costantino* di Josef Hartmann-Stunz con Rosmunda Pisaroni e Nicola Tacchinardi.

1822.21.09	Milano-Scala	S. Mercadante, <i>Adele ed Emerico, ossia Il posto abbandonato</i> *	Adele
1822.26.10	Milano-Scala	G. Donizetti, <i>Chiara e Serafina</i> *	Serafina
1822.26.12	Firenze-Pergola	D. Cimarosa, <i>Gli Orazi e i Curiazi</i>	Curiazio
1823 Carn.	Firenze-Pergola	F. Orlandi, <i>Fedra</i> ⁶⁴	Ippolito
1823.03.02	Firenze-Pergola	S. Nasolini, <i>La morte di Cleopatra</i>	Marc' Antonio
1823 marzo	Firenze-Pergola	G. Rossini, <i>Zelmira</i>	Zelmira
1823 Fiera	Reggio E.-Comunale	S. Mercadante, <i>Aminta e Argira</i>	Aminta ⁶⁵
1823 Fiera	Reggio E.-Comunale	G. Pacini, <i>Odoardo primo, re d'Inghilterra (Wallace)</i>	Vallace ⁶⁶
1823.03.09	Milano-Scala	G. Rossini, <i>Otello, ossia il moro di Venezia</i>	Desdemona
1823.08.11	Milano-Scala	G. Rossini, <i>Tancredi</i>	Amenaide
1824.07.03	Milano-Scala	G. Rossini, <i>Otello, ossia il moro di Venezia</i>	Desdemona
1824.24.04	Milano-Scala	G. Rossini, <i>Tancredi</i>	Amenaide

⁶⁴ Il contralto Giuseppina Grassini nella parte di Fedra.

⁶⁵ Ruolo maschile di «Primo Soprano», come indicato sul libretto di Felice Romani edito da Torreggiani e Compagno, accanto alla prima donna Emilia Bonini.

⁶⁶ Cfr. nota precedente.

APPENDICE II

Ritratti e composizioni poetiche dedicate a Rosa Morandi

[Il Ritratto a stampa gelatina ai Sali d'argento su carta è accompagnato da un Sonetto.

Roma, 1810, nella stamperia di Luigi Perego Salvioni (autore Bartolomeo Pinelli). Sotto il Ritratto si legge: «Costei per fermo nacque in Paradiso». Venezia, Fondazione Giorgio Cini.]

ALLA SIGNORA ROSA MORANDI CHE HA MERITATAMENTE RISCOSSI DOPPI APPLAUSI
IN ROMA NEL TEATRO VALLE OVE HA RAPPRESENTATO IL CARATTERE DI PRIMA BUFFA
NELLO SCADUTO CARNEVALE E DI PRIMO SOPRANO NELL'ORATORIO DELLA CORRENTE
QUARESIMA.

SONETTO

Donna, se in dolci note esprimi amore,
L'alme incateni agli atti, ai modi, al viso;
E allor che doni un pezzettin del core,
Il core asale un fremito improvviso:
Se poi di lauro adorno, ebro d'onore
Messaggero in Sionne io Te ravviso;
Qual nuovo i sensi invade alto stupore
L'Angelico cantar di Paradiso!
Dunque a ragion su le Romulee scene,
Ch'ai più eccelsi Cantor dier gloria e vanto,
Per Te, MORANDI, il primo onor s'ottiene;
Così al suono di Cetra armoniosa Ottenne
Orfeo nella Magion del pianto
Dal crudo dio la desiata Sposa.

In Roma, 1810

SONETTO

Già le nostr'alme avea colme d'incanto
La tua Voce soave, e la favella,
Il portamento, i vezzi onesti, e quella,
Che parla al cor, verace Arte del Canto;

Ma del Romano Ambasciador col Manto
Qual ci dai prova di virtù novella
O Manasse consigli, o della bella
Marianne tergi impietosito il pianto!

Ognun vede in Te Flavio, ognun rapito
Dell'ostinata Solima alle Mura
Con Te geme sul Tempio arso da Tito.

Va d'ogni Alloro Teatral sicura
Dunque, o gran Donna: il tuo merto è compito
S'hai l'arte ancor di superar Natura.

[I sonetti attinenti il Teatro di Ravenna e il ritratto inciso da G. A. Sasso di seguito riprodotti provengono dalla Raccolta Autografi e Carte, Collezione Carlo Piancastelli, Biblioteca Aurelio Saffi, Forlì]

Per la Serata di Benefizio/ Nel Teatro Comunale di Ravenna l'11 Luglio 1820/ della/ Signora Rosa Morandi/
Esimia Virtuosa di Canto/ Un ammiratore/ In attestato di sincera stima/ OFFRE/ il seguente

SONETTO

Donna, la Musa che la Reggia augusta
Di Assaraco, e di quelli invitti Eroi
(Onde il sangue Trojan discese in noi)
Serbar molt'anni da vendetta ingiusta,

Siccome decantò fama vetusta
Opra furon d'un Dio, che ai Ritmi suoi
Fece i sassi obbedir; come tu puoi,
Scuotere ogn'alma ancorché d'anni onusta.

Donna, poiché tal Pregio a te concesse
Il Ciel benigno, e a rinnovar Portenti
Fra le Alunne d'Apollo unica elesse,

Di Santo e Patrio amore infiamma i Petti,
E al suo converti de' soavi accenti,
In un affetto sol, gl'Itali Affetti.

Domenico Romanini
[et alii]

All'Immortale/ Rosa Morandi

CANZONE

Donna dal dolce canto,
Che dalla terza stella
Venisti a far la terra di Te bella,
Ora a parlar di Te mi spinge Amore,
Ma come incominciar? Se a me valore
Manca a tant'opra, che mio ingegno frale
Ha troppo corte l'ale,
E son mie rime mute
In faccia a tua virtute.

O Figlia alma d'Amore
O cura delle Muse
Al canto tuo del core
Le vie giammai esser non ponno chiuse,
Quei che il giogo d'Amor: che tanto pesa
Soffron, poiché ha tua diva voce intesa
Sentano il pondo di lor grave pena
Farsi più lieve, e piena
Di gaudio, e di diletto
L'alma gioir nel petto.

E tu coi grati accenti
D'eterna ambrosia aspersi
Calmar puoi l'ire ardenti
Tal è l'incanto che nel petto versi.
E a quei che atroci cure mordon l'alma
Atteggi il duol, e rendi al sen la calma,
Tu nel più rozzo cor letizia aduci
Qualor volgi le luci
In dolci atti soavi
Ch'han d'ogni cor le chiavi.

Il biondo Apollo d'ira
Contro Mercurio ardea,
E la divina lira
In così liete note percuotea
Che di quel cor sì il suon gli ebbe conquisso,
Che poté l'ira sua volger in riso.
Ma il canto di che a render lievi i mali
De' miseri mortali
Amor a Te fè dono
Vince di lira il suono.

Dell'italiche scene
O primo, e solo onore,
Dimmi donde ne viene
Tanta dolcezza nel tuo canto? Amore
Forse ti pone sulle labbra i detti,
E sul viso del cor pingue gli affetti?
Sei delle Grazie del bel numer una?
O delle dee qualcuna
Chè ascosa in mortal velo
Scendesti a noi dal Cielo.

Datemi gigli, e rose
A piena man che io innante
Le piagge avventurose
Sparga su cui costei porta le piante.
O Fonte di dolcezza all'uman petto
Da Te vien tal conforto, che intelletto
Basso mortal a le tue laudi è poco,
Ed ogni labbro è fioco
Se di sua fiamma il core
Febo non scalda e Amore.

Ravenna, l'11 luglio 1820
Di Giuseppe Ignazio Montanari Bagnocavallese

Ravenna nella Primavera 1822

SONETTO

Donna ch'hai dentro l'intelletto amore,
E movi il labbro a dir soavemente,
Che co' tuoi detti intenerisci il core,
E fai cantando innamorar la Gente.

È questo il suol ch'altra fiata onore
Rise a Te quando suonar dolcemente
Udi tua voce, che del tuo valore
Fè ragionar ogni uom tanto altamente

In petto meraviglia or non ti scenda
Se non ottien tuo merto onor condegno,
E il tacer nostro, o Donna, non ti offenda.

L'uomo che giace di miseria pieno,
Fatto di sorte avversa à strali segno
Convien che ponga a suoi disiri il freno.

Di Giuseppe Ignazio Montanari



FIG. 1 Ritratto di Rosa Morandi



FIG. 2 Ritratto di R. Morandi

DALLA CAPPELLA AL TEATRO: GIUSEPPE RIPINI COMPOSITORE A FANO TRA XVIII E XIX SECOLO

Stefano Baldelli

(Fano, PU)

La vita musicale della città di Fano tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX è particolarmente interessata dall'attività del compositore Giuseppe Ripini, figura quasi del tutto sconosciuta alla moderna musicologia. È perciò scopo di questo lavoro raccontare uno spaccato storico degli eventi e occasioni musicali che vedono coinvolto questo compositore e altri musicisti a lui coevi. Le notizie raccolte sono frutto di ricerca archivistica su fonti primarie conservate in larga parte presso l'Archivio Storico della Diocesi di Fano Fossombrone Cagli Pergola (ASDF), svolta dallo scrivente con il fondamentale contributo dell'archivista Giuseppina Boiani Tombari, e secondarie tra cui, in particolare, il resoconto degli intrattenimenti tenuti presso il Teatro della Fortuna di Fano tra XVIII e XIX secolo, ben delineato nel lavoro curato da Franco Battistelli, Giuseppina Boiani Tombari e Luca Ferretti nel volume *Il Teatro della Fortuna in Fano*.¹

Il focus particolare sulla figura di Giuseppe Ripini è motivato dai recenti studi e lavori di trascrizione musicale intrapresi nell'ambito di un progetto della Diocesi di Fano Fossombrone Cagli Pergola per la valorizzazione dei manoscritti musicali antichi conservati in ASDF e appartenuti alla storica cappella musicale della Cattedrale di Fano. L'iniziativa proposta dalla Commissione Musicologica dell'Istituto Diocesano di Musica Sacra, ha dato vita a una collana intitolata "Memoria Rerum Musica", edita dalla Diocesi di Fano Fossombrone Cagli Pergola, che si è inaugurata con la pubblicazione in edizione critica del *Benedictus a quattro concertato* di Giuseppe Ripini, curata dallo scrivente insieme al musicologo Gabriele Gravagna.²

L'autore di queste musiche, Giuseppe Ripini, nacque a Pesaro nel 1758 in una famiglia ebraica con il nome di Salvatore Abramo Della Ripa. Alla morte del padre, quando ancora era ragazzino e versando la sua famiglia in difficili condizioni economiche, egli decise di convertirsi al cristianesimo e venne accolto dai Padri Minori Riformati del convento di San Giovanni Battista a Pesaro e, nella Cattedrale della stessa città, fu battezzato col nome di Giuseppe Francesco Ripini nel 1769. Nulla attualmente si sa circa la sua formazione musicale, ma lo si ritrova impiegato come maestro di cappella nella cattedrale di Pennabilli fino al 1781, successivamente presso quella di Pergola fino al 1794 e infine presso quella di Fano fino al 1823, anno della sua morte.³ Seppure di questa figura la storia della musica non serbi che vaghe memorie, in vita Ripini godette di una ragguardevole fama, tanto che il suo operato artistico è citato nelle cronache di giornali dell'epoca,⁴

¹ FRANCO BATTISTELLI, GIUSEPPINA BOIANI TOMBARI, LUCA FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna in Fano*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio/CARIFANO, 1998, I vol. 414 pp., II vol. 221 pp.

² Questa nuova collana affianca i Quaderni di ricerca dell'ASDF "Memoria Rerum", che la Diocesi pubblica periodicamente dal 2010 e che raccolgono studi su vicende storiche, personaggi ed opere d'arte del territorio diocesano.

³ Per le informazioni biografiche su Giuseppe Ripini cfr. STEFANO BALDELLI, GABRIELE GRAVAGNA, *Benedictus a quattro concertato*, in "Memoria Rerum Musica", I, Fano, Diocesi di Fano Fossombrone Cagli Pergola, 2024, pp. 13-14.

⁴ Cfr. GABRIELE MORONI, *Teatro, strumenti e musica nella «Gazzetta di Pesaro» (1761-1805)* con CD-ROM, «Quaderni Musicali Marchigiani», 12, 2009. Cfr. *Gazzetta* cit. negli anni 1777, p. 176; 1784, p. 226; 1785, p. 210.

mentre in documenti archivistici è sottolineata la particolare valentia del compositore. Tra questi ultimi si ricorda soprattutto la decisione del Capitolo della Cattedrale di Fano di aumentare considerevolmente lo stipendio del maestro di cappella a 36 scudi annui, proprio per assicurarsi l'accettazione dell'incarico da parte di Ripini, stipendio che mai più sarà corrisposto in pari entità ai suoi successori.⁵

Le principali istituzioni della città di Fano negli anni in cui visse e operò Ripini, analogamente a molti altri centri del territorio, erano il teatro cittadino, operante come Teatro della Fortuna dal 1677 (anno della sua costruzione a opera del celebre architetto e scenografo fanese Giacomo Torelli), e la cappella musicale della Cattedrale; la costituzione di una scuola pubblica di musica, infatti, è databile solo al 1834 e l'istruzione musicale negli anni della nostra indagine era affidata, come consuetudine nei piccoli centri, allo stesso maestro di cappella.⁶

La cappella musicale della Cattedrale di Fano è stata centro propulsore per la vita musicale della città sin dalle sue origini risalenti al XV secolo e, chiaramente, si è sempre occupata del servizio musicale liturgico, il quale ruotava attorno alle figure del maestro di cappella e dei mansionari. Il primo era responsabile dell'esecuzione e della composizione delle musiche destinate al culto, mentre i mansionari, in numero di quattro,⁷ erano dei sacerdoti aggregati al Capitolo dei Canonici con il compito di eseguire sia il canto gregoriano che quello polifonico. Maestro di cappella e mansionari erano stipendiati dal Capitolo dei Canonici della Cattedrale.

Per la forma e lo stile delle musiche più solenni eseguite tra il XVIII e XIX secolo in Cattedrale, con previsione di solisti, coro e orchestra, si capisce come fosse spesso necessario provvedere a integrare questo esiguo organico corale con dei professionisti laici esperti virtuosi del canto. Il maestro di cappella, quindi, aveva anche il compito di reperire tali voci da impiegare in circostanze particolari, in concomitanza di celebrazioni liturgiche principali quali la Settimana Santa e la Pasqua, il Natale, le processioni del Corpus Domini, la festa patronale cittadina di San Paterniano, le solennità del triduo dedicato ai

⁵ L'aumento corrisponde a 16 scudi, quasi il doppio di quanto corrisposto al suo predecessore, vale a dire 20 scudi. Cfr. RICCARDO PAOLUCCI, *La Cappella Musicale del Duomo di Fano: Appunti per una storia*, pp. 69-152, in STEFANO BALDELLI, *La Cappella musicale del Duomo di Fano*, Fano, Diocesi di Fano Fossombrone Cagli Pergola, 2018, pp. 51-68, ("Memoria Rerum-Quaderni di ricerca", 9). [Ristampa da «Note d'archivio per la storia musicale», 3, 2-3, 1926, pp. 81-168, estratto Roma, Psalterium, 1926, 90 pp.].

⁶ Le notizie circa un primo tentativo di costituzione di una scuola pubblica di musica risalgono al 1793, vale a dire un anno prima dell'assunzione di Ripini come maestro di cappella della Cattedrale. Tale scuola di «canto, contrapunto e suono» (canto, composizione e di strumenti musicali) venne istituita dal Consiglio comunale della città di Fano, ma faceva comunque riferimento al maestro di cappella della Cattedrale che, probabilmente, dietro remunerazione si prendeva carico di un certo numero di allievi e li istruiva in casa propria, come consuetudine a quel tempo. Cfr. LUCA FERRETTI, *Per una storia dell'istruzione pubblica a Fano: Gaetano Mililotti e la prima «scuola comunale di musica»*, «Quaderni Musicali Marchigiani», a cura di Paolo Peretti, 1, 1994, p. 49. A tal proposito e come ulteriore conferma della prassi appena descritta, sappiamo che lo stesso Giuseppe Ripini, mentre era maestro di cappella nella città di Pergola, ebbe come allievo un certo Luigi Ceccarini della contrada del Ponte di Fano, il quale fu destinatario di un'elemosina pubblica nel 1793 per recarsi a «studiare alla Pergola di canto sotto il maestro di cappella». Cfr. Sezione Archivio di Stato Fano (SASF), Archivio Storico Comunale (ASC), Amministrazione Ponte Metauro, Reg. 466 c. 48r. Lo stesso Ceccarini lo troveremo impiegato tra il 1797 e il 1830 in alcune esecuzioni sia in Cattedrale che presso il Teatro a Fano.

⁷ Riguardo al numero ristretto di cantori del collegio dei mansionari, è da tenere presente che la figura di un coro liturgico come ai giorni nostri lo si intende, cioè composto da un numero cospicuo di coristi, è estranea al contesto storico in esame (ma anche a quello dei secoli precedenti) e alla realtà dei centri cittadini minori. In circostanze eccezionali (visita in città di un Pontefice o di un Cardinale, oppure di qualche personaggio pubblico) si registrano degli organici corali più nutriti ma, nel normale susseguirsi delle celebrazioni dell'anno liturgico, il coro era costituito da questi pochi cantori che, dotati sicuramente di una buona tecnica vocale, erano sufficienti alle esigenze di una Cattedrale come quella fanese.

santi protettori della Cattedrale (San Fortunato, Sant'Eusebio, Sant'Orso).⁸ Per le musiche accompagnate dall'orchestra, la ricerca non si limitava ai cantanti, ma era estesa anche agli strumentisti. In tale ricerca, il maestro di cappella era sicuramente agevolato dal trovarsi al centro della vita musicale della città in quanto ne era la personalità di maggiore spicco, non solo per le esecuzioni legate al culto (in Cattedrale come nelle principali altre chiese) ma anche per gran parte di quelle profane allestite in città e nel Teatro cittadino; l'osmosi tra questi ambienti generò una rete di contatti tra musicisti tale da costituire un gruppo, relativamente stabile, di cantanti e suonatori impiegati sia nelle esecuzioni liturgiche che nelle rappresentazioni teatrali.

Dal 1794, anno della sua assunzione come maestro di cappella, in avanti abbiamo notizia di una serie di occasioni in cui Ripini partecipò alle rappresentazioni tenute presso il Teatro della Fortuna. Nel periodo di carnevale del 1797 venne rappresentata l'opera *La necessità non ha legge* di Vincenzo Fabrizi e Ripini è attestato come «direttore al cembalo» e appellato come «maestro di cappella della Cattedrale di Fano»; sempre nella ricorrenza del carnevale, troviamo Ripini impiegato nel 1798 in qualità di «direttore d'orchestra» nell'occasione di tre veglioni realizzati dal maestro di ballo Vincenzo Celli, e nel 1806 nuovamente come «maestro al cembalo» nel ballo *Le inutili precauzioni* attribuito al coreografo Giuseppe Cortesi su musiche di ignoto. A maggior chiarezza va specificato che, come noto, la locuzione «direttore d'orchestra» è riferita al ruolo di primo violino e non a quello del moderno direttore d'orchestra che, in piedi di fronte agli strumentisti, conduce l'esecuzione del gruppo di musicisti.⁹ Presentandosi perciò Ripini nel duplice ruolo di maestro al cembalo e direttore d'orchestra, se ne ricava che, oltre alla normale capacità di suonare gli strumenti a tastiera,¹⁰ egli fosse anche un abile violinista, ipotesi avanzata a seguito dell'analisi delle composizioni manoscritte dell'autore custodite in ASDF, nelle quali ricorrono frequentemente complessi e virtuosistici passaggi assegnati a questo strumento, corredati da diteggiature e particolareggiate indicazioni espressive.

I cantanti e i musicisti che trovarono impiego in quegli anni sia nelle esecuzioni presso la Cattedrale che in quelle allestite al Teatro della Fortuna furono numerosi, ma dei soli cantanti abbiamo una nutrita documentazione che permette un confronto incrociato tra i nominativi presenti sia in Cattedrale che in Teatro. Dai registri contabili della Cattedrale apprendiamo, infatti, che vi erano spese annualmente ricorrenti riferite agli onorari del maestro di cappella, dei mansionari e di alcuni cantanti aggiunti in occasione delle feste solenni. Altra

⁸ Queste ultime con cadenza fissa o, sovente, per necessità particolari come ad esempio epidemie cittadine o malattie del Vescovo. Cfr. ASDF, Archivio Capitolare (AC), Reg. 122 "Amministrazione della Sacrestia 1804-1827", p. 208.

⁹ L'affermazione della figura del direttore dedito unicamente alla guida della compagine orchestrale non unitamente al suono di uno strumento, avverrà solamente nel corso dell'Ottocento con l'aumentare della complessità delle partiture operistiche o sinfoniche. Il direttore d'orchestra settecentesco, infatti, era solitamente il primo violino che fungeva da coordinatore dell'ensemble strumentale e staccava il tempo con la punta dell'arco. Ne troviamo conferma per la realtà locale, seppure posteriore di qualche anno al periodo storico esaminato da questo saggio, in un «Regolamento generale e disciplinare dei pubblici spettacoli per il Teatro della Fortuna in Fano» del 1863, dove alla sezione terza sono elencati i «doveri e attribuzioni» dei componenti dell'orchestra e, in particolare, quello di obbedienza di tutti gli strumentisti al «Primo Violino capo e direttore della medesima» (cioè dell'orchestra); cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., vol. II, p. 174.

¹⁰ Per chi volesse ricoprire il ruolo di maestro di cappella era la normalità saper suonare l'organo, se non un obbligo. Nella realtà fanese ne troviamo conferma già dal lontano 1446, in un contratto di assunzione a maestro di cappella di tale frate Biagio di Antonio da Cagli, al quale veniva richiesto di «cantare, et regere el coro in canto, et sonar l'organo, come che essere usato per lo passato». Cfr. ASDF, AC, "Frammenti di conti" [1446, 1456, 1462], c. 1v.

spesa ricorrente era quella legata all'utilizzo di un contrabbasso durante le celebrazioni della Settimana Santa (associato al suono di un clavicembalo sostitutivo all'organo), ma non vi è menzione alcuna di ulteriori strumentisti, dato discordante con le numerose composizioni di Ripini conservate in ASDF e che prevedono in media un organico di coro, solisti vocali, archi, flauti, oboi, clarinetti, corni e, in alcuni casi, anche trombe e fagotti. Questo perché le circostanze in cui erano previsti i grandi organici vocali e strumentali erano occasioni straordinarie, legate a eventi religiosi o cittadini particolarmente sentiti e per i quali intervenivano economicamente committenze esterne all'amministrazione del Capitolo della Cattedrale. Al di là del coinvolgimento del Vescovo stesso,¹¹ di nobili fanesi in occasione di celebrazioni legate a vicende famigliari come ad esempio quelle esequiali, pure il governo cittadino si trovò chiamato a finanziare esecuzioni musicali straordinarie: ne abbiamo esemplare notizia per il 31 agosto 1799 in occasione dei festeggiamenti tenuti a seguito delle vittorie della Seconda Coalizione contro i francesi quando si registra la spesa «Al sig. Giuseppe Rippini maestro di Cappella per due accademie date al Nostro sig. Comandante e Banda, per la messa cantata e benedizione al Duomo per l'innalzamento delle Bandiere Papale ed Imperiale - in rame scudi 26.70»; ed ancora per il 27 ottobre 1799 «Al Sig. Giuseppe Ripini Maestro di Cappella in di lui rimborso di altrettante spesi per una Musica fatta al Duomo per il compleanno degli Augusti Sovrani Francesco II e Paolo I - in rame scudi 12.30».¹²

Seppure tali spese diano conferma di una terzietà della committenza rispetto al Capitolo della Cattedrale in talune circostanze, è necessario riferirci anche ad altre notizie per confermare che i sopra citati, ed elevati, compensi servissero per retribuire non solo il maestro di cappella, ma anche gli strumentisti coinvolti per l'esecuzione delle musiche. Sappiamo così, da un'ulteriore nota di pagamento del 1799, effettuato dall'autorità cittadina verso Ripini, che il compenso elargitogli fosse «da ripartirsi con i suonatori»;¹³ in tale prassi di distribuzione va evidentemente ricercato il motivo della scarsa documentazione di spesa circa l'impiego di strumenti musicali nelle celebrazioni in Cattedrale.

Nel contesto sopra descritto, è rilevante un'unica eccezione di esborso diretto dalle casse della Cattedrale «Per il Te Deum fatto cantare dal Reverendissimo Capitolo di Fano per il ritorno di Nostro Signore Papa Pio VII», attestato in una nota spese del 1814 che documenta compiutamente l'elenco dei compensi corrisposti a ciascun suonatore e cantante coinvolto: quattro mansionari, sette coristi aggiunti, violini, viole, contrabbasso, oboi, clarinetti, corni, fagotto, organo.¹⁴

Tra i molti cantanti che prestarono la loro voce alle necessità del culto della Cattedrale e anche a quelle del Teatro, va sicuramente menzionato Giovanni Marchini che, da laico, venne eletto mansionario della Cattedrale nel 1817 e risultò stipendiato da quell'anno fino

¹¹ In circostanze straordinarie era usanza che il Vescovo sostenesse delle spese con il proprio patrimonio, come ad esempio quella della celebrazione tenutasi in Cattedrale nel 1743 per la consegna a lui fatta da Papa Benedetto XIV delle insegne e privilegi canonicali ove fu eseguito un oratorio a sue spese con la partecipazione di parecchi suonatori della città e forestieri. Cfr. R. PAOLUCCI, *La Cappella Musicale* cit., p. 120.

¹² Cfr. SASF, ASC, Depositaria, reg. 416, c. 37r e v.

¹³ Cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., vol. I, p. 128. A ulteriore conferma dell'onere per il maestro di cappella di distribuire le retribuzioni ai musicisti coinvolti, troviamo una nota spese del 1816 del Capitolo della Cattedrale che suddivide in dettaglio un cospicuo emolumento di 56 scudi e 55 baiocchi ricevuto *manu propria* da Ripini, con l'indicazione esatta dei compensi per mansionari e cantori. Cfr. ASDF, AC, Reg. 591 cit.

¹⁴ Cfr. ASDF, AC, Reg. 598 "1808-1818". La partitura di un *Te Deum* con tale organico orchestrale non risulta presente nel fondo musicale conservato in ASDF.

e oltre la morte di Ripini.¹⁵ Marchini, che era musicista poliedrico e solito partecipare alle varie stagioni operistiche nei teatri del territorio così come alle esecuzioni di altre cappelle musicali,¹⁶ fu presente presso il Teatro della Fortuna tra i violinisti d'orchestra nel 1819 in *Agnese* di Ferdinando Paër e come maestro del coro nel 1830 in *Giulietta e Romeo* di Nicola Vaccai.¹⁷

Ulteriori nominativi che parteciparono agli allestimenti presso il Teatro della Fortuna sono annoverati tra i coristi aggiunti in Cattedrale e, tra questi, Vincenzo Cardellini, registro vocale di basso, è coinvolto nelle musiche in Cattedrale con una certa frequenza tra il 1814 e il 1823, spesso per le festività solenni e le processioni, così come nel già citato *Te Deum* del 1814;¹⁸ Cardellini in Teatro si esibì nel 1809 in spettacoli per marionette e nel 1818 nel *Turco in Italia* di Gioachino Rossini.¹⁹

Luigi Ceccarini (cfr. nota 6), anche lui un basso, venne «chiamato in aiuto» in Cattedrale per la Settimana Santa nel 1801 e 1804, mentre nel 1805 fu specificamente coinvolto per «cantare il Passio»;²⁰ in Teatro nel 1797 ricoprì il ruolo di «secondo buffo» nell'opera *La necessità non ha legge* di Vincenzo Fabrizi e nel 1820 fu «primo buffo assoluto» in *Adelina* di Pietro Generali.²¹

Camillo Mancinelli cantò in Cattedrale in occasione del *Te Deum* del 1814 ed in Teatro nel 1797 nell'opera *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* di Domenico Cimarosa nel ruolo di Gabbamondo (basso).²²

Giovanni Pizzagalli, tenore fanese,²³ è uno dei cantanti coinvolti maggiormente nelle musiche in Cattedrale tra il 1806 e il 1823, in occasione delle solennità maggiori di Natale, Settimana Santa e Pasqua, Pentecoste, nelle processioni del Corpus Domini, per il patrono cittadino, per Tutti i Santi, nelle celebrazioni dei tridui dei Santi Protettori ed in altre circostanze straordinarie (compreso il *Te Deum* del 1814);²⁴ a Teatro cantò nel 1806 come «secondo mezzo carattere» nell'opera *Furberie e puntiglio ossia Il Simoncino* di Marcello di Capua, nel 1812 come secondo tenore in «rappresentazioni di opere buffe o farse in musica» per il carnevale, nel 1818 nel ruolo di Albazar nell'opera *Il turco in Italia* di Gioachino Rossini, nel 1818 nel ruolo del Tenente ne *La dama soldato* di Ferdinando Orlandi, nel 1820 come «secondo mezzo carattere» in *Adelina* di Pietro Generali, nel 1821 come «secondo mezzo carattere» in *La sposa fedele* di Giovanni Pacini e nel 1822 nel ruolo di Monsignor Della Bordonneaux in *Paolo e Virginia* di Pietro Carlo Guglielmi.²⁵

Francesco Terenzi, basso, presenza in Cattedrale in maniera quasi costante tra il 1818 e il 1823 prendendo parte alle funzioni maggiori dei tempi forti di Avvento e Quaresima, così come nelle solennità principali, nelle processioni del Corpus Domini, nei tridui dei

¹⁵ Cfr. ASDF, AC, Reg. 122 cit., p. 200 e tra i salariati degli anni successivi.

¹⁶ Esiste una dettagliata descrizione negli Atti Capitolari della Cattedrale degli impegni che Marchini assumeva come cantante d'opera o strumentista nei teatri e cappelle musicali delle città limitrofe, tenendo debitamente nota i Canonici della Cattedrale di tutte le licenze straordinarie a lui accordate per potervi prender parte. A tal riguardo cfr. R. PAOLUCCI, *La Cappella Musicale* cit., pp. 136-140.

¹⁷ Cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., vol. II, pp. 24, 28.

¹⁸ Cfr. ASDF, AC, Reg. 122 cit., p. 186, p. 208, p. 347; ASDF, AC, Reg. 598 cit.; ASDF, AC, Reg. 591 cit.; ASDF, AC, Reg. 590 cit.

¹⁹ Cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., vol. II, pp. 23-24.

²⁰ Cfr. ASDF, AC, Reg. 88 cit., anno 1801 p. 16; ASDF, AC, Reg. 122 cit., p. 10, p. 30.

²¹ Cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., vol. II, pp. 20, 24.

²² Ivi, vol. II, p. 20.

²³ Così è identificato nell'elenco degli interpreti degli allestimenti teatrali del carnevale 1812. Cfr. Ivi, vol. II, p. 23.

²⁴ Cfr. ASDF, AC, Reg. 122 cit., pp. 50, 99, 159, 167, 181, 186, 201, 208, 223, 347; ASDF, AC, Reg. 591 cit.; ASDF, AC, Reg. 590 cit.

²⁵ Cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., vol. II, pp. 22-26.

Santi Protettori, per la solennità dell'Assunta (patrona della Cattedrale), nonché in altre circostanze eccezionali;²⁶ Terenzi partecipò a una sola rappresentazione operistica in Teatro nel 1791, nell'opera *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* di Domenico Cimarosa, tra l'altro ricoprendo il ruolo femminile di Mirandolina (soprano), circostanza che ci autorizza a ritenere che egli padroneggiasse anche la tecnica del canto in falsetto.²⁷

Stefano Valesi, anche lui fanese e di registro vocale basso,²⁸ partecipa alle esecuzioni musicali in Cattedrale negli anni tra il 1797 e il 1803, in talune circostanze come supplente di uno dei mansionari;²⁹ in Teatro si esibì nel 1796 in *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* di Domenico Cimarosa nel ruolo di Martuffo; nel 1818, invece, interpretò Don Geronio ne *Il turco in Italia* di Gioachino Rossini ed anche impersonò un ficcanaso locandiere ne *La dama soldato* di Ferdinando Orlandi.³⁰

Come si è visto, incrociando le informazioni dei registri di spesa della Cattedrale e quelle tratte dai resoconti degli spettacoli del Teatro della Fortuna, si constata che, nel periodo di presenza di Ripini a Fano, il registro vocale di tutti i cantanti chiamati in aggiunta ai mansionari della Cattedrale fosse di tenore o basso. Resta l'interrogativo su chi eseguisse le parti acute delle composizioni polifoniche o gli *a solo* per soprano o contralto presenti in molte composizioni di Ripini, quelle parti che erano solitamente eseguite da cantanti evirati in molte cappelle musicali, compresa quella fanese.³¹ Tuttavia tra i cantori che operarono presso la Cattedrale di Fano tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, non c'è evidenza alcuna che attesti l'impiego di evirati; un unico caso in cui una nota spese riporta il pagamento nei confronti di un soprano nel giorno della festa del patrono San Paterniano risale al 1797, ma non è specificato se si trattasse di un cantante evirato, di un falsettista o di una voce bianca. Ulteriore dubbio rimane sulla persona di un tal Cibino (a volte indicato come Cibini), di frequente attestato come cantante aggiunto nei registri di spesa della Cattedrale tra il 1814 e il 1817, del quale non è mai indicato il registro vocale.

Nondimeno presso il Teatro della Fortuna nel corso del Settecento i cantanti evirati trovarono diffuso impiego, tendendo invece a scomparire verso la fine del secolo: l'ultimo evirato a esibirsi in Teatro fu Francesco Cibelli che ricoprì il ruolo di Lauretta in *Le vicende amorose* di Giacomo Tritto nel 1789.³² Il venir meno dell'impiego degli evirati va di pari

²⁶ Cfr. ASDF, AC, Reg. 122 cit., p. 223, p. 243, p. 295, p. 320, p. 347; ASDF, AC, Reg. 590 cit.; AC, Reg. 589 «Amministrazione capitolare 1821-1827».

²⁷ Cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., p. 20.

²⁸ L'origine fanese di Valesi è attestata nell'elenco degli interpreti dell'opera di Cimarosa. Cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., vol. II, p. 20. Stefano Valesi verosimilmente studiò il canto a Loreto, con tutta probabilità presso il maestro di cappella. Cfr. SASF, ASC, Amministrazione Ponte Metauro, Reg. 466 c. 49 r, ove è riportata un'elemosina «a Stefano Valesi per mantenersi a Loreto per attendere al canto».

²⁹ Cfr. ASDF, AC, Reg. 88 cit., anno 1797 p. 20, anno 1798 p. 20, anno 1800 p. 14, anno 1802 p. 15, anno 1803 p. 14.

³⁰ Cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., vol. II, pp. 20, 24.

³¹ Secondo R. Paolucci, nella sua storia della Cappella Musicale del Duomo di Fano, è riportata la presenza di cantori evirati nelle esecuzioni in Cattedrale negli anni tra il 1646 e il 1658, nella figura di «Messer Gio. Battista Vasaro», e tra il 1677 e il 1687 nelle persone di «Pier Lorenzo Savini, soprano: Gio. Battista castrato, Giacomo Antonio, castrato del Sig. Vincenzo Castracani, e Ascanio, Castrato del Sig. Pier Francesco Zagarelli». Cfr. R. PAOLUCCI, *La Cappella Musicale* cit., pp. 101, 116-117.

³² Tra i più di venti cantanti evirati che hanno preso parte alle stagioni del Teatro della Fortuna sin dall'inizio del XVIII secolo, si ricordano: Giacinto Fontana, detto il Farfallino, che interpretò il ruolo di Deidamia nell'opera *La forza della fedeltà* di Alessandro Scarlatti nel 1716; Carlo Broschi, detto Farinello (Farinelli), che ricoprì il ruolo di Astiage nell'opera *L'innocenza giustificata* di Giuseppe Maria Orlandini nel 1731; Girolamo Crescentini che nel 1776 prende parte a *L'impresa d'opera* di Alessandro Guglielmi nel ruolo di Madama Tortorella; particolare menzione meritano poi due cantanti castrati di origine fanese: Stefano Leonardi che

passo coi mutamenti nella concezione estetica dell'opera lirica che, verso la fine del secolo, porta a un maggior realismo nei ruoli teatrali dei personaggi: in seguito alla discesa in Italia delle truppe francesi nel 1798, la successiva costituzione dell'Impero napoleonico e la diffusione di ideali illuministici, il bando delle voci femminili dai teatri proclamato da Papa Sisto V nel lontano 1588 viene a cadere, permettendo così alle donne di ricoprire i ruoli femminili riservati un tempo agli evirati e portando all'identificazione tra il registro vocale ed il sesso dei cantanti, identità che non apparteneva alla concezione estetica dell'opera barocca.

Tutto porta quindi a concludere come, negli anni di reggenza di Ripini, le parti acute dei brani musicali eseguiti durante le liturgie in Cattedrale fossero di preferenza cantate da falsettisti o, forse, da qualche voce bianca, individuabile anche tra i chierici allievi del seminario vescovile che officiavano in Cattedrale assieme ai Canonici: il canto era parte integrante del percorso formativo dei seminaristi che iniziavano la frequenza degli studi ecclesiastici sin dall'infanzia e, nella realtà fanese, era compito anche del maestro di cappella della Cattedrale attendere alla loro formazione musicale che comprendeva sia il canto gregoriano che quello definito "figurato", ossia la polifonia.³³

Circa il coinvolgimento di strumentisti tra Cattedrale e Teatro, dalla nota spese del Capitolo per il *Te Deum* del 1814 apprendiamo che il primo violino dell'orchestra si chiamava Placido (cognome non riportato). Confrontando i nominativi dei musicisti che ricoprono tale ruolo negli allestimenti del Teatro della Fortuna, sappiamo che suonò un tale «Placido Gaj di Fano» nel 1789 come primo violino dei secondi al ballo *Piramo e Tisbe* di Vincenzo Marini, nel 1797 come primo violino e direttore d'orchestra nell'opera *La necessità non ha legge* di Vincenzo Fabrizi e nel 1806 come «primo violino dei balli» ne *Le inutili precauzioni*, ballo di autore ignoto.³⁴ Con tutta probabilità Gaj è lo stesso Placido che partecipò al *Te Deum* in Cattedrale nel 1814: come detto sopra, nel 1797 e 1806 Ripini fu maestro al cembalo in quelle occasioni, mentre nel 1789 al cembalo sedette Vincenzo Rastrelli, maestro di cappella della Cattedrale di Fano a quell'epoca, fatti che ci portano a ritenere che Gaj era sicuramente in rapporti con la realtà musicale della Cattedrale.

Tra i musicisti che suonarono in Cattedrale nel 1814 figurano altri violinisti presenti in opere e balli allestiti al Teatro della Fortuna. Tra questi si ricordano Giuseppe Cristofanetti e Giovanni Battista Guerra, che compaiono tra i violini di fila in teatro nel 1815 in occasione della rappresentazione di opere buffe per carnevale;³⁵ Mariano Fabbri, prima parte dei secondi violini, e Rinaldo Ferri, tra i violini di fila, in *Agnese* di Ferdinando Paër nel 1819; infine Antonio Rivelli, «primo violino dei balli» in *Piramo e Tisbe* di Pietro Antonio Marini nel 1789.³⁶ Giovanni Battista (o Giambattista) Boldrini (o Buldrini), costantemente presente come contrabbassista assunto in occasione della Settimana Santa in Cattedrale negli anni

debuttò proprio a Fano nel 1737 negli *Intermezzi fra Sorbina e Cialdona* di Carlo Sodi (maestro di cappella del Duomo di Fano) nel ruolo di Sorbina e Giacomo Zaghini, detto il Fanesino, che nel 1745 interpretò il personaggio di Jarba ne *La Didone abbandonata* di autore ignoto. Cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., vol. II, pp. 11-12, 16, 18. Cfr. anche www.quellusignolo.fr/pages/castrats.html.

³³ Gli atti capitolari attestano nel 1556 che, tra le mansioni remunerate al maestro di cappella, il Capitolo dei Canonici comprendeva quella di «insegnare cantare i chierici»; mentre una conferma *a contrario* è riconducibile alla proibizione per i seminaristi di studiare il canto "figurato" che il Vescovo di Fano attua nel 1766, nell'ambito di una riforma del seminario. Cfr. R. PAOLUCCI, *La Cappella Musicale* cit., pp. 75, 125.

³⁴ Cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., vol. II, pp. 18, 20, 22.

³⁵ Ivi, p. 24.

³⁶ Ivi, p. 18, p. 24. Nel rendiconto delle spese sostenute per il *Te Deum* del 1814, Cristofanetti, Guerra e Rivelli sono indicati solo per cognome e Fabbri e Ferri solo per nome: la concomitanza degli anni degli allestimenti in teatro porta a identificarli tutti con i musicisti omonimi che presero parte a opere e balli.

di reggenza di Ripini,³⁷ nonché partecipante al *Te Deum* del 1814, fu primo contrabbasso nel 1806 al ballo *Le inutili precauzioni* e contrabbasso di fila alle «rappresentazioni di opere buffe e farse in musica» in occasione del carnevale del 1815.³⁸ Da segnalare tra gli strumentisti il caso di Domenico Gaggi che figura presso il Teatro della Fortuna come oboista nel 1806 per il ballo *Le inutili precauzioni* e nel 1815 nell'ambito delle «rappresentazioni di opere buffe e farse in musica» per il carnevale, come oboista e flautista nell'opera *Agnese* di Ferdinando Paër ed ancora come oboista nell'opera *Paolo e Virginia* di Pietro Carlo Guglielmi nel 1822;³⁹ egli è invece presente nelle note spese della Cattedrale nel 1818 e 1823 come cantore tenore aggiunto per la festa di San Paterniano (patrono cittadino) e altre celebrazioni:⁴⁰ nonostante un ipotizzabile, ma alquanto improbabile, caso di omonimia si ritiene essere questi la stessa persona con competenze sia di cantante che di strumentista.

³⁷ Cfr. ASDF, AC, Reg. 88 “Amministrazione della Sacrestia 1787-1803”, anno 1794 p. 13, anno 1795 p. 34, anno 1796 p. 21, anno 1797 p. 20, anno 1798 p. 20, anno 1800 p. 14, anno 1801 p. 16; ASDF, AC, Reg. 122 cit., pp. 10, 30, 50, 76, 99, 159, 181, 201, 223; ASDF, AC, Reg. 591 cit.; ASDF, AC, Reg. 590 “Amministrazione Capitolare 1817-1820”.

³⁸ Cfr. F. BATTISTELLI, G. BOIANI TOMBARI, L. FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna* cit., vol. II, pp. 22, 24.

³⁹ Ivi, pp. 24, 26.

⁴⁰ Cfr. ASDF, AC, Reg. 590 cit., e Reg. 122 cit., p. 347.

LE OPERE ITALIANE DI SPONTINI: NUOVE PROSPETTIVE INTERPRETATIVE

Federico Agostinelli
(Pesaro)

Nel 250° centenario della nascita 1774 - 1851

Nonostante una vita costellata di immensi successi e coronata da prestigiosi riconoscimenti e l'importanza del ruolo ricoperto nell'evoluzione del dramma musicale durante il primo trentennio del XIX secolo, nel panorama della storia della musica Gaspare Spontini occupa una posizione piuttosto marginale. Dopo la morte la sua fama è andata progressivamente scemando e al grande pubblico egli è oggi noto per lo più solo come autore de *La vestale*. E anche quest'opera è dai più conosciuta solo di nome, forse grazie agli echi che ancora risuonano di un suo memorabile allestimento al Teatro alla Scala, nell'ormai lontanissimo 1954, diretto da Antonino Votto per la regia di Luchino Visconti, con Maria Callas e Franco Corelli nei ruoli dei protagonisti e con una giovane Carla Fracci come *étoile* dei balletti.

Coloro che sono più addentro al mondo della lirica, in particolare i cultori del melodramma del primo Ottocento, hanno forse un quadro più preciso della figura e della carriera di Spontini e sanno che *La vestale*, che andò in scena tra mille difficoltà all'Académie Impériale de Musique di Parigi il 15 dicembre 1807 riscuotendo da subito un successo strepitoso e consacrando il suo autore come il maggiore autore drammatico della sua epoca, non fu un fenomeno isolato. A *Fernand Cortez*, rappresentato sempre a Parigi due anni dopo, arrise infatti, se possibile, un successo ancora maggiore e nella versione rielaborata del 1817 rimase in cartellone per vent'anni consecutivi per un totale di 225 repliche. Sull'onda del successo ottenuto, nel 1810 Spontini era stato nominato direttore del prestigioso Théâtre des Italiens. In due diverse occasioni, nel 1814 e nel 1817, ebbe occasione di assistere alle recite di *Vestale* e di *Cortez* Guglielmo III di Prussia, che rimase a tal punto impressionato dalla potenza della musica di Spontini da offrire al compositore il posto di *Generalmusikdirektor* a Berlino. Complice forse anche l'insuccesso della sua ultima opera, *Olimpie*, Spontini decise di accettare la proposta e sul finire dell'inverno del 1820 lasciò Parigi alla volta della capitale prussiana. La nuova esperienza berlinese, che doveva protrarsi per oltre un ventennio, fino all'estate del 1841, lo vide impegnato meno come compositore (produsse solo tre opere liriche nuove, *Nurmahal*, *Alcidor* e *Agnes von Hohenstaufen*, oltre ad alcuni brani minori e a rifacimenti di opere precedenti) che come direttore d'orchestra, figura questa che andava proprio allora definendosi nei termini in cui siamo abituati a concepirla oggi. Dedicando alle prove cure meticolose, Spontini portò l'orchestra del teatro reale a un livello di eccellenza mai raggiunto prima e fu, a quel che si tramanda, il primo a usare una bacchetta per dirigere, sia pure una bacchetta diversa da quelle attuali, una specie di scettro di ebano e avorio che impugnava non a una delle estremità, bensì al centro. Terminato il suo impegno a Berlino, Spontini uscì progressivamente di scena e gli sviluppi delle vicende politiche europee da un lato e l'evoluzione del melodramma e del gusto musicale in generale dall'altro, lo indussero infine a ritornare in patria, nel borgo natío di Maiolati, dove si spense una fredda mattina di gennaio del 1851.

Ciò che invece fino a pochi anni fa era noto quasi esclusivamente ai musicologi è che prima di queste due fasi della sua carriera, quella parigina e quella berlinese, Spontini avesse vissuto un fecondo periodo creativo giovanile, che lo aveva visto protagonista nei teatri delle principali città italiane in un arco temporale che va dal carnevale del 1796, data del suo esordio sulle scene con *I puntigli delle donne*, al gennaio 1802 quando al Teatro San Moisè di Venezia andò in scena la farsa *Le metamorfosi di Pasquale*. La produzione di questo 'periodo italiano', per motivi di diversa natura che andremo ora a illustrare, è infatti rimasta totalmente nell'ombra per quasi due secoli e solo dal 1995, con la prima ripresa in epoca moderna di *Teseo riconosciuto* al Teatro Pergolesi di Jesi, essa ha cominciato a poco a poco a riaffiorare dall'oblio.

Nell'oblio, a dire il vero, sono restate per oltre cent'anni quasi tutte le opere composte nel XVIII secolo, dal momento che il teatro lirico è a lungo vissuto quasi esclusivamente di nuove proposte e quando, nell'Ottocento, la formazione di un repertorio si cominciò a consolidare, a parte alcune opere di Gluck e di Mozart, assai pochi furono i lavori ereditati dai secoli precedenti che riuscirono a conquistarvi un proprio spazio.

L'interesse per la musica del passato, rinato nel XX secolo, si è concentrato in prevalenza sulla produzione di inizio Settecento per poi estendersi all'indietro sull'opera del Seicento, lasciando scoperto proprio quel ventennio che intercorre tra la morte di Mozart e l'esplosione di Rossini, periodo appunto in cui si colloca l'attività italiana di Spontini. Quando l'attenzione dei teatri e degli editori, infine, si è rivolta anche a questa fase storica a cavallo tra i due secoli, si sono dovuti fare i conti con una situazione particolare che riguardava nello specifico la produzione di Spontini. In primo luogo, si sarebbe trattato non di riscoprire le opere più significative di un musicista antico dimenticato, quanto piuttosto di riesumare i lavori minori giovanili di un celebre autore ottocentesco già presente nei repertori con i lavori della maturità, operazione di per sé più rischiosa. In secondo luogo, circostanza ben più grave, per la maggior parte delle opere italiane attribuite a Spontini non si aveva più a disposizione alcuna fonte musicale.

All'alba del nuovo millennio, infatti, di tutto quanto il compositore majolatense aveva scritto per il teatro prima del 1803, anno del suo arrivo a Parigi, erano note solo una partitura autografa - quella de *I puntigli delle donne*, conservata nella biblioteca del Conservatorio di Napoli - e alcune copie manoscritte di quattro altri lavori: *L'eroismo ridicolo*, *Teseo riconosciuto*, *La finta filosofa* e *Gli Elisi delusi*, quest'ultima oltretutto incompleta, in quanto mancante del secondo atto. Risultava difficile anche farsi un quadro esatto dell'attività effettivamente svolta da Spontini in questo periodo, giacché anche le fonti indirette che avrebbero potuto tramandarci titoli, circostanze e luoghi di rappresentazione delle singole opere, risultavano scarse, lacunose e non di rado contraddittorie. Se infatti la fase della maturità di Spontini, quella nella quale egli era assunto agli onori delle corti, parigina prima e berlinese poi, è riccamente documentata, per ciò che concerne il periodo italiano e i primi anni della sua permanenza in Francia, quando egli non era ancora che un intraprendente giovane in cerca di fortuna, siamo invece tuttora sostanzialmente all'oscuro. Le notizie che abbiamo sono così frammentarie e malcerte, che solo avventurandosi in congetture e in ipotesi si può tentare di tratteggiare un profilo delle sue vicende biografiche e artistiche di quegli anni.

Neppure la sua corrispondenza ci viene troppo in soccorso; dal carattere schivo e riservato, poco incline alle confidenze e alle confessioni ma nel contempo pervaso da un'alta considerazione di sé che sconfinava non di rado nell'alterigia e nella superbia, Spontini fu sempre particolarmente attento nel costruire e gestire la propria immagine pubblica

ed evitò con cura di lasciar trapelare all'esterno elementi che riguardassero la sua sfera personale. Questa sua reticenza nel parlare della sua vita privata e di tutti quegli aspetti che riteneva non contribuissero all'edificazione del proprio mito, o che temeva potessero in qualche modo scalfirlo, fece sì che quegli scambi epistolari con congiunti, amici, cantanti o impresari che per il loro carattere spontaneo e genuino tanti dettagli significativi ci hanno fornito sulla vita e sull'opera di un Mozart, di un Rossini o di un Verdi siano, nel caso di Spontini merce rara. Le sue lettere sono scritte per lo più in un tono formale e ufficiale: in esse, è il maestro, l'accademico, il direttore generale che scrive, non l'uomo che rivela in privato le proprie impressioni, le proprie speranze o le proprie delusioni.¹

Quei piccoli dettagli che si raccontano in maniera informale agli amici sulle diverse fasi della composizione, sui rapporti con cantanti ed esecutori, sull'accoglienza delle proprie opere o sul giudizio che questo o quel personaggio di rilievo del periodo ha espresso su di esse, quelle notizie, insomma, che ci consentono di collocare un autore e la sua produzione all'interno di un contesto vivo e pulsante sono, nel caso di Spontini, estremamente scarse e non ci forniscono informazioni rilevanti sulla genesi e sull'evoluzione delle sue opere.²

Inoltre, quasi tutte le lettere che di lui possediamo appartengono al periodo della maturità, quando egli operava all'estero, e dunque avremmo avuto in ogni caso poche probabilità di trovarvi informazioni relative ad un periodo giovanile vissuto in un contesto geografico, culturale, politico ed estetico completamente differente e appartenente a un mondo ormai superato un periodo che, oltretutto, egli considerava come una semplice fase embrionale nello sviluppo del sua coscienza artistica.

Per cercare di stabilire esattamente cosa avesse composto Spontini durante la prima fase della sua carriera in Italia, dunque, era necessario partire da quanto riportano coloro che si sono occupati di lui dedicandogli saggi specifici o voci all'interno di dizionari biografici e in particolare da chi tra essi sia stato a diretto contatto con lui e dunque potrebbe aver ricevuto dal musicista stesso informazioni altrimenti assai difficili da procurarsi.

Procedendo in ordine di tempo, la prima fonte che incontriamo è il *Dictionnaire historique des musiciens* di Choron e Fayolle, pubblicato a Parigi nel 1810-1811. Spontini, presentato come «directeur de l'Opéra Buffa e seria» (era a quell'epoca direttore del Théâtre des Italiens) era divenuto una celebrità dopo i successi di *Vestale* e *Cortez* e ci sarebbe da aspettarsi che su questi lavori e comunque sulla sua recente attività parigina dovesse concentrarsi l'attenzione del redattore. Invece lo spazio dedicato a Spontini è occupato quasi per intero da informazioni inerenti la sua precedente attività in Italia con puntuale elenco delle opere ivi composte corredato dal luogo di rappresentazione, opere che risulteranno alla fine essere quattordici: «Spontini ayant donné avec succès, sur les principaux théâtres d'Italie, quatorze opéras, dont onze bouffons et trois sérieux, eut le projet de venir à Paris».

¹ Anche la grafia delle lettere rivela una cura particolare nella redazione che conferisce loro il carattere di veri e propri documenti ufficiali. Si veda in proposito LUCIA BENEDOS e PATRIZIA RIZZI, *Sulle tracce di Gaspare Spontini: profilo di un compositore europeo dalla scrittura 1774-1851*, Ancona, Affinità elettive, 2023, 255 pp., che disegna un profilo umano di Spontini basandosi sull'analisi grafologica (cfr. *infra* in questo vol. *Recensioni*).

² Al determinarsi di questa situazione contribuirono anche alcune congiunture esterne. In primo luogo, dato il suo difficile carattere, egli si fece numerosi nemici; di veri amici non ne ebbe molti e anche il rapporto con i parenti rimasti in patria restò sempre corretto, ma piuttosto tiepido. Dunque mancavano interlocutori privilegiati con i quali lasciarsi andare liberamente, quand'anche egli lo avesse voluto. In secondo luogo, poi, maturandosi tutta la sua attività artistica in luoghi nei quali era sempre materialmente presente, egli poteva esprimere tutte le sue esigenze e tutte le sue rimostranze a voce ai diretti interessati. Perciò i molti scambi epistolari con artisti, impresari, cantanti, editori che tanto ci rivelano dell'attività di altri compositori, non ebbero modo in questo caso di prodursi, se non in maniera assai sporadica e limitata.

Le opere citate sono le seguenti:

I Puntigli delle donne, (Napoli 1795); *Gli Amanti in cemento* (Roma 1796); *l'Amore segreto* (Venezia); *l'Isola disabitata* (Parma); *l'Eroismo ridicolo*, (Napoli); *Il Teseo riconosciuto*, (Firenze); *la Finta Filosofa* (Napoli); *la Fuga in maschera* (Napoli); *I Quadri parlanti*, (Palermo); *Il finto Pittore*, (Palermo); *Gli Elisi delusi*, (Palermo); *Il Geloso e l'audace*, (Roma); *Le Metamorfosi di Pasquale* (Venezia); *Chi più guarda men vede* (Venezia).

Data la presenza di Spontini a Parigi al momento della pubblicazione di questo dizionario, è impensabile che egli non sia stato interpellato per fornire informazioni e vagliare la correttezza di quanto sarebbe stato stampato. Del resto chi altro avrebbe potuto fornire un elenco così preciso e dettagliato di esecuzioni di lavori teatrali composti da un giovane alle prime armi avvenute in diverse città d'Italia nel corso del turbolento decennio precedente? E soprattutto, chi avrebbe avuto interesse a redigere un articolo enumerando scrupolosamente una serie di opere sconosciute al pubblico francese, se non Spontini stesso, per dimostrare al mondo musicale parigino, tendenzialmente ostile nei suoi confronti, come egli non fosse un *parvenu* dell'ultim'ora, bensì un autore già stimato e acclamato ripetutamente in patria? Questa supposizione ci è indirettamente confermata dal Fétis, il quale, nella prima edizione della sua *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1837-1844), a proposito di una *Berenice* scritta per Napoli successivamente al *Teseo riconosciuto*, attribuita a Spontini da Gustav Schilling nella sua *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (1838), scrive che di quest'opera «M. Spontini n'avait pas parlé dans les reinsegnemens qu'il avait fournis précédemment pour le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, ainsi qu'aux autres recueils biographiques».³

Se però effettivamente Spontini contribuì alla stesura della voce del *Dictionnaire historique* che lo riguardava, v'è da chiedersi come mai essa contenga una lunga serie di indiscutibili inesattezze: vi si legge infatti che sia nato a Jesi (e non a Maiolati) nel 1778 (e non nel 1774); che abbia studiato a Bologna (e non è vero) con Padre Martini, cosa cronologicamente impossibile; che sia entrato al Conservatorio napoletano della Pietà dei Turchini a tredici anni nel 1791 (vi entrò nel 1793 a diciotto anni) e che avesse studiato con Traetta (in realtà era Tritto). Dobbiamo dubitare dell'accuratezza dei redattori, oppure dell'onestà di Spontini, che avrebbe fornito deliberatamente notizie false per dare di sé l'immagine di un genio precoce istruito da maestri illustri?⁴ E in ogni caso, alla luce di queste imprecisioni biografiche, quanto possiamo fidarci dell'elenco delle opere riportato da Choron e Fayolle?

³ Una *Berenice* è attribuita a Spontini anche da Berlioz (HECTOR BERLIOZ, *Les Soirées de l'orchestre*, Treizième soirée: *Spontini. Esquisse biographique*, Paris, Michel Levy frères, 1852, p. 169 (Traduz. it. *Serate d'orchestra*, a cura di Maurizio Biondi, Torino, EDT, 2006): si tratta certamente de *La finta filosofa*, la cui protagonista è appunto Berenice

⁴ A suffragare questa seconda ipotesi vi è un altro passo del medesimo articolo, in cui si dice che, dopo *L'Eroismo ridicolo*, «il acquit l'estime de Cimarosa, dont il devint le disciple, et avec lequel il passa cinq années (jusqu'à son départ pour Palerme)», affermazione che rafforza l'immagine di Spontini «élève de Cimarosa» con cui egli amava presentarsi negli ambienti musicali parigini, ma che ha tutta l'aria di essere una millanteria o quantomeno una benemerenza ingigantita ad arte. Per lo meno esagerato è il numero degli anni del presunto sodalizio, giacché Spontini partì per Palermo nel 1800 e nello stesso anno Cimarosa andò in esilio a Venezia dove morì l'anno seguente. Essendo *L'eroismo ridicolo* in realtà del 1798, al massimo il loro rapporto poté durare due anni: il primo dei quali vide Spontini impegnato a lungo a Firenze e il secondo, a seguito dei turbolenti eventi che coinvolsero Napoli e il Cimarosa stesso, non dovette essere particolarmente propizio per le attività artistiche.

Questo elenco, nondimeno, è stato il punto di riferimento per molti altri critici e biografi che hanno scritto su Spontini nel corso del XIX secolo, i quali, non sappiamo sulla base di quali ulteriori informazioni, hanno talvolta operato delle modifiche su qualche titolo, qualche data o qualche luogo. Uno per tutti, ecco cosa riporta Fétis nella seconda edizione della sua *Biographie universelle*:⁵

I Puntigli delle donne, (Roma 1796); *l'Eroismo ridicolo*, (Roma 1797); *Il finto Pittore*, (Roma 1798); *Il Teseo riconosciuto*, (Firenze 1798); *l'Isola disabitata* (Firenze 1798); *Chi più guarda men vede* (Firenze 1798); *l'Amore segreto* (Napoli 1799); *la Fuga in maschera* (Napoli 1798 [sic!]); *la Finta Filosofa* (Napoli 1799); *I Quadri parlanti*, (Palermo 1800); *Sofronia e Olindo*, (Palermo 1800); *Gli Elisi delusi*, (Palermo 1800); *Gli Amanti in cemento, ossia il Geloso audace*, (Roma 1801); *La principessa d'Amalfi* con titolo poi cambiato in *Adelina Senese*, (Venezia 1801); *le Metamorfosi di Pasquali* [sic! ma è chiaramente un refuso: nella prima edizione *Pasquale* era scritto correttamente] (Venezia).

Prima di redigere l'articolo su Spontini di questa seconda edizione, Fétis avviò una corrispondenza con la vedova del maestro, Céleste Érard, alla quale inviò le bozze relative alla voce che riguardava il marito. Nella lettera di Céleste a Fétis giunta fino a noi, nella quale ella segnala tutta una serie di inesattezze, non si fa però cenno alle opere italiane: dunque le variazioni apportate da Fétis sull'elenco di queste ultime rispetto alla prima edizione della sua *Biographie* non sono da ascrivere al conto di lei. Sebbene ella dovesse ancora avere con sé, come vedremo, tutti i manoscritti autografi del marito e avrebbe dunque potuto contribuire forse a redigere un catalogo più veritiero.

In ogni caso, in tutte le biografie apparse fino agli anni Cinquanta del Novecento, i titoli di queste opere italiane vengono citati per puro dovere di cronaca, senza che siano indicate le fonti da cui sono stati desunti e senza che essi siano oggetto di un'indagine più approfondita, attraverso la ricerca per esempio di eventuali recensioni sulle gazzette o sui giornali dell'epoca o dei libretti originari pubblicati in occasione delle prime rappresentazioni. Men che meno vi sono considerazioni sul valore e sul contenuto di queste opere, che del resto nessuno conosceva e alle quali nessuno era interessato. Lo Spontini che aveva scritto un importante capitolo della storia del teatro lirico, il musicista amato da Berlioz e da Wagner, era l'autore di *Vestale*, *Cortez* e *Agnes*, non certo quello de *I puntigli delle donne*, o de *La fuga in maschera*.

A partire dal 1951, però, anno del centenario della sua morte, si risveglia l'interesse intorno alla figura di Spontini e di lì a poco vengono pubblicati alcuni saggi e alcune monografie tra le quali spicca per accuratezza e completezza quella di Paolo Fragapane (*Spontini*, Firenze, Sansoni 1954).⁶ Ripubblicata con considerevoli ampliamenti nel 1983, essa costituisce ancor oggi il testo di riferimento per chi si voglia accostare alla figura del compositore marchigiano. Fragapane è il primo a occuparsi in modo serio anche del periodo italiano, vagliando le contraddittorie informazioni consegnateci dalla tradizione. Grazie al reperimento di alcune nuove fonti, soprattutto i libretti di alcune opere, egli ricostruisce l'attività italiana di Spontini ordinandola cronologicamente in modo più accurato, giungendo a formulare il seguente elenco (le opere in merito alle quali egli si pronuncia in via ipotetica, non avendo trovato alcuna fonte diretta, vengono riportate tra parentesi quadre):

⁵ FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, s. v. "Spontini, Gaspare" in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, II ed., vol. VIII, Parigi, 1867. pp.87-100.

⁶ Oltre al lavoro di Fragapane è d'uopo citare quello di ALBERTO GHISLANZONI, *Gaspare Spontini - Studio storico-critico*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951.

I Puntigli delle donne, (Teatro di Pallacorda in piazza Firenze, Roma, carnevale 1796); [*Il finto Pittore*, (Roma 1797)]; *Adelina Senese ossia l'Amor segreto*, (Teatro San Samuele, Venezia, autunno 1797); *L'Eroismo ridicolo*, (Teatro Nuovo, Napoli, carnevale 1798); *Teseo riconosciuto*, (Teatro degli Intrepidi, Firenze, primavera 1798); [*L'Isola disabitata* (Firenze 1798); *Chi più guarda men vede* (Firenze 1798): Fragapane mette in dubbio l'attribuzione di questi due titoli a Spontini]; *La Finta Filosofa* (Teatro Nuovo, Napoli, estate 1799); *La Fuga in maschera* (Teatro Nuovo, Napoli, carnevale 1800); *I Quadri parlanti*, (Teatro Santa Cecilia, Palermo 1800); *Gli Elisi delusi*, (Teatro Santa Cecilia, Palermo 1800); [*Sofronia e Olindo*, (Palermo 1800): di quest'opera, che è registrata nel catalogo delle rappresentazioni del Teatro Santa Cecilia come musicata da Gaetano Andreozzi, secondo Fragapane Spontini avrebbe scritto solo una *Scena ed aria* sostitutiva, "Sentimi padre amato"]; *Gli Amanti in cimento, ossia il Geloso audace*, (Teatro Valle, Roma novembre 1801); *le Metamorfosi di Pasquale* (Teatro San Moisè, Venezia, carnevale 1802).

Egli si addentra anche nelle partiture superstiti di queste opere e ne illustra il contenuto corredando la sua analisi di svariati esempi musicali e di un giudizio storico-critico. Nell'edizione del 1954, prende in esame *I puntigli delle donne*, *L'eroismo ridicolo* e *Teseo riconosciuto*, le uniche opere delle quali all'epoca si possedevano fonti musicali. Nell'edizione del 1983 vi aggiunge *Gli Elisi delusi*, il primo atto dei quali era stato frattanto ritrovato nella Biblioteca del Conservatorio di Palermo, biblioteca dalla quale è stato, pare, recentemente trafugato.⁷

Quanto a *La finta filosofa*, egli ci informa, una partitura autografa sia pur incompleta emersa nel frattempo e oggetto di uno studio da parte di Franco Schitzler era sparita in circostanze sospette in seguito all'alluvione di Firenze del 1966, mentre due copie manoscritte risultavano conservate nella Sächsische Landesbibliothek di Dresda, nell'allora DDR, ma le ben note difficoltà di rapporti con i paesi al di là della cortina di ferro le rendevano di fatto inconsultabili.⁸ L'unica fonte di cui Fragapane poté giovare fu una raccolta di quattro brani stampati in riduzione per canto e pianoforte con doppio testo italiano-francese da Érard a Parigi, città dove l'opera era stata riallestita con grande successo al Théâtre Italien l'11 febbraio 1804. Per il resto egli si rifece alla monografia di Schitzler dalla quale emergeva che *la Finta Filosofa* altro non fosse che un rifacimento in due atti dell'atto unico *L'eroismo ridicolo* dell'anno precedente.

Dalla pubblicazione della seconda edizione della monografia di Fragapane, molti passi avanti sono stati fatti nella riscoperta dello Spontini italiano. Il primo impulso è partito proprio dalla sua terra natale, Maiolati *in primis* ma anche Jesi, le quali decisero di investire di più sulla riscoperta delle opere giovanili del loro *genius loci*. Per ciò che riguarda Maiolati, il preesistente *Comitato comunale permanente di studi spontiniani*, associazione che coinvolgeva occasionalmente studiosi di fama internazionale, ma che in loco non aveva una sede adeguata né i mezzi per intraprendere un'attività di ricerca musicologica, venne riqualficato nel 1989 come Centro Studi Spontini che si impegnò più a fondo nella riscoperta e nella riproposta del patrimonio musicale del suo illustre concittadino. La presenza nella vicina Osimo di Alberto Zedda, docente di filologia musicale all'Accademia

⁷ Il bibliotecario del Conservatorio, da me contattato nel 2022 in merito alla possibilità che il secondo atto dell'opera potesse essere ivi conservato sotto un'erronea attribuzione, mi informò che neppure l'atto primo era più presente nella biblioteca: insieme ad altri volumi aveva preso il volo durante la gestione di un suo disinvoltato predecessore.

⁸ Questi manoscritti sono ora anche facilmente consultabili e scaricabili online: (<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/104112/1>), si tratta del materiale relativo alla versione di *La finta filosofa* andata in scena a Dresda, Teatro Reale di Sassonia, nel 1807: una partitura in due volumi e vari fascicoli contenenti le parti orchestrali.

Lirica e Corale e allora direttore artistico del Teatro alla Scala, portò a un connubio tra queste due istituzioni e il Centro Studi per redigere una nuova edizione de *La Vestale* secondo il manoscritto autografo che, edita da Ricordi, avrebbe inaugurato la stagione del teatro milanese nel 1993, sotto la bacchetta di Riccardo Muti.⁹

Negli anni seguenti grazie allo sviluppo dei programmi di videoscrittura musicale, che di fatto consentivano a una sola persona di realizzare una partitura d'orchestra e il relativo materiale in modo professionale e in tempi assai ridotti rispetto al passato, il Centro Studi poté promuovere autonomamente la trascrizione e l'edizione di tutte le opere italiane superstiti di Spontini, fino ad allora inedite e mai più eseguite da quasi due secoli, finalizzata a una loro riproposta sulle scene. Rividero così la luce *Teseo riconosciuto*, rappresentato al Teatro Pergolesi di Jesi, diretto da Alberto Zedda, nel 1995, *I puntigli delle donne*, (Maiolati e Fabriano nel 1997, sempre diretti da Zedda), *L'eroismo ridicolo* (Maiolati, 1998, diretto da Corrado Rovaris), e *La finta filosofa* della quale era nel frattempo emersa un copia manoscritta completa dalla National Bibliothek di Vienna (Maiolati, 2005, diretta da Rovaris).¹⁰

Nel frattempo nel 2000 nella casa dove Spontini terminò i suoi giorni, era stato allestito e aperto al pubblico un museo¹¹ dedicato al musicista nel quale confluirono oltre a materiale iconografico, lettere e cimeli appartenuti al maestro, anche numerose importanti fonti letterarie e musicali, a stampa e manoscritte. Nello stesso anno il Centro Studi per iniziativa dell'allora presidente William Graziosi, si trasformava in un nuovo ente, la Fondazione Pergolesi Spontini con sede a Jesi che da allora ha rilevato il compito di edizione e diffusione dell'opera di Spontini curando anche in proprio l'allestimento degli spettacoli al Teatro Pergolesi. Per coniugare questa duplice esigenza, il recupero dei lavori italiani di Spontini risultava una soluzione ideale in quanto, dal punto di vista musicologico, si riportava in luce un repertorio ormai dimenticato; da quello pratico, si rendevano disponibili partiture che per numero di orchestrali richiesti e per caratteristiche dei ruoli vocali risultavano perfettamente rispondenti alle dimensioni strutturali e alle possibilità economiche del teatro jesino, laddove le grandi opere della maturità richiedevano un impiego di mezzi musicali e scenici che solo i grandi teatri potevano permettersi.

In seguito all'allestimento di queste opere giovanili e alle loro registrazioni e riproduzioni in CD e DVD, il pubblico e gli amanti dell'opera furono portati a conoscenza di questo nuovo aspetto della produzione spontiniana e, come talvolta accade, a ciò fece seguito un risveglio dell'interesse per la figura di Spontini anche in altri ambiti.

Fu così che nel corso di qualche anno riemersero dalle nebbie del passato alcuni manoscritti autografi del periodo italiano di Spontini. Attraverso l'encomiabile opera di Marco Palmolella, conservatore dell'Archivio, Biblioteca, Museo Gaspare Spontini di

⁹ GASPARE SPONTINI, *La Vestale*, a cura di Federico Agostinelli e Gabriele Gravagna, Milano, Ricordi, 1993. Revisione sull'autografo della Scuola di Filologia dell'Accademia di Osimo, in collaborazione con il Centro Studi Spontini di Maiolati.

¹⁰ *Teseo riconosciuto*, Revisione sulle fonti a cura di Federico Agostinelli, Centro Studi Spontini di Maiolati (1995, riveduta nel 1999). *Li puntigli delle donne*, Revisione sull'autografo a cura di Federico Agostinelli, Centro Studi Spontini di Maiolati (1997, riveduta nel 2008). Nell'edizione abbiamo privilegiato il titolo come compare nel libretto pubblicato in occasione della prima rappresentazione. Nel manoscritto autografo Spontini scrive *I puntigli delle donne* e con questo titolo l'opera è stata citata dai biografi, e anche da noi nel presente articolo. *L'eroismo ridicolo*, Revisione sulle fonti a cura di Roberto De Simone, Centro Studi Spontini di Maiolati (1998). *La finta filosofa*, Revisione sulle fonti a cura di Roberto De Simone, Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi (2005). In seguito anche i primi tre titoli sono confluiti nel catalogo della Fondazione Pergolesi Spontini, che ne è tuttora proprietaria.

¹¹ L'istituzione dell'Archivio, Biblioteca, Museo Gaspare Spontini risale in realtà al 1951, ma solo agli inizi del nostro secolo la collezione dei cimeli spontiniani è stata esposta al pubblico.

Maiolati, il quale nel corso degli anni aveva intessuto una fitta rete di contatti internazionali con amatori, antiquari e collezionisti, divenendo il punto di riferimento per tutti coloro che avessero da offrire qualcosa di interessante inerente alla figura del suo celebre concittadino, il Museo, che già aveva acquisito preziosi volumi musicali manoscritti e a stampa, si è potuto arricchire di alcuni pezzi veramente unici. Nel 2006 venne acquistato dalla libreria antiquaria Lisa Cox di Exeter in Inghilterra il manoscritto autografo de *La fuga in maschera*; nel 2013 fu la volta del manoscritto autografo di una *Scena ed aria* per soprano e orchestra dal titolo *Andromaca* scritta da Spontini nel 1796, brano del quale si ignorava totalmente l'esistenza; nel dicembre del 2018, infine, presso la casa d'asta Favart di Parigi, fu venduta all'incanto la partitura autografa de *Gli amanti in cimento, o sia il finto pittore*, scritta a Roma nel Carnevale del 1797 - come ci rivela il frontespizio - partitura che dopo qualche vicissitudine fu acquistata dalla Fondazione Cassa Di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, la quale, pur conservandone la proprietà, ha conferito in comodato il volume al Museo di Maiolati affinché lo conservasse e lo esponesse.¹²

Nella primavera del 2016, intanto, un altro avvenimento del tutto inatteso, aveva messo in fermento il mondo musicologico spontiniano: ben quattro partiture autografe erano state rinvenute nella Biblioteca del Castello di Ursel a Hingene nelle Fiandre; quelle delle opere buffe *Il quadro parlante*, *Il geloso*, e *l'audace* e *Le metamorfosi di Pasquale*, e quella della cantata *L'eccelsa gara*, rappresentata in forma privata a Parigi l'8 febbraio 1806 nel Teatro di corte dell'imperatrice Giuseppina, per festeggiare il ritorno di Napoleone dopo la vittoria di Austerlitz (2 dicembre 1805). Con ogni probabilità questi autografi sono giunti fino ai proprietari del Castello di Ursel attraverso un asse ereditario risalente direttamente alla vedova di Spontini, Céleste Énard, spentasi a Parigi nel 1878.

Questi ritrovamenti hanno portato nuova linfa all'attività di recupero della Fondazione Pergolesi Spontini, che a ogni nuovo rinvenimento si è attivata per la realizzazione dell'edizione musicale e dell'allestimento scenico delle opere. La prima esecuzione in tempi moderni de *La fuga in maschera* e di *Andromaca* hanno avuto luogo al Teatro Pergolesi di Jesi rispettivamente nel 2012 (diretta da Rovaris) e nel 2015 (diretta da Alberto Martini); *Le metamorfosi di Pasquale* è stata invece riproposta nella Venezia per la quale fu scritta (Teatro Malibran, gennaio 2018, direttore Gianluca Capuano) prima di essere ripresa a Jesi, nel settembre dello stesso anno, mentre *Il quadro parlante* - o meglio, come vedremo, *I quadri parlanti* - è ritornata sulle scene, sempre a Jesi, il 29 novembre del 2024 in occasione delle celebrazioni per i 250 anni dalla nascita del compositore, sotto la bacchetta (e, ahimé, la forbice) di Giulio Prandi.¹³

Abbiamo avuto così l'occasione di gustare delle briose commedie per musica nel tipico stile della scuola napoletana, nel solco della quale Spontini si inserisce senza traumi e senza portare particolari innovazioni. Armonie semplici con assoluta predominanza di accordi maggiori; melodie cantabili con qualche aria di agilità e qualche episodio di canto fiorito ad appannaggio delle voci femminili; prevalenza del sillabato nelle parti dei bassi buffi, con

¹² Considerando le difficoltà connesse al reperimento di materiale spontiniano, segnaliamo a futura memoria che i due autografi vennero posti in vendita dai Sig. Laurent Guillo (*Andromaca*) e Ader Nordmann (*Gli amanti in cimento*).

¹³ Le edizioni critiche di questi quattro lavori di Spontini, *La fuga in maschera* (2012), *Andromaca* (2015), *Le metamorfosi di Pasquale* (2018) e *I quadri parlanti* (2024), edite dalla Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi, sono a cura di Federico Agostinelli che ha realizzato anche la riduzione canto e pianoforte e tutte le parti d'orchestra. In attesa di poter confluire in un progetto editoriale di pubblicazione complessivo delle opere di Spontini, questo materiale non è al momento in vendita, ma è comunque disponibile per l'esecuzione. Il materiale de *L'eroismo ridicolo* e de *La finta filosofa* fu invece approntato da vari copisti sulla base della revisione curata da Roberto De Simone.

l'immane personaggio che canta in dialetto napoletano, tipico delle opere scritte per i teatri partenopei e palermitani. La strumentazione, anch'essa convenzionale, vede le viole e i fagotti per lo più procedere col basso con corni e oboi usati come ripieni; ai clarinetti, quando presenti, Spontini affida più volentieri che agli oboi passi a solo o frammenti tematici. Si nota una certa propensione a costruire le scene d'insieme sfruttando la ripetizione ostinata di una medesima frase musicale, anche se non mancano talora affreschi sonori originali, con ricorso a strumenti a pizzico come arpa, chitarra e mandolino che creano atmosfere e colori particolari. Nel complesso queste opere rivelano, pur rimanendo entro limiti ben definiti, una discreta intuizione musicale e uno spiccato senso del teatro.

Spostando il nostro obiettivo dal teatro al leggio e venendo a occuparci dell'aspetto musicologico, è superfluo sottolineare come questa improvvisa abbondanza di fonti musicali, per di più autografe, abbia di colpo fornito all'indagine filologica una grande quantità di nuovi elementi, i quali, se da un lato ci hanno consentito di dare risposta a molti quesiti rimasti aperti, è altresì vero, come avremo modo di illustrare, che hanno nel contempo fatto sorgere altre questioni non meno ingarbugliate delle precedenti.

Ancor prima di addentrarci nel contenuto di questi autografi vale la pena di soffermarsi a esaminare i volumi dall'esterno: un'attenta osservazione ci consentirà di ricavare preziose informazioni.

Noteremo subito che i volumi delle sei nuove opere ritrovate sono stati rilegati nello stesso identico modo: mezza pelle rossa a nervi con titolo a lettere d'oro sul dorso, piatti cartonati e sguardie marmorizzate: tutto eseguito con lo stesso materiale. È ovvio dedurre che le rilegature siano state effettuate tutte insieme, nello stesso luogo e nello stesso momento; a giudicare dai materiali usati, diremmo a Parigi nella seconda metà del XIX secolo. Questo particolare ci induce a concludere che tutto il corpus delle opere italiane di Spontini sia rimasto unito, confermando così la testimonianza di Berlioz che, celebrando il compositore nelle sue *Soirées de l'orchestre*, a proposito della sua produzione giovanile scrive: «Il avait conservé dans sa bibliothèque les manuscrits et même les livrets imprimés de toutes ces pâles compositions, qu'il montrait quelquefois à ses amis avec un sourire de dédain, comme des jouets de son enfance musicale».¹⁴

Da come si esprime Berlioz, non è effettivamente possibile stabilire se egli abbia personalmente visto questi manoscritti a casa Spontini o se riporti notizie ricevute da altri e dunque non siamo in grado di collocare questa testimonianza in un periodo preciso. L'impressione che se ne ricava è però quella di uno Spontini circondato da un alone di sacro rispetto e dunque quanto meno già maturo, se non proprio vecchio. Nel caso che Berlioz riferisca un evento di cui sia stato testimone in prima persona, questo potrebbe aver avuto luogo solo dopo che Spontini si era ritrasferito stabilmente a Parigi alla fine del suo incarico a Berlino e prima del suo definitivo rientro in Italia, dunque in un periodo che va dalla fine del 1842 alla prima metà del 1850.

Questa conclusione concorre perfettamente con gli altri elementi che abbiamo a formare un quadro credibile della successione degli eventi: Spontini, come era nel suo carattere, avrebbe conservato con cura tutti gli autografi dei suoi lavori teatrali e doveva averli ancora con sé a Maiolati quando morì nel gennaio del 1851. Rientrando a Parigi, la vedova Céleste Érard si portò dietro tutti i manoscritti del marito; nel 1874, in occasione della ricorrenza del centenario della di lui nascita, donò al Museo dell'Opéra gli autografi delle tre opere francesi più famose, *Vestale*, *Cortez* e *Olimpie* ed evidentemente conservò quelli delle altre opere, quelle tedesche e quelle italiane. In un secondo momento, probabilmente dopo la sua

¹⁴ H. BERLIOZ, *Les Soirées de l'orchestre* cit., p. 169.

morte, anche le opere tedesche *Nurmahal*, *Alcidor* e *Agnes* vennero acquisite dal Museo dell'Opéra mentre quelle italiane passarono in successione agli eredi che probabilmente se le divisero: non risulta infatti che *La fuga in maschera* o altre opere di Spontini abbiano mai fatto parte delle collezioni del Castello di Ursel oltre alle quattro che tuttora sono ivi conservate.

Quanto alle rilegature, essendo tutte uguali fra loro, è assai probabile che esse siano state fatte prima che le partiture venissero divise tra gli eredi, ma quasi certamente dopo la morte di Spontini. Osservando infatti il contenuto dei volumi, si riscontrano diversi errori nella successione dei fascicoli, alcuni dei quali sono stati addirittura cuciti all'interno di volumi sbagliati. Data l'estrema meticolosità e precisione che Spontini metteva nella redazione dei suoi testi e che esigeva da interpreti e copisti, è lecito presupporre che egli avrebbe disposto correttamente il materiale e avrebbe personalmente controllato che il lavoro fosse realizzato a regola d'arte. Risulta dunque difficile credere che queste rilegature possano essere state fatte mentre i manoscritti erano ancora in suo possesso. Del resto anche le opere maggiori non sono mai state rilegate e tuttora, chi andasse a consultarle alla Bibliothèque Musée de l'Opéra si vedrebbe consegnare dei grossi faldoni all'interno dei quali troverebbe una congerie di fascicoli, taluni uniti tra loro, altri sciolti, e una miriade di fogli sparsi. Dunque, dopo il suo ritorno a Parigi in seguito alla morte del marito, Céleste deve aver affidato i manoscritti ancora slegati a qualche musicista fidato che, orientandosi come meglio poteva, ha riordinato le carte predisponendole per la rilegatura.

Queste conclusioni ci portano a fare altre rilevanti considerazioni: in primo luogo, che in ogni caso questi manoscritti sono sempre stati in mano all'Autore e che dunque tra le modifiche e le correzioni che vi si trovano, anche quelle che non figurano essere di sua mano dobbiamo presumere che furono operate, se non secondo il suo desiderio, certamente con la sua approvazione o quanto meno non a sua insaputa. In secondo luogo, che possiamo sperare con un certo fondamento che prima o poi spunteranno fuori gli autografi che ancora mancano all'appello, giacché è presumibile che anche essi abbiano fatto parte del lascito di Céleste Érard, e dunque non siano andati dispersi durante quella che è la fase più pericolosa per la vita di un manoscritto, quella cioè in cui esso rischia di essere trattato senza alcuna cura e senza alcun rispetto, in quanto produzione senza valore di un autore ancora oscuro.

È giunto ora il momento di aprire questi volumi, di sfogliarne le pagine e di ascoltare cosa hanno da raccontarci dopo due secoli di silenzio. Già a una prima occhiata ci colpisce l'estrema precisione nella stesura delle partiture: la grafia arrotondata e piena; l'indicazione accurata dei nomi dei personaggi e degli strumenti all'inizio di ciascun brano; la ripetizione, anche per decine di volte, del medesimo disegno musicale ricopiato per esteso anche dove si sarebbe potuto agevolmente rimandare a precedenti battute uguali, mediante l'impiego di segni e formule convenzionali; il ricorso a segni di ripetizione o di abbreviazione limitato al minimo, quasi esclusivamente alle formule di accompagnamento degli archi. Tutto, insomma, ci rivela che ci troviamo di fronte non ai fogli sui quali la musica fu composta, ma a delle belle copie.

Risalendo fino alla prima pagina pentagrammata di ciascun volume, vediamo che Spontini l'ha utilizzata a mo' di frontespizio, corredando i titoli con altre indicazioni che si rivelano per noi informazioni preziose. Li riportiamo di seguito in ordine cronologico:

*Carnevale / 1797 / Gli Amanti in cemento / o sia / Il finto Pittore /
Dramma giocoso a sette voci Musica / Di Gaspare Spontini / Roma
La Fuga in Maschera / Commedia / posta in musica da me / Gaspare Spontini / al teatro nuovo /
nel carnevale del / 1800 / Napoli*

*Il Quadro Parlante / Dramma giocoso / scritto nella primavera / Del 1800 /
Da me Gaspare Spontini / Nel Regio Teatro di S. Cecilia di / Palermo.*

*Il Geloso, e l'Audace / Commedia / Dramma giocoso a sette voci posto /
in musica da me Gaspare Spontini / nel teatro Valle, l'autunno / del 1801 / Roma*

*L'Eccelsa gara / Cantata¹⁵ / fatta / per il ritorno delle loro Maestà 1797 / L'imperatore e
L'Imperatrice / da / G. Spontini / Compositore particolare di camera / di / S. M. L'Imperatrice e Regina*

In alto a destra, nelle ultime quattro di queste opere Spontini scrive “Sinfonia”. La sinfonia infatti comincia sul versus di questa stessa pagina iniziale.

Nel volume de *Le metamorfosi di Pasquale* è invece un foglio di carta semplice a fare da frontespizio; vi si legge, scritto da altra mano:

San Moisè / Le Metamorfosi di Pasquale / o sia / Farsa / Musica del Maestro Spontini / Il Carnovale / 1802

Questa anomalia si spiega con il fatto che nel manoscritto i fascicoli contenenti la sinfonia mancano e con essi è andato perduto anche il frontespizio autografo originario. Quella dei fascicoli mancanti è purtroppo una caratteristica che riscontriamo in ben quattro di questi manoscritti. Nelle *Metamorfosi*, l'unica tra queste opere a essere costituita di un solo atto, oltre alla Sinfonia, mancano all'interno del Finale 87 battute di musica (il numero esatto lo possiamo dedurre dal computo delle misure che l'autore stesso annota al termine di ogni sezione musicale), contenute verosimilmente in due fascicoli;¹⁶ ne *Il geloso, e l'audace* manca integralmente il brano iniziale dell'opera, ossia l'Introduzione, la seconda metà dell'Aria del Marchese del primo atto e l'intera Aria di Leonilla prima del Finale II; le lacune ne *L'eccelsa gara* e *Gli amanti in cimento* sono numerose e diffuse: buona parte del secondo atto e numerosi recitativi sono completamente assenti, altri brani sono incompleti. Una precisa valutazione dell'entità degli ammanchi in quest'ultima opera non è ancora possibile farla, giacché di essa, così come de *Il geloso, e l'audace*, non è ancora stato rinvenuto il libretto. La precisione con la quale Spontini ha redatto il frontespizio, ci consente però comunque di rettificare un errore che avevano compiuto molti dei suoi storiografi, i quali, fuorviati dalla apparente pertinenza dell'abbinamento, avevano identificato *Gli amanti in cimento*¹⁷ con *Il geloso, e l'audace*; si tratta invece de *Il finto pittore*, del quale il Bertini, nel suo *Dizionario storico-critico degli scrittori di Musica*, riporta che venne scritto invece a Palermo e ivi rappresentato con successo nel 1800, seconda tra le opere composte da Spontini nel capoluogo siciliano dopo *Il quadro parlante* e prima de *Gli Elisi delusi*.¹⁸

Riguardo ai titoli, è curioso notare anche come taluni di essi non corrispondano esattamente a quelli stampati sui libretti pubblicati in occasione delle rappresentazioni.

¹⁵ In origine Spontini aveva scritto «Opera in due atti».

¹⁶ Nella mia edizione questo vuoto è stato colmato e le 87 battute mancanti, che sono quelle iniziali della penultima sezione del Finale, sono state da me reinserite componendole ex novo sul modello delle analoghe sezioni presenti nel Finale I delle altre opere spontiniane del periodo. Come Sinfonia ho utilizzato quella de *La fuga in maschera* in base alle considerazioni esposte più oltre.

¹⁷ Questo titolo è stato impiegato in varie altre opere, cosa che genera qualche confusione. Nello stesso periodo di attività in Italia di Spontini, un *Gli amanti in cimento* di Giuseppe Palomba fu rappresentato al Teatro dei Fiorentini di Napoli nel 1800 con musica di Pietro Guglielmi, mentre un altro di Michelangelo Prunetti musicato da Raffaele Orgitano andò in scena a Roma al Teatro Valle nel 1802.

¹⁸ Il dizionario del Bertini venne pubblicato proprio a Palermo nel 1814-1815 e dunque saremmo portati a dargli credito in merito all'attività di Spontini in quella città, anche se non vi sono altre attestazioni che documentino che quella rappresentazione abbia avuto effettivamente luogo. In ogni caso, dato che è inconfutabile che *Il finto pittore* sia stato scritto per Roma nel 1797, si sarebbe trattato di una ripresa. Per il resto, quanto affermato dal Bertini a proposito di Spontini è sostanzialmente ripreso, inesattezze incluse, dal *Dictionnaire* cit. di Choron e Fayolle.

Questa discrepanza si notava già nella prima opera di Spontini, sull'autografo del quale l'autore ha scritto:

Carnevale / I Puntigli delle Donne / Farsa a sette voci Musica / Di Gaspare Spontini / Roma / 1796

laddove il libretto stampato da Puccinelli reca: *LI PUNTIGLI DELLE DONNE*.

Analogamente, Spontini scrive *Il Quadro Parlante*, mentre il libretto edito a Palermo nella Stamperia di Valenza attesta *I QUADRI PARLANTI*, titolo più esatto dal momento che i personaggi che nella scena finale sostituiscono il proprio volto a quello del dipinto che li ritrae, dando a esso voce, sono due e non uno.¹⁹ Infine, quella che per i vari libretti è *LA FINTA FILOSOFA*,²⁰ nel frontespizio della copia manoscritta conservata a Vienna compare come *Li Finti Filosofi / del Sig.^r Gasparre Spuntini / Atto Primo / In Palermo 1798 [sic!]*.

Passando ora ad esaminare le pagine musicali degli autografi di queste sette opere (ai sei ritrovati negli ultimi anni aggiungiamo anche quello de *I puntigli*) osserviamo per prima cosa che, ancorché molto lacunosi, solo quelli de *Gli amanti in cimento* e de *L'eccelsa gara* sono interamente di pugno di Spontini: in essi infatti anche i recitativi – secchi nel primo, strumentati nel secondo – sono di sua mano, mentre nelle altre opere i recitativi, tutti secchi, figurano scritti, come spesso accade, da altre mani, talora più di una nel corso della stessa opera.

Scorrendo il testo musicato da Spontini, notiamo poi in alcuni autografi una curiosa circostanza: alcuni personaggi sono indicati con nomi differenti nel corso della stessa opera. Ne *La fuga in maschera*, il personaggio attestato come Nardullo nel libretto, in un paio di brani all'inizio dell'opera, tanto nell'intestazione dei personaggi a inizio brano quanto all'interno del testo musicato, era in origine denominato Antonio: Spontini è poi intervenuto a correggere il nome in Nardullo, nome che poi è quello utilizzato nel prosieguo dell'opera. Analogamente, il personaggio di Corallina, quando fa il suo esordio in scena con l'aria "La mia lanterna magica" (Atto I, n. 7) viene indicato in partitura come Amandolina, nome che Spontini questa volta non corregge e che non compare più nel manoscritto. Data l'estrema pertinenza del testo di questo brano con le vicende dell'opera, appare poco probabile che possa trattarsi di un'aria scritta da Spontini in altra occasione e materialmente prelevata e trasferita *tout court* ne *La fuga in maschera*: se comunque volessimo dare credito a questa ipotesi, poiché il nome di Amandolina non compare nelle fonti di altre opere di Spontini, dovremmo dunque supporre che l'aria appartenesse a una delle opere riportate dai biografii e delle quali non ci resta che il titolo (*L'isola disabitata* o *Chi più guarda men vede*) oppure che si tratti di un brano sostitutivo da cantarsi all'interno di un'opera di un altro compositore. Viceversa, se scartiamo l'ipotesi che l'aria fosse preesistente alla stesura de *La fuga in maschera*, dovremmo concludere che in una primissima bozza del libretto il personaggio si chiamasse Amandolina e che solo successivamente sia intervenuta da parte del librettista la decisione di cambiarne il nome. Se questa spiegazione può essere plausibile per lo scambio Antonio-Nardullo – dato che poi Spontini ha provveduto a correggere il nome scritto inizialmente – nel caso di Amandolina resterebbe da spiegare come mai il nome invece non sia stato corretto. Inoltre, dal momento che i manoscritti autografi di tutte queste opere

¹⁹ Nella mia edizione, proprio per il motivo qui addotto, ho accolto la lezione del libretto, con il titolo al plurale. Nel corso di questo articolo, però, trattando del manoscritto autografo, farò riferimento a esso con il titolo scritto da Spontini, *Il quadro parlante*.

²⁰ Di questa che è certamente l'opera italiana di Spontini che godette di maggior successo, abbiamo libretti stampati a Napoli 1799, Messina 1799, Parigi 1804 e Dresda 1807.

sono redatti in bella copia e sono curatissimi dal punto di vista grafico, è davvero singolare che attestino queste incongruenze che sarebbe logico aspettarsi solo in una fase iniziale del lavoro; a meno che Spontini non procedesse a redigere la bella copia di ciascun singolo brano non appena finito di comporlo, ancor prima di aver affrontato la stesura degli altri numeri musicali. Ciò è certamente possibile e sarebbe anche perfettamente in linea con il carattere del compositore, estremamente preciso e meticoloso e desideroso di presentarsi sempre in maniera inappuntabile agli occhi altrui. D'altro canto, come modo di procedere sarebbe quantomeno inconsueto, almeno per le abitudini dell'epoca, dato che, a causa degli strettissimi tempi di lavorazione e di montaggio degli spettacoli, vi era la necessità di preparare innanzitutto le particelle complete per i cantanti prima di pensare alla definizione della partitura d'orchestra.

Un caso simile lo ritroviamo anche ne *Il quadro parlante* dove, fino a metà del primo atto, il personaggio di Menicuccio, basso buffo, figura nei recitativi (che non sono di Spontini) come Calogero: il nome è stato poi corretto anche se non sempre operando gli aggiustamenti necessari per adattare convenientemente il ritmo delle note alla diversa accentuazione del nome. Anche in tre dei brani musicali autografi di Spontini (n. 1 – *Introduzione*; n. 7 – *Sestetto*; n. 11 – *Finale Primo*) nell'intestazione a inizio rigo troviamo Calogero in luogo di Menicuccio ma qui il nome non è stato corretto. Poiché si tratta di tre brani d'insieme, è impensabile che essi possano provenire da altre opere e dunque l'unica spiegazione possibile è che effettivamente il cambiamento del nome sia stato deciso in un secondo momento. Ricordiamoci che l'opera fu scritta a Palermo, ma il buffo canta in dialetto napoletano: qualcuno avrà fatto notare che il nome originario, Calogero, tipicamente siciliano, non era appropriato al personaggio.

Oltre ai problemi legati ai nomi dei personaggi, nei manoscritti autografi troviamo altri elementi che sollevano interrogativi per i quali non è facile trovare una risposta.

In primo luogo, si riscontrano in gran numero cancellature, tagli e aggiustamenti di vario tipo, tanto nei recitativi quanto nei brani musicali. Alcuni di questi interventi possono essere spiegati facilmente ammettendo che essi siano stati effettuati durante le prove o tra una recita e l'altra e dunque che siano stati operati direttamente sulla bella copia che era ormai già stata redatta.²¹

Talvolta però la situazione appare più complicata e ci costringe a formulare ipotesi piuttosto tortuose riguardo all'iter compositivo di queste opere.

Un caso emblematico riguarda *Il quadro parlante*. Qui i recitativi del secondo atto, scritti con una grafia diversa rispetto alle due con le quali sono stati redatti quelli del primo atto, erano in origine opera di un'unica mano ed erano scritti l'uno di seguito all'altro su fogli che formavano un corpus di fascicoli autonomo. Per poterli inserire al loro posto nella partitura completa, ossia il primo a inizio atto e gli altri ciascuno alla conclusione del relativo numero musicale, i bifoli originari furono smembrati e poiché spesso i recitativi cominciavano a metà pagina o sul *versus* del foglio che conteneva il recitativo precedente, le battute iniziali o finali di alcuni di essi sono state ricoperte da *colletes* e ricopiate su un nuovo foglio. Queste operazioni sono state eseguite da una mano diversa dalle tre precedenti. In alcuni casi, poi, i recitativi attestano modifiche alle battute conclusive per preparare l'ingresso di arie o duetti in tonalità differenti da quelle previste in origine, tagli

²¹ A eccezione de *La finta filosofa*, della quale non abbiamo l'autografo e forse de *Il finto pittore* (v. nota 17) non risulta che le altre opere italiane di Spontini siano mai state riprese. Tagli e correzioni non possono dunque essere stati operati in occasione di un riallestimento.

di alcune battute ricoperte con *colletes*, oppure eliminazione di pagine intere. Poiché i versi così soppressi non figurano nel libretto e non abbiamo elementi che ci inducano a pensare che la gestazione dell'opera sia stata particolarmente lunga - anzi, dal momento che poche settimane prima Spontini stava ancora mettendo in scena *La fuga in maschera* a Napoli, siamo piuttosto indotti a pensare l'esatto contrario - tutto lascerebbe credere che questi recitativi secchi fossero già stati scritti in precedenza per un'opera analoga, forse con diverso titolo, ripresa per l'occasione con qualche modifica utilizzando i recitativi originari e affidando a Spontini una nuova stesura della parte musicale. Quando egli intraprese a musicare l'opera, questo processo di sistemazione del libretto originario non doveva essersi concluso, giacché da alcuni dettagli si evince che in prima stesura il brano che precede il Finale II, il duettino amoroso "Due bell'alme innamorate" (che porta come titolo *Notturmo*), era collocato all'inizio dell'atto stesso ed era destinato ad altri personaggi (non a Bettina e all'Abate, bensì a Rosina e al Capitano).

Operazioni di arrangiamento di questo tipo e di sfruttamento di materiale preesistente erano all'epoca piuttosto comuni e confrontando tra loro questi stessi autografi si può toccare con mano come Spontini non costituisca in questo senso un'eccezione. Numerosissimi sono infatti i brani interamente o parzialmente riutilizzati in una o più opere, secondo la pratica del cosiddetto "autoimprestito". Ciò non deve affatto stupirci, anzi probabilmente senza ricorrere a questo espediente non sarebbe stato possibile comporre dodici, forse quattordici opere, verosimilmente quasi tutte in due atti (fanno eccezione *L'eroismo ridicolo* e *Le metamorfosi di Pasquale*), oltre a pezzi staccati da inserire in opere altrui, nell'arco di soli sei anni, il tutto curando nel contempo l'allestimento dei propri lavori e spostandosi su e giù per un'Italia sconvolta da rivolte, guerre e invasioni.²²

I brani che è più facile adattare a un nuovo contesto sono ovviamente quelli strumentali e dunque le sinfonie. È emblematico a riguardo il caso di quella che troviamo per la prima volta impiegata ne *La fuga in maschera*; scritta per Napoli agli inizi del 1800, la ritroviamo anche ne *Il Quadro parlante* andato in scena a Palermo poche settimane dopo, ne *Il geloso*, e *l'audace* rappresentato a Roma l'anno seguente e poi in *Julie ou le pot de fleurs*, Parigi, 1805. Di quest'ultima versione non conserviamo manoscritti ma solo una per altro bellissima e accuratissima edizione a stampa della partitura pubblicata da Érard. Delle altre tre abbiamo invece tre autografi, tutti accuratamente ricopiati, che differiscono solo per qualche dettaglio e per la differente strumentazione, adattata di volta in volta all'organico orchestrale in forza al teatro cui la musica era destinata. Tra questi, l'organico più ricco, con a disposizione anche Flauti, Trombe e Timpani - in ciò più simile a quello del parigino Théâtre Feydeau - era quello del teatro di Santa Cecilia di Palermo: è dunque sulla partitura de *Il quadro parlante* che Spontini riportò alcune indicazioni e alcune modifiche per adattare la sinfonia al nuovo contesto parigino. In *Julie* però la sinfonia risulta molto più corta, a seguito del taglio di un'ampia sezione centrale: questo taglio (del quale ne *Il quadro parlante* non troviamo traccia) lo ritroviamo invece nella sinfonia de *Il geloso*, e *l'audace*, dove i fogli contenenti le battute da sopprimere sono stati materialmente eliminati dalla partitura. Inoltre, benché non si lo possa asserire con assoluta certezza, è altamente probabile che la stessa sinfonia sia stata impiegata anche a Venezia ne *Le metamorfosi di Pasquale*: il Finale di questa farsa ne riprende infatti per intero alcune sezioni e dunque

²² In ogni caso non dobbiamo imputare solo alla mancanza di tempo il fatto che i musicisti attingessero a materiale già scritto in precedenza. All'epoca i compositori trovavano del tutto logico e naturale, cambiando città e affrontando un nuovo pubblico, riproporre brani che avevano già ben figurato altrove, anche se occorreva mantenere una certa discrezione a riguardo, dato che in linea di principio questa pratica non era vista di buon occhio dagli impresari che esigevano musica nuova ed espressamente composta.

tutto lascia supporre che i fascicoli mancanti all'inizio del manoscritto dovessero contenere un'ulteriore stesura proprio di questo brano. A ulteriore suffragio di questa ipotesi vi sono considerazioni di carattere cronologico. Il 3 novembre 1801 Spontini debuttava al Teatro Valle di Roma con *Il geloso, e l'audace*, e *Le metamorfosi* andarono in scena al San Moisè di Venezia il 16 gennaio del 1802; è dunque improbabile che avendo così poco tempo, egli si sia dedicato alla stesura di una nuova sinfonia e, dovendo utilizzarne una già scritta, nulla di più naturale che servirsi di un brano di provata affidabilità che aveva in quel momento tra le mani.

Anche la sinfonia de *L'eroismo ridicolo* (e del suo ampliamento *La finta filosofa*) scritta per Napoli, sfrutta, rielaborandolo, un lavoro precedente: la sinfonia de *Gli amanti in cimento*, scritta per Roma. Nel manoscritto di questi ultimi, però, la sinfonia risulta purtroppo incompleta; non perché siano andati perduti dei fogli, bensì perché Spontini non ne ha terminata la copiatura, che si interrompe sul rectus del sesto foglio, al quale seguono altri sei fogli vuoti. Da questa singolare circostanza si deduce che questo manoscritto, nel quale vi sono altri brani copiati solo parzialmente, taluni persino copiati due volte, e non vi sono segni di tagli o di aggiustamenti, non sia quello utilizzato per l'esecuzione dell'opera nel 1797, ma sia stato redatto qualche tempo dopo, quasi con l'intenzione di farne un esemplare da collezione.

Anche per la sinfonia de *L'eccelsa gara*, infine, come possiamo dedurre da diversi interventi operati sul manoscritto, Spontini ha utilizzato un altro lavoro italiano precedente, incollando il nuovo frontespizio sopra quello originale.²³ Non siamo al momento in grado di stabilire da quale altra opera provenga questa sinfonia, che non corrisponde a nessuna delle altre che già possediamo, ma l'organico piuttosto ampio (Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni e Timpani, oltre agli archi) ci fa pensare a un teatro importante, forse quello di Santa Cecilia di Palermo, teatro per il quale del resto erano stati scritti originariamente anche altri brani ripresi da Spontini nel resto della cantata.

Seppure non così immediato come per la musica strumentale, risulta abbastanza agevole anche il riutilizzo di arie, duetti o brevi episodi corali i quali, per il loro carattere musicale e il loro contenuto testuale, riflettano situazioni ricorrenti nelle opere buffe e che dunque, con la complicità del librettista disposto a inserire nel proprio testo versi già scritti da altri, è possibile trasferire *tout court* da un'opera all'altra.

Di questo tipo di operazione troviamo nella produzione italiana di Spontini vari esempi. Il duettino de *Il quadro parlante* precedentemente citato, compare, immutato, anche nel primo atto de *Il geloso, e l'audace* come Duetto Erminia-Conte (n. 3). In questo volume, esso è addirittura presente in duplice copia, sempre di mano di Spontini. La prima di esse, a giudicare dagli inchiostri e dal modo di scrivere le gambe delle note, sembra essere stata redatta a Parigi, forse in previsione di un suo utilizzo come brano staccato o come modello per una riproduzione a stampa.²⁴ Anche il successivo brano de *Il geloso*, l'aria del Marchese

²³ Di questa affermazione non posso essere completamente certo, giacché non ho avuto modo di consultare di persona i manoscritti. Considerando però che le caratteristiche grafiche della musica che comincia sul *versus* del primo foglio sono le stesse di quelle delle pagine seguenti e che dalle riproduzioni si intravedono macchie ascrivibili a tamponi di colla, mi sembra assai probabile che Spontini abbia effettivamente operato attaccando il nuovo frontespizio sopra il vecchio. Se questa ipotesi fosse esatta, poiché dall'organico orchestrale possiamo escludere che la sinfonia sia quella che manca ne *Le metamorfosi di Pasquale*, dovrebbe trattarsi di quella scritta per una delle opere per le quali non abbiamo ancora alcuna fonte musicale, ossia *Sofronio e Olindo*, *Adelina senese*, *L'isola disabitata* e *Chi più guarda men vede*.

²⁴ Questo duetto fu effettivamente stampato in una versione per canto e pianoforte da Le Duc intorno al 1806: *Trois / DUOS ITALIENS / Avec paroles françaises / Mis en Musique / ET DÉDIÉS / à Madame Sophie*

“Ascoltatemi e stupite” (n. 4), è riciclato, musica e testo - con due lievi modifiche - da *Il quadro parlante* dov’era cantato da Bertoldo (Atto I, n. 3). Il coro di giubilo finale con cui si conclude l’opera è invece ripreso da *La fuga in maschera* – trasportato di mezzo tono da La a Sib. Quanto a *Il quadro parlante*, la parte iniziale del Finale primo, un duetto tra Bertoldo e Chiarella, “Parla, Chiarella mia”, fu invece ripreso come brano autonomo (n. 7) ne *Le metamorfosi di Pasquale* – Duetto Lisetta-Pasquale, “Parla, Lisetta mia” – e godette di un certo favore, giacché lo troviamo in vari esemplari manoscritti come pezzo autonomo o come pezzo sostitutivo da inserire in opere di altri autori con incipit adattato al nuovo contesto (“Parlami, Eurilla mia”; “Parla, carina mia”) e musica talora trasportata: nel 1806 una versione per canto e pianoforte (nella quale è indicato come proveniente da *La serva astuta*) venne pubblicata a Londra dall’editore Birchall.

Il quadro parlante è poi a propria volta debitore nei confronti di diversi lavori precedenti. La sinfonia, abbiamo visto, è tratta da *La fuga in maschera*, dalla quale Spontini attinse anche l’aria di Doralbo “Ch’io parta... Oh ciel... Che pena...” (Atto II, n. 4) che viene ora affidata al Capitano Belfiore (Atto I, n. 8), e il Quintetto “Dolce e vaga Ziterea” (Atto II, n. 6) che, questa volta con il testo cambiato e con qualche taglio, diventa “Gioja cara, mia diletta” (Atto II, n. 16).

Il cambio del testo si rende necessario nei pezzi d’assieme; in essi si sviluppa infatti l’azione scenica propria di ogni singolo dramma e non è dunque in genere possibile trasferire le parole da un’opera all’altra. Riutilizzare dunque Quintetti, Sestetti o sezioni più o meno ampie di Introduzioni o Finali è un’operazione più complessa, giacché si richiede che il librettista collabori attivamente e che componga i suoi versi rispettando la metrica, l’alternanza dei dialoghi e la dinamica degli eventi scenici del libretto per il quale la musica era stata originariamente concepita. Un compito, questo, che un verseggiatore con un po’ d’esperienza teatrale, poteva comunque assolvere agevolmente e sicuramente in un tempo molto più breve di quanto ne sarebbe servito ad un compositore per musicare un brano d’assieme ex novo.

Ricorrendo alla collaborazione del librettista,²⁵ Spontini per comporre il Finale I de *Il geloso, e l’audace*, poté riutilizzare ampie sezioni del Finale I de *La fuga in maschera* e l’intero episodio conclusivo del Finale I de *Il quadro parlante* (184 battute); poté approntare una prima versione, poi scartata, del Duetto tra Chiarella e Rosina de *Il quadro parlante* (Atto I, n. 9), rielaborando il Duetto Rosimene-Giannina de *I puntigli delle donne*, (Atto II, n. 3); poté addirittura riforgiare un’opera quasi per intero trasformandola in una cantata.

Per quanto ci è possibile osservare dalle pagine che si sono conservate fino a noi, infatti, a parte la sinfonia della quale abbiamo già detto, *L’Eccelsa gara*, «CANTATA / Composta per il ritorno trionfale / DEL GRANDE NAPOLEONE, / IMPERATOR DI FRANCIA / E RE D’ITALIA / ed eseguita nel Teatro dell’Imperatrice / li 8 Febbraio 1806», è stata elaborata da Spontini sfruttando arie e brani d’assieme appartenenti a *Gli Elisi delusi*, tra i quali egli ha inserito dei recitativi nuovi, non più secchi, bensì strumentati secondo il gusto drammatico in stile gluckiano al quale si andava convertendo dal suo arrivo a Parigi. Il libretto di questo breve lavoro encomiastico, scritto per festeggiare Napoleone al rientro dalla battaglia di

Gay / PAR G. SPONTINI / ...

²⁵ Dei lavori teatrali italiani di Spontini conosciamo l’autore dei versi solo in pochi casi: Cosimo Giotti per *Teseo riconosciuto*; Domenico Piccinni per *L’eroismo ridicolo* e *La finta filosofa*; Giuseppe Palomba per *La fuga in maschera*; Giuseppe Foppa per *Le metamorfosi di Pasquale*; Luigi Balocchi per *L’eccelsa gara*. Una scritta a penna sul frontespizio di un esemplare del libretto conservato nella biblioteca dell’università di Berkeley in California, attribuisce a “Gaetano Bongiardino palermitano” la paternità dei versi de *I quadri parlanti* (questo è il titolo del libretto a stampa).

Austerlitz, fu affidato a Luigi Balocchi che provvide a modellare non solo i suoi versi, ma anche il disegno complessivo dell'opera, sul testo musicato da Spontini quasi sei anni prima a Palermo per la nascita di Ferdinando di Borbone, figlio di Francesco, principe ereditario, e di Maria Clementina d'Austria. I personaggi che celebravano la venuta al mondo del nobile rampollo erano tre glorie siciliane: Empedocle, Stesicoro e Teocrito. Nel nuovo contesto esse diventano ora Omero, Virgilio e Tasso chiamati a glorificare l'invitto Imperatore. La nuova cantata, assai più breve dell'opera originaria, constava - lo deduciamo dal libretto - di nove numeri musicali dopo l'ouverture: ma le gravi lacune che i manoscritti di ambedue i lavori presentano non ci consentono di stabilire se effettivamente tutti i brani de *L'eccelsa gara* siano stati tratti da *Gli Elisi delusi*. Risultano infatti a tutt'oggi perduti l'intero secondo atto di questi ultimi e tre brani della rielaborazione parigina, l'Aria Virgilio con cori [n. 5], l'Aria Pallade [n. 6] e il Finale [n. 9].

Da quanto ci resta però possiamo notare che, contrariamente a quanto osservato negli altri autografi, questa volta Spontini non ha diligentemente riscritto di sua mano i brani, ma ha agito sui fascicoli originari de *Gli Elisi delusi*, estrapolandoli dal resto dell'opera e operando direttamente su di essi i tagli e le correzioni necessarie. Queste operazioni sono state compiute in maniera caotica e sommaria, a tal punto che non è affatto chiaro in che modo le indicazioni di Spontini debbano essere interpretate. Vi sono cambi di chiave per alcuni personaggi (Empedocle/Virgilio da contralto a soprano; Stesicoro/Omero da tenore a basso) senza però che la parte musicale sia stata modificata. Il che comporta un evidente squilibrio nei registri vocali e vi sono altresì ampi tagli che riducono sensibilmente i brani originari mutilandone il senso musicale.

È davvero singolare che Spontini, così attento e accurato in ogni aspetto della sua vita professionale, si sia ridotto a rabberciare alla bell'e meglio la sua partitura proprio nell'occasione più importante della sua vita, chiamato a esibirsi di fronte al grande Napoleone dal quale in quel momento, oltretutto, si attendeva che intervenisse in suo favore per sbloccare la situazione relativa alla *La Vestale*, di cui la direzione dell'Opéra ritardava da mesi la messa in scena. Dobbiamo perciò dedurre che l'operazione sia stata eseguita in tutta fretta: forse il ritorno di Napoleone avvenne prima di quanto non fosse preventivato, o forse non era in programma che fosse Spontini a doversi occupare delle celebrazioni musicali. Fatto sta che egli, che era allora, come riporta il libretto, «compositore particolare della camera dell'Imperatrice», operando con pochissimo tempo a disposizione, non poté far altro che arrangiarsi sfruttando al massimo materiale già scritto in precedenza. Sebbene l'incompletezza dei due lavori non consenta di poterli al momento riallestire, cionondimeno il ritrovamento di numerose pagine autografe de *Gli Elisi delusi* nel manoscritto della cantata parigina ci ha consentito di constatare come il pur incompleto manoscritto palermitano in cui le stesse pagine sono presenti in copia, sia stato redatto con estrema cura e precisione, e di comprovarne così l'assoluta affidabilità anche per i restanti brani.

Finora abbiamo messo in evidenza le lacune di questi manoscritti autografi. Uno di essi, però, ci riserva anche una gradita sorpresa. Cuciti insieme a quelli della partitura all'interno del volume de *Le metamorfosi di Pasquale*, troviamo infatti altri fascicoli che contengono materiale relativo a due brani dell'opera, il Sestetto "Ahi, la testa" e la Cavatina di Pasquale "Senza un soldo al suo comando".

Del Sestetto si conserva per mano di copista la parte iniziale sotto forma di particella canto e basso preparata per il soprano Elena Conti, prima interprete del ruolo di Costanza, cui fa seguito un abbozzo autografo incompleto della sezione seguente, nel quale sono presenti le parti vocali e un accenno della parte orchestrale. Della Cavatina abbiamo invece, sempre

per mano di Spontini, un abbozzo anch'esso incompleto contenente la parte di Pasquale e, riportato su due righe, un arrangiamento sommario e via via sempre più lacunoso della parte strumentale. Si tratta in questo caso proprio di una prima stesura preliminare, dalla quale la versione definitiva si differenzia in parecchi punti. Queste testimonianze della fase embrionale della composizione, sono documenti unici nel panorama delle fonti spontiniane e ci offrono l'opportunità di prendere atto del modo in cui il compositore costruiva e definiva i suoi pensieri musicali.

In conclusione, ciascuno di questi volumi ci narra una vicenda individuale e autonoma e il loro attento esame ci permette da un lato, in generale, di ricostruire uno spaccato di quelle che erano le modalità di esercizio del mestiere di compositore d'opera nell'Italia di fine Settecento; dall'altro, nello specifico, di fare nuova luce sul quello che era il *modus operandi* proprio di Spontini, consentendoci di leggere in filigrana le varie fasi del processo di realizzazione di una partitura, pur lasciandoci con non pochi punti interrogativi, ai quali chissà se mai vi sarà modo di dare una risposta definitiva.

Quanto a Spontini, da questa breve incursione all'interno dei suoi manoscritti autografi italiani, traiamo spunto per alcune considerazioni circa il suo rapporto complesso e tortuoso con la creazione che sarà una caratteristica di tutto il periodo della sua maturità.

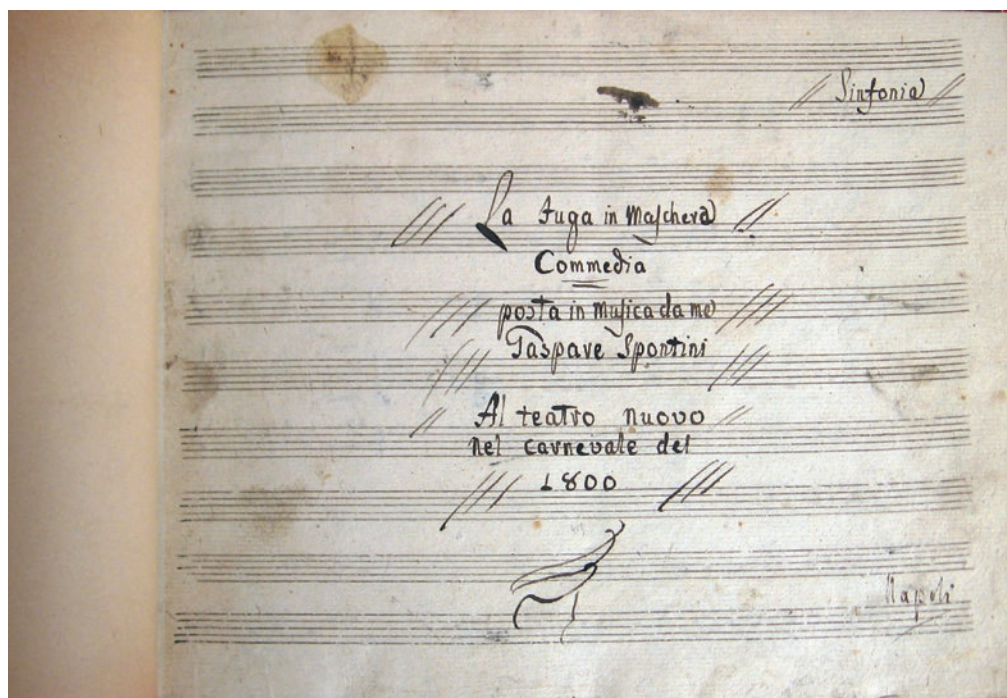
In primo luogo, emerge il fatto che, esclusi i recitativi, egli redigesse sempre integralmente tutte le partiture ricopiandole di propria mano, senza ricorrere ad alcun aiuto neppure per i brani che, essendo prelevati *tout court* da opere precedenti, si sarebbero potuti ben affidare a un copista. Più che la diffidenza nei confronti dei copisti, della loro accuratezza o della loro onestà (avrebbero potuto fare copie abusive dei suoi brani), riteniamo che alla base di questo comportamento ci fosse la volontà di celare il riutilizzo di musica già scritta, un espediente diffuso, sì, ma pur sempre un espediente, che esponeva il compositore a più di una critica. Più in generale, in ciò si rivela già quella predisposizione a voler tenere ogni cosa che lo riguardasse sotto il proprio diretto controllo, atteggiamento che sarebbe diventato un aspetto così distintivo del suo carattere in età matura e che, fosse l'espressione di un effettivo senso di superiorità o viceversa la manifestazione di un'innata insicurezza di fondo, gli attirò tante antipatie e inimicizie nel corso della sua vita.

In secondo luogo, i numerosi tagli e aggiustamenti che egli introduceva nelle sue partiture, non nella fase della creazione, bensì dopo averne già redatto accuratissime belle copie e dunque dopo che riteneva di aver risolto ogni dubbio e di essere giunto alla stesura definitiva, ci forniscono nuovi elementi di riflessione sull'evoluzione del rapporto di Spontini con la composizione. Fino alla scoperta di questi nuovi autografi, infatti, si soleva distinguere nettamente il periodo italiano giovanile di Spontini da quello della sua maturità artistica sbocciata a Parigi e rifiorita a Berlino, non solo per il diverso spessore delle opere prodotte (le prime ricalcando i *clichés* della scuola napoletana, le altre all'avanguardia nel panorama europeo e ispirate da un profondo rinnovamento del linguaggio), ma anche per un modo totalmente diverso di affrontare e di vivere il rapporto con la creazione musicale e con l'esercizio della propria arte.

La figura dello Spontini 'genio' insoddisfatto sempre alla ricerca di un modo idoneo per dare voce alle proprie nuove intuizioni, sempre intento a correggere e riscrivere le sue partiture, quale ce lo tramanda il Fétis²⁶ allorché descrive la tormentata genesi de *La Vestale* (1805-1807), si riteneva avesse preso corpo solo quando egli, misurandosi con uno stile e un progetto musicale completamente nuovi, si trovò costretto a ricercare una più consapevole dimensione artistica e più ampi orizzonti espressivi. La produzione italiana, che scorre

²⁶ F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle* cit., s.v.

invece tutta entro il rassicurante alveo di una tradizione consolidata e accettata senza discussioni, si riteneva che avesse lasciato al compositore ben pochi margini di dubbio o di ripensamento e che dunque fosse uscita fluida e senza incertezze dalla sua abile penna. E tale considerazione trovava perfettamente riscontro nei suoi autografi: lindo, netto e senza correzioni l'unico autografo italiano superstite (*I puntigli delle donne*), tormentatissimi, con centinaia di interventi di tutti i tipi, veri e propri campi di battaglia, i sei autografi della maturità, da *La Vestale* a *Agnes von Hohenstaufen*. Ora la testimonianza di questi nuovi autografi ci rivela e ci anticipa alcuni aspetti dello Spontini maturo mostrandoci come l'insicurezza e il ripensamento, nonché la costante revisione di quanto già scritto e già definito, non erano forse interamente dovuti all'oggettiva difficoltà di trovare la via verso un'arte nuova, ma poggiavano su più profondi soggettivi tratti della sua indole e della sua personalità.



FIGG.1 e 2 Dall'Autografo della *Fuga in Maschera* (1800): frontespizio e prima pagina come esempio di grafia in "bella copia" spontiniana (per gentile concessione del Comune di Maiolati Spontini)

LE DUE CARRIERE DI FILIPPO MARCHETTI: DA UOMO DI TEATRO A UOMO DELLE ISTITUZIONI

Lamberto Lugli

(Camerino, MC)

Premessa

Il progetto «Marchetti Ricostruito», ideato e condotto dall'Associazione Corale-Culturale "Filippo Marchetti" di Camerino, grazie alla figura del presidente dott.ssa Anna Rita Severini, del direttore artistico M^o Lamberto Lugli e dello studioso prof. Francesco Bissoli, nasce a ridosso del 2002, in occasione del centesimo anniversario della morte del compositore marchigiano. L'intento era quello, attraverso la ricerca e lo studio dell'opera compositiva del Maestro, di produrre e diffondere sul territorio i suoi lavori musicali poco noti o inediti, perseguendo gli scopi della valorizzazione sul piano culturale, in particolare sotto il profilo esecutivo e divulgativo. Il progetto, fin dalla sua nascita, prevedeva, tra le sue molteplici attività, la stesura di un lavoro monografico, necessario a mettere ordine e soprattutto far luce sulla vita del Maestro e sulle sue composizioni. Nella convinzione che l'immagine di Marchetti avesse reale necessità di una riconsiderazione globale che dovesse tener conto non solo di ciò che è parzialmente conosciuto tra gli addetti ai lavori, il progetto «Marchetti Ricostruito» ha preso in carico tutto il lavoro compositivo del Maestro senza distinzioni preconcrete. La pubblicazione dell'*Epistolario* con la cospicua raccolta di lettere, le fonti primarie, oltre a fornire i dati essenziali per la stesura della monografia, ha evidenziato come Marchetti occupi negli ambienti musicali e istituzionali dell'epoca una posizione di primo piano. Alta è la percentuale rappresentata dalle lettere indirizzate ai familiari, in cui le vicende personali unite alle riflessioni più esclusivamente private delineano a tutto tondo la dimensione dell'artista e dell'uomo diviso tra professione ed affetti. Il lavoro di ricerca sulla parte musicale del progetto ha incontrato le maggiori difficoltà, che sono consistite nell'inseguire materiale musicale di Marchetti in ogni parte d'Italia, recuperato poi in biblioteche e archivi storici pubblici e privati, la cui autenticità e attribuzione sono state, in molti casi, di non facile risoluzione. La successiva trascrizione, revisione e in alcuni casi ricostruzione, ha posto le necessarie basi per proporre e far conoscere finalmente in concerto o in teatro composizioni la cui ultima esecuzione in pubblico risale a oltre cento e più anni. È questo il caso delle due opere *Romeo e Giulietta* e *Gustavo Wasa* i cui manoscritti autografi presenti nell'Archivio Storico Ricordi sono stati trascritti e revisionati da Lamberto Lugli. Suddetto lavoro ha consentito che la prima opera entrasse in cartellone nel XXXI Festival della Valle D'Itria nel 2005 e la seconda fosse eseguita in forma di concerto presso il Teatro Filippo Marchetti nel 2006 con l'Orchestra Internazionale d'Italia. Si è così potuto concretamente ascoltare la musica di Marchetti e con il contributo di riconosciuti studiosi collocarlo artisticamente e storicamente nel suo periodo di attività. Il lavoro assiduo ed appassionato dell'Associazione ha prodotto una serie di pubblicazioni che attestano tutta la ricerca e il lavoro svolto:

Marchetti Ricostruito, iniziative per il Centenario 1902-2002, a cura di Anna Rita Severini, Camerino, Nuova Stampa, 2002.

Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista, a cura di Francesco Bissoli, testi di Francesco

Bissoli, Lamberto Lugli e Anna Rita Severini, Bologna, Bongiovanni, 2002.

FILIPPO MARCHETTI, *Sinfonia a grand'orchestra in Re maggiore*, rev. Lamberto Lugli, Lucca, LIM, 2003.

FILIPPO MARCHETTI, *Epistolario*, a cura di Lamberto Lugli, Lucca, LIM, 2004, ("Akademos").

Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di Romeo e Giulietta (XXXI Festival della Valle d'Itria, Martina Franca 2005), a cura di Lamberto Lugli, Lucca, LIM, 2005.

FILIPPO MARCHETTI, *Romeo e Giulietta*, dramma lirico in quattro atti di Marco Marcelliano Marcello, rev. di Lamberto Lugli, Milano, Ricordi, 2005.

La formazione

Dal necrologio *La morte di Filippo Marchetti*, sappiamo che il compositore si spense per un male incurabile alle ore 9,45 del 18 gennaio 1902 nella sua casa romana, in Corso Vittorio Emanuele 87.¹ Era stato operato nel settembre del 1901 per un tumore alla lingua, al quale Marchetti stesso non aveva dato il giusto peso. A novembre, dopo il delicato intervento, nonostante fosse stato esortato a riguardarsi, con caparbietà cercò di riprendere il suo amato lavoro alla direzione del Liceo musicale Santa Cecilia di Roma, tuttavia fu costretto definitivamente a lasciare l'incarico per il precipitare delle sue condizioni di salute. Di lì a poco rimase bloccato in casa. Al suo capezzale si avvicendavano costantemente medici e rappresentanti della nobiltà romana: la marchesa Paola Pes di Villamarina, dama d'onore della regina Margherita e da lei stessa inviata, donna Bianca del Grillo figlia di Adelaide Ristori, Luisa Pezzi, vedova del fratello maggiore Raffaele, i nipoti del Maestro e altri parenti.² Oltre al suo medico personale, erano presenti il dott. Durante inviato espressamente dalla regina Margherita, e il dott. Quirico medico di Casa Savoia. Dunque in punto di morte attorno a Marchetti c'erano medici, amici, aristocratici e parenti. Non mancavano i colleghi: il prof. Alessandro Parisotti e il M^o Stanislao Falchi. Proprio Falchi, unito a Marchetti da un sincero rapporto di simpatia, stima e affetto, prima ancora che professionale, fu chiamato a sostituirlo alla direzione del Liceo nel periodo della malattia.³ Alla triste notizia, presso l'abitazione e presso la Regia Accademia di Santa Cecilia, giunsero telegrammi di cordoglio da ogni dove, persino dall'America, a dimostrazione della fama e della benevolenza che da sempre lo aveva circondato.

Tutto questo può spiegare in parte chi fosse Filippo Marchetti, la notorietà raggiunta come compositore oltre al prestigioso ruolo che ebbe all'interno degli ambienti ministeriali romani e della Regia Accademia di Santa Cecilia.

Tuttavia, chi era realmente Filippo Marchetti? Era nato a Bolognola (MC) il 26 febbraio 1831 da Nicodemo Marchetti, agiato possidente terriero, originario della frazione di Lucciano nel comune di Pieve Torina (MC), e da Francesca Maurizi proveniente da una

¹ ALBERTO CAMETTI, *La morte di Filippo Marchetti*, «Gazzetta Musicale di Milano», LVII, 4, 1902, p. 43.

² Marchetti ebbe fino all'ultimo l'interessamento e le parole di conforto della regina Margherita, sua gentile ammiratrice e sua affezionatissima allieva. L'ultimo dono dell'Augusta Sovrana era stato un calendario, in stile Impero, con una miniatura raffigurante una lezione di violino e la dedica «Al mio amato maestro nella speranza di presto rivederlo». A. CAMETTI, *La morte di Filippo Marchetti* cit., pp. 43-45.

³ SILVIA PAPARELLI, *Stanislao Falchi e la Roma musicale della Belle Époque*, Lucca, LIM, 2022, p. 5. Stanislao Falchi compose il mottetto a cinque voci *O vos omnes* nel 1902 in memoria di Filippo Marchetti. Fu eseguito in occasione dei solenni funerali e in seguito pubblicato da Breitkopf & Härtel, Lipsia. La messa funebre fu organizzata dal Liceo e dalla Regia Accademia il 15 marzo nella Chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Durante il rito funebre Falchi diresse sia la *Messa in re minore* di Cherubini sia il suo mottetto *O vos omnes*.

ricca famiglia di Bolognola, proprietaria di greggi e di un'industria laniera.⁴ Filippo era il settimo di nove figli, ognuno dei quali fu avviato agli studi nel rispetto delle proprie inclinazioni.⁵

Mostrando fin da ragazzo grande passione ed attitudine per la musica iniziò gli studi musicali in terra marchigiana, per poi nel 1850, con il consenso dei familiari, essere indirizzato a Napoli per studiare al Collegio Reale (oggi Conservatorio S. Pietro a Majella). Nell'istituto napoletano il giovane Filippo, ammesso come studente a pagamento, ebbe come maestro Giuseppe Lillo, che gli insegnò «partimenti ed armonia sonata».⁶ In seguito venne destinato alla scuola di Carlo Conti, per studiare il contrappunto e la composizione.⁷ Sempre a Napoli sotto la guida di Saverio Mercadante, allora direttore del Collegio, terminò il periodo di studi nel 1854.

Presso la Biblioteca comunale Valentiniana di Camerino, nel fondo musicale donato dagli eredi, sono conservati gli autografi di tre composizioni, risalenti al periodo degli studi a Napoli: *Coro dei Corsari* per voci maschili di tenore e basso ed orchestra (1852), *Le sette parole dette da Nostro Signore Gesù Cristo sulla croce*, per coro a tre voci ed orchestra (1852), *Sinfonia a grande orchestra in Re maggiore* (1853).⁸ Tali lavori vennero eseguiti in Conservatorio «nei pubblici esperimenti che annualmente colà si tengono», come riferisce lo stesso Marchetti in una lettera del 1863, a Tito Ricordi.⁹

Terminata l'esperienza formativa nel Collegio napoletano a soli 23 anni Filippo decise di partire per Roma. Erano i tempi in cui si aspettava con sempre maggiore impazienza la liberazione della città dall'ormai logoro governo papalino, l'unione al giovane Regno e la proclamazione a capitale d'Italia. Era ovvio che Roma rappresentasse lo sbocco naturale per i marchigiani in cerca di sistemazione o di una carriera, ma soprattutto era un centro di attrazione culturale per qualsiasi settore artistico. La Roma che conobbe Marchetti e in cui visse fino alla morte, è la città che dal 1870 diverrà appunto, la capitale del Regno d'Italia. È bene chiarire fin da subito che Filippo non arriva a Roma in cerca di fortuna, ma invitato

⁴ Il comune di Bolognola (MC) è il più alto delle Marche e sorge nel Parco nazionale dei Monti Sibillini a un'altitudine superiore ai 1000 m. s.l.m.

⁵ Cfr. *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista* cit., p. 25: dall'albero genealogico risultano questi i discendenti di Nicodemo Marchetti e Francesca Maurizi: Stefano, sacerdote (1816-1881), Raffaele (1818-1898), Alessandro (1821-1840), Antonio (1823-1843), Maria (1825), Giuseppe (1828-1870), Filippo (1831-1902), Marianna (1833-1855), Decio (1835-1897).

⁶ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico sulla Scuola Musicale di Napoli*, Napoli, Tip. di L. Rocco, II, 1871, p. 984. Giuseppe Lillo (1814-1863) era stato allievo nella classe di contrappunto dello Zingarelli, che lo tenne fra i suoi prediletti. Autore di vari lavori, composizioni religiose, opere buffe e drammi seri, fu artista valente e pianista di primissimo ordine. Florimo riferisce che Lillo era solito dire ai suoi allievi: «Non è per altre vie che si diviene qualcosa nell'arte, che pure è assai difficile e non si finisce mai di apprendere».

⁷ F. FLORIMO, *Cenno storico* cit., pp. 1040-1041. Nominato maestro con decreto del 20 febbraio 1846, Carlo Conti (1796-1868) iniziò il suo insegnamento sotto la direzione di Mercadante, il quale conoscendone il valore lo chiamò a occupare la prestigiosa cattedra di contrappunto e composizione. Conti tenne l'incarico fino al settembre del 1858, quando diede le dimissioni per problemi di salute.

⁸ «Composizione in un tempo di carattere teatrale». Così è definita la sinfonia nel catalogo della Biblioteca del Conservatorio di Napoli, dove sono conservate le parti orchestrali autografe (Nc XXVIII.7.1.1-43). Si tratta di un lavoro ricco di idee musicali e singolare per il fatto che inizi nella tonalità di Re e termini in quella di Mi maggiore. Questo ci induce a pensare che la composizione fosse stata elaborata dall'autore come *sinfonia avanti l'opera* di un eventuale melodramma che sognava di comporre in futuro. Trascritta e revisionata da L. Lugli è stata pubblicata dalla LIM nel 2003. Nel 2002, in occasione dell'anniversario del compositore, le tre composizioni giovanili sono state eseguite in concerto con soli, coro ed orchestra dall'Associazione «Filippo Marchetti» nel Teatro di Camerino a lui intitolato.

⁹ FILIPPO MARCHETTI, *Epistolario*, a cura di Lamberto Lugli, Lucca, LIM, 2004, («Akademos») pp. 12-13: *Lettera a Tito Ricordi*, Milano, 10 luglio 1863. Nella missiva Filippo afferma di aver dato più volte prova di ciò che aveva imparato e offre all'editore milanese un rapido cenno del suo passato (*un curriculum vitae*), affinché l'editore possa «ben orizzontarsi sulla attuale posizione» e gli dia consigli utili per il futuro.

e ospite del fratello maggiore Raffaele.

Raffaele Marchetti (1818-1898), più grande di 13 anni, sposato e senza figli, sarà la figura fondamentale di costante e sicuro riferimento per la carriera artistica e istituzionale di Filippo.

Raffaele fu sempre legato alla famiglia d'origine, tanto da esserne considerato non solo la colonna portante, ma anche l'anello di congiunzione che la teneva unita. Dalla fittissima corrispondenza intercorsa tra i fratelli Marchetti si possono ricostruire in modo semplice tanti fatti, sia quotidiani sia straordinari, a dimostrazione di quanto fossero uniti da un indissolubile amore fraterno. Raffaele laureato in giurisprudenza a Roma in breve divenne un celebre avvocato penalista. Godendo di una notevole posizione nell'ambiente del Foro romano era in ottimi rapporti con esponenti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia romana, sia per la sua preparazione professionale, sia per la correttezza e signorilità. Consulente delle casate principesche Odescalchi e Torlonia, l'avvocato Marchetti era un liberale cavouriano e all'indomani della breccia di Porta Pia fu chiamato da Cadorna a far parte della Giunta provvisoria presieduta da Michelangelo Caetani. Questa giunta era composta da membri appartenenti alle più nobili famiglie della città.¹⁰ Raffaele fece parte anche della Commissione speciale che a Firenze consegnò nelle mani di Vittorio Emanuele II il risultato del plebiscito popolare di Roma e del Lazio del 2 ottobre 1870, favorevole all'annessione al Regno d'Italia.¹¹ A riprova della stima che nei suoi confronti aveva l'ambiente cittadino, Raffaele venne eletto per ben due volte alla Camera dei Deputati, prima nella 11ª legislatura del Collegio di Roma (avendo come avversario Garibaldi) e nella 12ª per il Collegio di Tolentino.



FIG. 1 Ritratto fotografico di Raffaele Marchetti (Bolognola 1818-Roma 1898)

¹⁰ *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista* cit., p. 26.

¹¹ *Constatazione del plebiscito. 6 ottobre 1870*, in *Atti delle giunte di governo e della luogotenenza per le province romane*, Napoli, 1877, pp. 155-171. Il plebiscito si svolse il 2 ottobre 1870 con schiacciante vittoria dei «sì». Risultato complessivo del plebiscito popolare di Roma e Lazio fu di 133.000 voti favorevoli e 1.500 contrari.

Filippo fu dunque introdotto nell'ambiente dell'aristocrazia e dell'alta borghesia romana, e non solo romana, dal fratello Raffaele. Evidente è il fatto che la famiglia Marchetti avesse un peso politico e avesse partecipato, negli anni della vigilia, al movimento clandestino dei liberali favorevoli all'unione di Roma al Regno d'Italia. È certo che Filippo ricevette dal fratello maggiore la spinta e le conoscenze giuste per affrontare la carriera da musicista, da compositore per il teatro e poi quella di uomo alla dirigenza delle istituzioni musicali romane.

La carriera operistica

Il 1856 vide l'esordio del giovane Filippo con le prime torinesi del *Gentile da Varano* al Teatro Nazionale e *La demente* al Teatro Carignano. Proprio il fratello Raffaele, che si dilettava anche nella poesia, scrisse per la prima opera di Filippo il libretto sulle storiche avventure di Gentile da Varano prendendo spunto dalla storia locale camerte. Fu un modo per incoraggiare il giovane fratello a cimentarsi con le prime esperienze teatrali. Inoltre, grazie alle sue conoscenze ed entrate politiche negli ambienti liberali cavouriani, lo indirizzò nella sabauda Torino. Gli ostacoli e le contrarietà che entrambi incontrarono nell'allacciare i necessari primi contatti con il mondo musicale ed editoriale dell'epoca per far rappresentare *Gentile da Varano*, non furono pochi. Dato il particolare periodo storico gli Stati, dovendo finanziare armamenti per le guerre, avevano ridotto i finanziamenti pubblici ai teatri, e gli impresari, veri e propri imprenditori sempre sull'orlo del dissesto economico, per non rischiare mettevano in cartellone solo opere di artisti già affermati. Nonostante ciò alla fine si riuscì a ottenere che *Gentile da Varano* venisse allestito nel Carnevale del 1856, esattamente il 30 gennaio, al Teatro Nazionale di Torino. Lusinghiero e inaspettato fu il successo riportato e l'impresario del Nazionale, Domenico Ronzani, volle subito acquistare la proprietà dello spartito e prendere formale impegno con Filippo per rappresentare, nell'anno successivo, una nuova opera. La vendita dei diritti di *Gentile da Varano* a Ronzani fu probabilmente la causa principale dello smarrimento della partitura autografa.¹²

Filippo, incoraggiato dal risultato ottenuto, su un nuovo libretto di Giuseppe Checchetelli si mise subito al lavoro per *La demente* che venne rappresentata per la prima volta al Teatro Carignano di Torino il 27 novembre 1856.¹³ Riportò un buon successo e forse, come lo stesso Marchetti sottolinea, «a lode principale degli altri artisti che ottimamente l'eseguirono».¹⁴ Pur piacendo molto e ricevendo sinceri consensi, l'opera fu ritirata dalle scene dopo solo quattro recite. *La demente* dovette cedere il passo inevitabilmente all'opera allora in voga presso il pubblico torinese e non solo: *La Traviata* di Verdi.

Il fatto che R. Marchetti e Checchetelli, autori dei libretti delle prime opere di Filippo,

¹² La partitura dell'opera *Gentile da Varano* è la sola andata perduta. Tutte le altre partiture autografe di Marchetti a eccezione del *Paria* sono presenti nell'Archivio Storico Ricordi. Il manoscritto autografo del *Paria* è invece conservato presso la Biblioteca comunale Valentiniana di Camerino. A onore del vero, nella Biblioteca Valentiniana, nel fondo musicale donato dagli eredi, è conservato il manoscritto autografo della terza scena e aria "Neppur qui Adele... Spegni la fiamma e il cenere" del III atto del *Gentile da Varano*. Si tratta con ogni probabilità di una parte aggiunta o sostituita da Marchetti proprio per l'esecuzione di Camerino, da lui diretta nel carnevale del 1857.

¹³ GIUSEPPE CHECCHETELLI, *La Demente*, dramma lirico in tre atti con prologo, posto in musica da Filippo Marchetti, Torino, Fodratti, 1856. Il soggetto, pubblicato nell'appendice del giornale «La Fama» è tratto dal romanzo di Claudio Stocq.

¹⁴ F. MARCHETTI, *Epistolario* cit., pp. 12-13; *Lettera a Tito Ricordi*, Milano, 10 luglio 1863.

fossero membri dell'ala moderata del comitato rivoluzionario romano che si contrapponeva al governo pontificio e che vedeva nell'ancoraggio al Piemonte liberale, guidato da Cavour, la via migliore per ottenere l'unità d'Italia, lascia da pensare, destando il ragionevole sospetto che la politica abbia fatto il suo corso.¹⁵ Checchetelli inoltre era il capo riconosciuto di questi liberali moderati ed era in contatto con personaggi prestigiosi, amici e consiglieri del conte di Cavour esuli a Torino. Si tratta di nomi come Filippo Gualterio, Luigi Carlo Farini e Terenzio Mamiani che da moderati si opponevano a soluzioni rivoluzionarie sostenendo Cavour, che aveva iniziato a tessere anche a Roma le sottili trame della sua arguta azione politica. Possiamo dunque ipotizzare che a Torino, in un contesto politico in continua evoluzione, Marchetti sia stato accolto di buon grado non solo come un giovane e promettente musicista romano, ma anche come un reputato patriota monarchico liberale.¹⁶

È possibile immaginare anche che su tutta la vicenda torinese un certo peso l'abbia avuto il fatto che l'impresario Domenico Ronzani fosse il marito di Bianca Ronzani. Certo è che le molteplici e fondate maldicenze riguardanti l'impresario e coreografo triestino Domenico Ronzani furono ampiamente eclissate da quelle di sua moglie, Bianca Berta di Valentino Sevierz-Ymar, affascinante ballerina prussiana che all'età di 28 anni divenne l'amante di Vittorio Emanuele II. In seguito, nel 1857, l'ex ballerina, separatasi da Ronzani, divenne l'amante di Cavour, restandogli accanto negli ultimi anni di vita.¹⁷ Di certo, in quell'epoca, Ronzani era gravato da debiti e si sospetta che sia stato finanziato dallo stesso Cavour, per intercessione della moglie, prima della frettolosa fuga in America, a seguito del fallimento finanziario.

Marchetti, fortunatamente, non vendette la partitura de *La Demente*, come fece per il *Gentile da Varano*, a Ronzani.¹⁸ L'impresario colpito da un pesante dissesto finanziario causato dalla stagione di Carnevale del Teatro Regio di Torino del 1857, non ebbe né le sostanze per commissionare e né per acquistare nuovi lavori da Marchetti. Vide avanti a sé solo una possibilità, quella della fuga verso l'America. In epoche successive *Gentile da Varano* fu rappresentato a Camerino e *La Demente* a Roma e a Jesi.¹⁹

Poi fu la volta de *Il Paria*.²⁰ L'opera risentì di tutta una serie di vicissitudini legate principalmente all'evoluzione delle vicende belliche del 1859 e i fatti del 1860, che portarono a uno stallo di tutto il mondo musicale. La carriera di Filippo subì una battuta d'arresto, dovuta anche a una frattura alla gamba che lo immobilizzò per circa sei mesi. Tuttavia egli non smise di studiare e scrivere e, anche se le difficoltà e i dubbi sul futuro della propria carriera causavano momenti di sconforto, lavorò con cura, «con moltissimo amore», a ogni brano de *Il Paria* che fu completato nel 1861.²¹ Purtroppo, mutata completamente la situazione politica e la strategia del governo piemontese nei confronti del Vaticano, non

¹⁵ Sull'argomento cfr. RAFFAELE DE CESARE, *Roma e lo Stato del papa*, Milano, Longanesi, 1970.

¹⁶ ALESSIO MARCHETTI, *Ascesa di un giovane musicista nella Roma papalina*, in *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di Romeo e Giulietta* cit., pp. 59-62.

¹⁷ Cfr. CAMILLO CAVOUR, *Lettere d'amore*, prefazione di G. Visconti Venosta, presentazione e note di M. Avetta, Torino, ILTE, 1956, pp. 339-384. La parte più piccante del carteggio fra Bianca Sevierzy-Ymar in Ronzani e Cavour, un totale di 24 lettere, venne dato alle fiamme da Costantino Nigra, che temeva, per il loro carattere licenzioso, avessero potuto danneggiare la memoria del conte, se pubblicate. Nigra le acquistò al prezzo di 1.000 lire e le inviò al Re per avere l'autorizzazione a distruggerle.

¹⁸ F. MARCHETTI, *Epistolario* cit., p. 12: *Lettera a Tito Ricordi*, Milano, 10 luglio 1863.

¹⁹ *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista* cit., pp. 3, 40-41. Nel carnevale 1857, il 28 gennaio, con *Gentile da Varano*, diretto dallo stesso Marchetti, venne inaugurato il Teatro Civico di Camerino, appena restaurato e ridenominato Teatro della Fenice.

²⁰ *Il Paria*, melodramma in tre atti e un prologo su versi di Giuseppe Checchetelli tratto dalla tragedia *Le Paria* del drammaturgo francese Casimir Delavigne (Parigi 1821).

²¹ F. MARCHETTI, *Epistolario* cit., p. 12: *Lettera a Tito Ricordi*, Milano, 10 luglio 1863.

si riuscì più a rappresentare la nuova opera *Il Paria*. Anche il libretto di questo lavoro era opera di Checchetelli che, dati i nuovi tempi della politica, era diventato un personaggio scomodo.²²

Alla fine, *Il Paria* non vide mai le scene, non perché l'autore non ne fosse contento, ma perché semplicemente non ne fu possibile la rappresentazione in quel frangente storico. Poi, con il passare del tempo, la maturazione dello stile e il miglioramento della scrittura musicale, Filippo maturò la decisione di lasciare l'opera definitivamente nel cassetto per dedicarsi a nuovi progetti. Con *Il Paria* è possibile considerare conclusa la fase dell'apprendistato di Marchetti.

La città di Torino fu determinante per la carriera del Maestro, avendo posto le basi per i nuovi contatti, che si sarebbero ulteriormente saldati in un futuro molto prossimo, con Francesco Flores D'Arcais e Marco Marcelliano Marcello. Fu proprio con Marcello che Marchetti iniziò la fruttuosa collaborazione che diede vita all'opera *Romeo e Giulietta*, con la quale avrà inizio il nuovo corso che lo porterà al grande successo popolare del *Ruy Blas*.

Tutto ebbe inizio quando Marcello, entrato in amicizia con Marchetti, volle conoscere il suo ultimo lavoro *Il Paria*. Trovò che fosse un'opera superata e che fosse necessario provare a battere altre strade. Propose così un nuovo libretto tratto di sana pianta dal dramma di Shakespeare: *Romeo e Giulietta*. L'esitazione di Marchetti dinanzi alla proposta fu più che lecita; nella sua modestia non avrebbe mai osato musicarlo, soprattutto per rispetto di Bellini che aveva composto già sullo stesso argomento e per il quale nutriva una genuina venerazione. Marcello lo rassicurò sul fatto che avrebbe conferito al libretto un nuovo taglio, prendendo le distanze dalla tradizione e dai titoli già conosciuti che l'avevano preceduto, che poco avevano del dramma immortale di Shakespeare. Marchetti si convinse e superati gli indugi fece anche di più: decise di rompere con la consuetudine, cui non erano venuti meno neanche Vaccai e Bellini, di affidare il personaggio maschile a una voce femminile.²³ Marchetti pensando a una voce da tenore per l'adolescente Romeo, decise di restituire così al protagonista gli attributi canori maschili (con buona pace di Berlioz).²⁴

Nell'*Avvertimento* del libretto, considerato una sorta di manifesto del nuovo clima e dalla nuova sensibilità, Marcello e Marchetti dichiarano apertamente le intenzioni, la volontà di «fotografare» la tragedia di Shakespeare:

Se non andiamo errati, sul teatro musicale italiano apparvero ben tre opere sopra il medesimo tema; una di Zingarelli nel 1796, una di Vaccai nel 1825 circa ed una di Bellini nel 1830. Ognuna ebbe la sua voga. Innamorati anche noi di questa commovente istoria, che primi eternarono i novellieri italiani, non potemmo resistere alla tentazione di rifarla, avendo veduto che altri fecero già la stessa cosa e con ottimo risultato. Osservando il libretto musicato da Zingarelli e i due di Felice Romani, ci siamo accorti che quei poeti o poco o anzi nulla avevano desunto dall'immortale poema di Shakespeare; per cui a noi parve, che, seguitando devotamente le orme del sommo poeta, il nostro dramma lirico sarebbe riuscito anche nuovo. Se ci fosse permessa l'espressione, diremo che noi abbiamo cercato di fotografare (ci si passi il vocabolo) l'immenso quadro dell'autore inglese. Speriamo di non averne guaste tutte le bellezze.²⁵

²² Giuseppe Checchetelli (1823-1879), vecchio carbonaro e patriota, si guadagnò i gradi di capitano come volontario alla difesa di Vicenza. Successivamente combatté con Garibaldi al Gianicolo. Era membro di primo piano del comitato rivoluzionario romano che nel 1853 si spaccò in due fazioni: radicali e moderati. Checchetelli fu il capo di questi moderati e subì per anni attacchi e calunnie da parte dei radicali.

²³ Il personaggio precedentemente era stato affidato a soprannisti o a mezzosoprani *en travesti*.

²⁴ Berlioz nei suoi *Mémoires* (Paris, 1870) ironizzò sul fatto che anche Bellini aveva scritto per una donna la parte di Romeo: «ma nel nome di Dio, è proprio deciso, che l'amante di Giulietta debba apparire sprovvisto degli attributi della virilità?».

²⁵ MARCO MARCELLIANO MARCELLO, FILIPPO MARCHETTI, *Romeo e Giulietta*, Milano, Lucca, 1863, p. 5.

Marcello ebbe anche il merito di proporre l'opera a Francesco Lucca, il quale l'acquistò e stampò subito il libretto, mentre la prima edizione dello spartito la pubblicò all'incirca un mese dopo la prima di Trieste al Teatro Comunale il 25 ottobre 1865. *Romeo e Giulietta* fu la prima fra le opere di Marchetti a ottenere un certo successo di pubblico e critica.



FIG. 2 Teatro Comunale di Trieste. Prima rappresentazione di *Romeo e Giulietta*

L'esito della prima triestina non fu del tutto soddisfacente per Marchetti poiché si rese conto che il tragico finale dell'opera aveva un problema. Marcello nel IV atto, rispettando una delle peculiarità del testo di Shakespeare, consistente nella mancanza di conoscenza da parte dei personaggi circa il già avvenuto, si era limitato in quel punto a tradurre il testo originale. Così facendo non si presero in considerazione le attese dello spettatore che, ignaro della verità, non capiva né perché Romeo avesse dovuto uccidersi, né perché Giulietta non potesse conoscere il motivo della morte del suo amato. Per il pubblico era necessario sciogliere i nodi dell'intreccio. Con ciò si spiega anche come mai tutti i finali delle opere con lo stesso soggetto, antecedenti a quella di Marchetti, ritardavano la morte di Romeo quel tanto da attendere il risveglio di Giulietta e di conseguenza il chiarimento dell'accaduto fra i due amanti. Il librettista non avendo creato il duetto finale tra i due amanti, che moriranno uno dopo l'altro, costrinse Marchetti a rimetter mano all'epilogo dell'opera ritoccando il libretto e riorganizzando tutta la scena. Tutto ciò lo dovette fare da solo, in quanto Marco Marcelliano Marcello morì il 23 luglio del 1865, poco prima che l'opera andasse in scena a Trieste per la prima volta.

La modifica più importante all'opera, relativa al finale del IV atto, fu dunque apportata da Marchetti per la rappresentazione di Venezia nel marzo 1872 al Teatro la Fenice. Unanime fu l'apprezzamento per questa nuova versione e gli spettatori veneziani condivisero l'impressione che il IV atto non fosse «che un solo pezzo di musica stupendamente ideato e condotto dove gli amanti scambiano gli ultimi accenti, l'orchestra quasi tace: pochi strumenti sostengono le voci, finché, al cessare di queste, l'orchestra riprende il motivo d'amore». Il cronista della «Gazzetta di Venezia» scrive ancora: «[...] l'ultimo atto è veramente stupendo. Esso destò un così vivo entusiasmo, che il pubblico, terminata l'opera, volle rivedere ed acclamare l'Autore per ben otto volte».²⁶

Il successo ottenuto alla Fenice da *Romeo e Giulietta* fu grazie anche all'onda di entusiasmo che teneva ormai dietro alla fama di Marchetti e alla popolarità del suo *Ruy Blas*, andato in scena prima alla Scala e poi al Pagliano di Firenze nel 1869.

Romeo e Giulietta ebbe un totale di tredici allestimenti in diverse città italiane, dal 1865 al 1883, di cui quattro le principali: Trieste (1865), Milano (1867), Venezia (1872) e infine Roma (1876), per ognuna delle quali Marchetti apportò in varia misura delle modifiche, riscontrabili nelle altrettante edizioni dello spartito per canto e pianoforte stampate da Francesco Lucca.

A Milano nel 1867, al Teatro Carcano, *Romeo e Giulietta* con un discreto successo di pubblico e critica, tenne testa al *Roméo et Juliette* di Gounod, in scena alla Scala nello stesso periodo. Proprio su questo fatto sulla «Gazzetta Musicale di Milano» Giulio Ricordi mostra la sua approvazione a favore del poeta italiano scrivendo:

La *Giulietta e Romeo* del Gounod è continua stereotipia del *Faust*. La stessa forma dei pezzi, gli stessi artifizi di strumentale ripetuti a sazietà, lo stesso modo di procedere armonico e perfino quasi le stesse frasi; identici i mezzi sì, ma per questa volta non identici gli effetti. Adunque, o Gounod ebbe torto di scegliere tale soggetto, oppure il suo talento è talmente ristretto, che non può vincolarsi da una data forma. [...] Siamo lieti di poter fare all'Autore [Marchetti] le più vive felicitazioni, giacché egli ci ha mostrato di sapere e poter fare bene; e questo lavoro ci permette fare i più lieti pronostici sull'avvenire del giovane Maestro [...] La forma dei pezzi, in generale è ottima, giusta, senza imitazioni del tipo che ora si vuole chiamar vecchio, senza soverchie concessioni al tipo che vuolsi chiamare dell'avvenire. Nel corso dell'opera spirano qua e là alcune rimembranze di Verdi, di Donizetti, e neppure il Gounod fu dal Marchetti risparmiato, principalmente in alcuni brani dell'istrumentale, del resto egregiamente lavorato, efficace, coscienzioso.²⁷

L'ultimo allestimento in era moderna risale all'agosto del 2005 per il XXXI Festival della Valle d'Itria a Martina Franca in cui fu ripresa la versione romana del 1876. Questa versione dell'Apollo di Roma, apprezzata da pubblico e critica, a cui Marchetti non mise più mano, contiene tutte le varianti e i rifacimenti approntati dall'autore dopo i principali allestimenti successivi alla prima, con in più la sostituzione del *Valzer* al *Recitativo e Ballabile* del I atto.²⁸

²⁶ GEROLAMO ALESSANDRO BIAGGI, *Rassegna musicale*, «Nuova Antologia», XXXII, 6, 1876, p. 413.

²⁷ GIULIO RICORDI, *Teatri*, «Gazzetta Musicale di Milano», XXII, 16, 1867, p. 27.

²⁸ La revisione del *Romeo e Giulietta*, compiuta nel 2005 da L. Lugli sulla partitura autografa presente nell'Archivio storico Ricordi unitamente alle edizioni a stampa dello spartito canto e pianoforte, ha messo in luce tutte le variazioni e i cambiamenti che Marchetti fece nel corso delle varie edizioni. Il *Valzer* introdotto nella edizione romana è stato completamente orchestrato dal revisore essendo presente solo nella versione canto e pianoforte. Tutta la ricerca e lo studio compiuto sull'opera è consultabile in L. LUGLI, ANNA RITA SEVERINI, *Tentato da Shakespeare: Romeo e Giulietta*, in *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione* cit., pp. 67-133.

Proprio a Milano nel 1868 Marchetti cominciò a musicare il *Ruy Blas*, un libretto di Carlo D'Ormeville, tratto dall'omonimo dramma di Victor Hugo, al cui soggetto si era interessato anche Verdi.²⁹ Inoltre, forte dell'incoraggiante successo che *Romeo e Giulietta* ebbe al Teatro Carcano, decise di presentarsi a Leone Fortis, l'impresario del Teatro alla Scala, e offrirgli, per il successivo Carnevale, l'opera che stava componendo: *Ruy Blas*.³⁰ L'impresario lo congedò cortesemente con le solite promesse di rito, che il più delle volte si concretizzano in un nulla di fatto. Marchetti lascia quindi Milano per recarsi a Gallazzano,³¹ dove può ristorare il «povero fisico dalle fatiche tanto lungamente sopportate con un po' d'aria pura» e lavorare con più calma alla partitura dei primi tre atti, già composti, dell'opera.³²

In settembre *Ruy Blas* è quasi interamente finito e Marchetti è entusiasta del soggetto, contentissimo del libretto e incredulo della decisione della Scala, comunicatagli per lettera dal Fortis:

Pregevole maestro, fra le opere nuove da me proposte alla Commissione dirigente il Real Teatro della Scala, questa ha scelto il vostro *Ruy Blas*: se ancora non l'avete compita, affrettatevi di farlo subito, e vi attendo incontinentemente onde metterci d'accordo sull'occorrente all'oggetto.³³

Alla Scala il 3 aprile del 1869, sotto la direzione di Eugenio Terziani, *Ruy Blas* andò in scena. Rappresentata alla fine della stagione e per due sere soltanto la nuova opera di Marchetti passò quasi inosservata, anche perché *La Forza del destino* di Verdi, andata in scena il 27 febbraio del 1869, aveva polarizzato l'interesse della stagione. Tuttavia il discreto successo conseguito dal *Ruy Blas* alla Scala aveva reso più facile la cessione dei diritti dello spartito e del libretto all'editore Lucca. Il contratto registrato nell'aprile 1869 conteneva la clausola che garantiva a Lucca la prelazione per l'acquisto di altre opere che l'autore avesse scritto in futuro.

È da tener presente che, nell'anno in cui Marchetti debuttò con il *Romeo e Giulietta*, erano entrate in vigore le nuove norme legislative sul diritto d'autore e ciò comportò il fatto che il compositore aveva ora come principale interlocutore e committente l'editore, non più l'impresario.

Certamente fu grazie anche a casa Lucca che Marchetti ebbe gli appoggi necessari per la rappresentazione di *Ruy Blas* alla Scala nel 1869, e soprattutto per le trionfali riprese, in particolare quella del 1873, sempre alla Scala. Senza dubbio le fortune operistiche di Marchetti furono legate in buona parte alle sorti della casa editrice Lucca di Francesco e Giovannina, che si poneva in competizione e alternativa ai successi di casa Ricordi, la cui punta di diamante era il compositore di Busseto. Per Marchetti, poco attento e soprattutto disinteressato alle questioni economiche, fu un vero colpo di fortuna l'aver

²⁹ Cfr. CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi*, edizione italiana a cura Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1975, pp. 322-323. Verdi era attratto dalla varietà delle situazioni, dalla complessa tragicità psicologica e drammatica della vicenda, tanto che il soggetto era stato preso in considerazione per il contratto con il Teatro Imperiale di Pietroburgo, firmato a Torino nel 1861. Il progetto venne però accantonato, poiché lo Zar in persona vi si oppose, ritenendo improponibile una vicenda, in cui il protagonista, un valletto di umili origini, giunge al grado di alto dignitario di corte. Verdi optò allora per il soggetto de *La forza del destino*. Vedasi anche JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. II *Dal Trovatore alla Forza del destino*, Torino, EDT, 1986, p. 456.

³⁰ Il dramma originale di Victor Hugo (1802-1885) si divide in cinque atti. Ambientato nella corte spagnola del Seicento, racconta l'amore impossibile fra una regina e un lacchè sullo sfondo cupo e torbido della decadenza dell'impero.

³¹ Gallazzano è una frazione del comune di Valfornace, ex Pievebovigliana in provincia di Macerata.

³² F. MARCHETTI, *Epistolario* cit. p. 20: *Lettera a Tornaghi*, Roma, 29 agosto 1868.

³³ F. FLORIMO, *Cenno storico* cit., II, p. 1045.

concordato con l'editore, oltre al compenso per la cessione dello spartito, anche la rendita sul ricavato dei noleggi. Questa partecipazione agli utili si rivelò un buon affare, dato che il compositore durante il periodo stabilito incassò un considerevole guadagno. Il numero delle riprese compensò in breve tempo e ampiamente la cautela dell'editore, dato che l'opera «raggiunse presto il grado di una incomparabile popolarità».³⁴ I critici, subito dopo la prima scaligera, furono cauti; lo stesso D'Arcais, che giudicava il *Ruy Blas* soggetto non adatto a essere musicato, non completamente convinto dell'opera, dichiarava che, a suo parere, era «necessaria un'altra prova».³⁵ Probabilmente anche per il critico romano, molto vicino alle idee musicali di Marchetti (oltre che suo grande amico), come per il pubblico, era indispensabile un altro ascolto. L'occasione venne offerta dall'editore Lucca con l'impresario Coccetti e *Ruy Blas* fu proposta al Teatro Pagliano di Firenze, in un allestimento più ricco e sfarzoso. L'opera andò in scena il 23 novembre 1869, riscuotendo unanime consenso di pubblico e di critica. Vi fu una sola voce discorde, quella della «Gazzetta Musicale di Milano», che però era l'organo dell'editore concorrente a quello cui apparteneva l'opera.³⁶

Fu l'inizio di un cammino trionfale. *Ruy Blas* venne richiesto in breve tempo da tutti i più importanti teatri italiani e stranieri.³⁷ In soli due anni fu accolto in sessanta diverse città della penisola; onde per cui «Il Trovatore», pubblicava la caricatura di Marchetti, chiamandolo «uomo-locomotiva». La popolarità dell'opera venne paragonata a quella di *Rigoletto* e il duetto del terzo atto «O dolce voluttà» restò a lungo uno dei pezzi preferiti del teatro lirico italiano. Alla fine dell'Ottocento Colombani ne *L'opera italiana nel XIX secolo* scrive che il duetto è ancora «sulle bocche di tutti e viene ripetuto giornalmente da mille strumenti con innumerevoli variazioni».³⁸

Questo e alcuni altri brani dell'opera divennero assai popolari pure all'estero. Nella ripresa alla Scala del 1873 furono programmate ventuno recite dell'opera (un numero superato in quegli anni solo da *Aida*), una delle poche, nel panorama lirico italiano, a ottenere un successo universale durante il periodo del predominio di Verdi. Per qualche tempo, *Ruy Blas* rimase il miglior contraltare verdiano che l'editore Lucca potesse opporre alle fortune di casa Ricordi, con cui si trovava allora in acceso antagonismo. L'opera ottenne un tale successo che l'editore fu costretto a rifiutarne il nolo ad alcuni impresari per mancanza di parti, poiché era in scena la rappresentazione in trentatré teatri contemporaneamente.

Solamente a Parigi si rifiutarono di allestire l'opera, a causa dell'aperta ostilità dimostrata da Victor Hugo, che non era stato interpellato per autorizzare la riduzione del proprio

³⁴ Cfr. FRANCESCO D'ARCAIS, *L'industria musicale in Italia*, «Nuova Antologia», XLV, 9, 1879, p. 145.

³⁵ Cfr. ID., *Rassegna musicale*, «Nuova Antologia», XI, 5, 1869, p. 199.

³⁶ R. DE RENSIS, *O dolce voluttà*, «Gazzetta Musicale di Milano», 19 marzo 1931, in F. BISSOLI, L. LUGLI, A. R. SEVERINI, *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista* cit., p. 75.

³⁷ Cfr. GIACOMO BOCCANERA, *Dall'epistolario di Filippo Marchetti*, «Studi maceratesi», XXII, 1989, pp. 633-658: 637. Con il grande successo che *Ruy Blas* ottenne a Firenze, Marchetti venne insignito dal Re Vittorio Emanuele II dell'Ordine equestre della Corona d'Italia. L'opera è stata rappresentata in 47 città italiane e in tutto il resto del mondo: Argentina, Australia, Brasile, Cecoslovacchia, Cile, Cina, Cuba, Egitto, Filippine, Finlandia, Francia, Germania, Gran Bretagna, Grecia, Guatemala, India, Indonesia, Irlanda, Malta, Messico, Perù, Polonia, Portogallo, Portorico, Romania, Russia, Spagna, Svizzera, Tunisia, Turchia, Stati Uniti (in 23 città diverse), Uruguay, Venezuela e alcuni teatri dell'Impero austro-ungarico. Il musicista stesso appuntò su una copia a stampa del libretto dell'opera l'anno e la città in cui veniva allestita, fino al 1874. Il Boccanera, che ha conservato e ci riferisce tali dati, ha tentato di raccogliere altre notizie e di completarli. Egli fa presente che gli stessi appunti del maestro si presentano talora illeggibili, essendo stati tagliati i bordi del libretto. Fino ai primi giorni del 1874 furono almeno 130 i teatri che in Italia e all'estero accolsero il *Ruy Blas*.

³⁸ Cfr. ALFREDO COLOMBANI, *L'opera italiana nel XIX secolo*, Milano, Tip. del Corriere della Sera, 1900, pp. 242-243. Per assistere alle numerose rappresentazioni della sua opera, per anni, il Marchetti passò la vita in ferrovia.

dramma. La vicenda è ben confermata da una lettera che Marchetti indirizzò all'amico Arrigo Boito.³⁹ La questione doveva essere stata trattata più volte con l'amico Boito il quale era nelle simpatie di Hugo. Nonostante i vari tentativi non vi furono sviluppi positivi. Comunque siano andati i fatti, resta il significativo documento che tanto ci fa comprendere dell'anima, della personalità e della composta, umile onestà del Maestro.

Il *Ruy Blas* rappresenta un fenomeno incredibile nella storia del teatro lirico italiano, non tanto per il fatto in sé, quanto per le sue proporzioni in termini di esecuzioni, di numeri sorprendenti per il periodo. Non esiste infatti altro titolo d'opera, che non sia produzione di Verdi o pochi altri, che vanti una fortuna teatrale pari a quella del *Ruy Blas*. Distribuite fra l'aprile del 1869 e il settembre 1933, secondo una cronologia recentemente prodotta, 557 sono le edizioni dell'opera di Marchetti rappresentate in Italia. La partenza incerta alla Scala e la svolta del Pagliano di Firenze con ben undici recite trionfali, sono l'inizio di una straordinaria avventura che rimane difficile anche da immaginare se si pensa che ben circa 190 soprani interpretarono il ruolo di Donna Maria di Neubourg, la regina di Spagna. Altri numeri sorprendenti del *Ruy Blas*: fra il 1870 e il 1923 città come Roma, Milano, Torino, e Genova riuscirono a mettere in scena 110 edizioni suddivise in trentadue teatri con due, a volte tre edizioni nello stesso anno.⁴⁰

Si ricordano solo due allestimenti in tempi recenti: quello del maggio 1984 al Teatro Bel Canto di New York e del settembre 1998 al Pergolesi di Jesi. Quest'ultima produzione, a detta dei critici, mancò delle «necessarie e doverose garanzie scientifiche».⁴¹ Per l'occasione, infatti, l'opera era stata eccessivamente sforbiciata e alterata, mentre, per il fatto di metterla in scena in tempi moderni, avrebbe dovuto essere riproposta nella sua corretta dimensione, per mettere in condizione lo spettatore di poterne apprezzare il valore artistico.

Lo straordinario successo ottenuto dall'opera con il perdurare della sua popolarità è confermato dal fatto che estratti del *Ruy Blas* furono registrati e raccolti su disco. L'industria del disco cominciò a essere presente sul mercato mondiale a partire dal 1895, ma l'affermazione a livello di consumo può essere fissata proprio nel 1902, anno della fondazione della Columbia Graphophone e della scomparsa di Filippo Marchetti. L'interessante catalogo, fornito dallo studioso Fernando Battaglia, documenta le registrazioni e la pubblicazione delle arie più famose del *Ruy Blas* in un arco di tempo che va dal 1901 al 1917.⁴²

Filippo Marchetti, considerato da una certa critica un *one opera's composer*, è conosciuto quasi esclusivamente per il successo del *Ruy Blas*. Quest'opera è stata la sua

³⁹ F. MARCHETTI, *Epistolario* cit., p. 23: *Lettera a Arrigo Boito*, Milano, non datata, ma con probabilità risalente al 1869. Merita di essere letta perché spiega esattamente la questione: «Mio caro Boito / non volendoti far perdere troppo tempo, ti scrivo invece di venirti a trovare per domandarti un favore. Più volte si è trattato di dare a Parigi il mio *Ruy Blas*, ma non si è mai riusciti perché Victor Hugo si è recusato di dare il permesso. Tu che, tanto giustamente, godi la sua simpatia, non potresti fare ancora un tentativo? Non v'è bisogno dirti quale immenso servizio riuscendo mi renderesti. Naturalmente egli dovrebbe godere i dritti d'autore del libretto, ed è giustizia, mentre non credo vi siano dieci parole che non sono state tolte di peso dal suo dramma. Non trovo spiegabile la sua ripugnanza all'accordare il tante volte domandato assenso che nei peccati che ho verso di lui, e sono: l'aver osato toccare ad un suo lavoro; l'averlo fatto senza chiedergliene il permesso ed infine l'essermi arbitrato a togliere del tutto dal dramma il personaggio forse più originale, il Don Cesare di Bazan. [...] Se tu dividi il mio parere e le relazioni che hai con lui ti permetteranno di fare questo tentativo e lo farai, te ne sarò oltre ogni dire riconoscente, se per qualunque ragione non lo crederai opportuno dimmi qual via mi consiglieresti».

⁴⁰ GIORGIO GUALERZI, CARLO MARINELLI ROSCONI, *Ruy Blas nei teatri italiani: un tentativo di cronologia*, in *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione* cit., pp. 135-189.

⁴¹ GIANCARLO LANDINI, *Il passato tradito*, «L'opera», XII, 123, 1998, p. 12.

⁴² FERNANDO BATTAGLIA, *Ruy Blas e i dischi a 78 giri*, in *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione* cit., pp. 191-197.

grande fortuna e al tempo stesso la sua sventura in quanto tutto quello che compose a seguire per il teatro, benché di pregevole fattura, non ebbe il successo meritato. Marchetti era sinonimo di *Ruy Blas*, di “O dolce voluttà” e difficile se non impossibile era uscire da quell’immagine. Il successo, la notorietà conquistata se per certi aspetti poteva semplificare alcune cose, per altri aspetti le complicava. Mentre tutti lo cercavano per avere il suo parere sugli allestimenti di *Ruy Blas* e sulla scelta del *cast* e assicurarsi la sua presenza durante le esecuzioni, il suo continuo peregrinare per assistere alle rappresentazioni comportava un enorme dispendio di energie e di tempo, che andava a scapito dell’attività creativa, la quale necessitava di mente libera e riflessione. Inoltre Marchetti avvertiva non poco la responsabilità di rimanere all’altezza delle aspettative che il notevole successo aveva fatto aumentare negli ambienti teatrali e nel suo pubblico. Negli ultimi anni era stato tacciato di indolenza e di essersi adagiato sugli allori, in molti avrebbero desiderato che Marchetti avesse scritto senza posa, affinché «un’opera ne mandasse dietro un’altra di corsa».⁴³

Nel giugno del 1873 Marchetti finalmente decise nella tranquillità della villa di Gallazzano di mettersi al lavoro e portare a termine la stesura della nuova opera, *Gustavo Wasa*, su libretto di Carlo D’Ormeville; come si dice, «squadra vincente non si cambia». Grazie alla notorietà raggiunta non si attese molto per la prima rappresentazione, che si tenne a Milano il 7 febbraio 1875 al Teatro alla Scala. Proprio perché Marchetti era considerato la più solida speranza del teatro melodrammatico italiano, a Milano, per la prima, aleggiava un clima di fervida attesa.

Nonostante la cronaca avesse scritto di eccellenti interpretazioni da parte dei cantanti, un’ottima orchestra ben diretta e una bella messa in scena, *Gustavo Wasa* non riuscì a ripetere il successo di *Ruy Blas*. Le rappresentazioni si succedevano senza modificare le impressioni della prima, il pubblico era sempre più scarso e l’incasso sempre più modesto.⁴⁴ Il pubblico, pur esternando segni di gradimento, trovò che Marchetti non era più lo stesso, quello del *Ruy Blas*, poiché «gli sembrò che avesse curato troppo la strumentazione» e avesse trascurato le sue tipiche ispirazioni melodiche. Il suo pubblico avrebbe voluto sempre il Marchetti di “O dolce voluttà”, con la sua semplice ed immediata poesia melodica da tutti apprezzata, perché da tutti compresa.⁴⁵

I giudizi dei critici non furono concordi, e forse per lo più poco benevoli. Secondo il critico Biaggi, l’opera, «fra le migliori di quegli anni», meritava invece di percorrere un cammino glorioso, al pari di *Ruy Blas*, poiché intessuta di musica «studiatissima».⁴⁶

Così avvenne: *Gustavo Wasa* riproposto alla Pergola di Firenze il 18 marzo 1877 con alcune modifiche, ottenne un successo pieno e gratificante rispetto alla tiepida accoglienza scaligera. Nonostante ciò Marchetti stesso, dopo la rappresentazione fiorentina, nel riconoscere l’ostinazione con cui aveva portato avanti la sua idea, si dimostrò il critico più spietato verso sé stesso. Egli stesso scrisse che il *Wasa* era «stato un mezzo successo; gli amici [...] lo qualificano per buono, io mediocre, gli indifferenti mezzo fiasco, i contrari fiasco intero! Potrei spiegare il fatto, ma a che pro? Non rimarrebbe tal quale la sua esistenza?».⁴⁷

Come da precedenti accordi nel dicembre del 1874 l’opera fu ceduta alla casa Lucca. Carlo D’Ormeville, che insistette molto affinché il compositore non vendesse l’opera a casa Lucca, essendo più attento alle questioni di carattere economico rispetto a Marchetti,

⁴³ G. ALESSANDRO BIAGGI, *Rassegna musicale*, «Nuova Antologia», XVIII, 3, 1875, p. 758.

⁴⁴ *Teatri*, «Gazzetta Musicale di Milano», XXX, 8, 1875, p. 66.

⁴⁵ CARLO D’ORMEVILLE, *Filippo Marchetti*, «Il teatro illustrato e la musica popolare», 11, 1881, p. 3.

⁴⁶ G. A. BIAGGI, *Rassegna musicale* cit., p. 760.

⁴⁷ Lettera citata in CARLO SEGRÈ, *Filippo Marchetti*, «Nuova Antologia», XCVII, 4, 1902, p. 531.

dinanzi alla palese speculazione perpetrata da Giovannina Strazza (ormai vedova Lucca), pensò che fosse giunto il momento di convincere il compositore a cambiare strada, a tentare di ricavare di più, invitandolo a rivolgersi a Ricordi.⁴⁸

Marchetti, la cui parola data era più di un contratto scritto, dando ancora una volta prova della sua onestà e della sua correttezza, in uno scambio epistolare con il librettista, chiarisce le ragioni della sua decisione presa irrevocabilmente. Nel contratto di vendita del *Ruy Blas* l'editore Lucca si era riservato il diritto di prelazione sulle eventuali opere future e tale clausola venne ripetuta nel contratto per il *Gustavo Wasa*. Marchetti, nonostante comprendesse perfettamente quanto potesse essere importante per la sua carriera il sostegno e la protezione di Ricordi, non pensò mai di non tener fede al contratto e ancor peggio ritirare la parola data.

Sulla questione *Wasa* Marchetti scrive e rassicura la signora Giovannina Strazza in Lucca: «La mia parola a questo mondo sarà sempre una».⁴⁹

A causa della decisione presa, i rapporti con Carlo D'Ormeville si raffreddarono per qualche tempo, tuttavia, nonostante vi fossero stati dei dissapori di carattere economico, la collaborazione artistico-professionale tra i due proseguì con il *Don Giovanni d'Austria*.

Gustavo Wasa e *Don Giovanni d'Austria* sono le ultime opere di Marchetti, quelle della maturità artistica. Il suo nome, già giunto al successo, apriva senza problemi le porte dei teatri più importanti, tuttavia mettere in scena una "prima" era sempre un'impresa complessa, per tutta una serie di motivi che andavano dalla disponibilità di cantanti fidati alle immancabili questioni di carattere economico dei teatri.

Don Giovanni d'Austria va in scena per la prima volta a Torino, al Teatro Regio, nel 1880.⁵⁰

Marchetti aveva pronto il libretto della sua nuova opera già a inizio del 1878: dramma lirico di argomento storico in quattro atti, che D'Ormeville aveva tratto dalla commedia di Delavigne *Don Juan d'Autriche, ou La Vocation* del 1836.

Nei due anni precedenti alla prima torinese Marchetti, alle prese con le controverse questioni di natura editoriale, aveva tentato inutilmente di trovare un'occasione per far allestire il nuovo lavoro, di cui stava ultimando la partitura.⁵¹ Desiderava enormemente che fosse allestito per la prima volta a Roma al Teatro Apollo con cui aveva preso contatti. Al fratello Stefano fa sapere di non aver più avuto notizie dal teatro stesso e di esserne molto dispiaciuto: «Sarebbe un guaio se non si combinasse, mentre in altri teatri sarebbe impossibile».⁵² E difatti, con grande rammarico di Marchetti, il tentativo con il teatro capitolino fallì e all'orizzonte altre occasioni per rappresentare l'opera non si intravedevano. Il serio problema legato all'allestimento era costituito dalla difficoltà a formare il *cast* degli interpreti.

L'altra questione complicata, da affrontare in questo determinato momento, fu il cambio di editore, il passaggio da Lucca a Ricordi. Dunque si riparte dalla questione della clausola

⁴⁸ Giovannina Strazza, moglie di Francesco Lucca (1814-1894) ebbe una relazione con Vincenzo Bellini, con il quale era quasi arrivata al matrimonio. Fu attiva collaboratrice del marito e a lei si deve in modo particolare l'inizio dei rapporti editoriali con Wagner, che le cedette i diritti per l'Italia delle sue opere. Una volta assunta la direzione della ditta, dopo la morte del marito, assorbì i fondi di alcuni editori italiani (Ducci di Firenze, Vismara e Canti di Milano). Nel 1881, stanca dell'intensa attività che la teneva impegnata soprattutto per fronteggiare la rivalità con Ricordi, iniziò le trattative per la fusione con quest'ultimo, concretizzatesi nel 1888. Cfr. I. VALLETTA, *La musica*, in *Il secolo XIX* cit., p. 157.

⁴⁹ Cfr. Filippo Marchetti, *L'uomo, il musicista* cit. p. 104.

⁵⁰ Ivi, cfr. catalogo delle opere teatrali, pp. 233-236.

⁵¹ Alla prima dell'11 marzo 1880 seguirono repliche fino al 28 dello stesso mese. Un nuovo allestimento si ebbe poi nel 1885 per il Teatro Costanzi di Roma.

⁵² F. MARCHETTI, *Epistolario* cit., p. 45: *Lettera a Padre Stefano*, Milano, 16 giugno 1878.

capestro della signora Giovannina. La clausola, che era stata apposta dall'editore Lucca al contratto per *Ruy Blas* circa il diritto di prelazione sui lavori teatrali futuri del compositore, si era ripetuta nel contratto per il *Gustavo Wasa*. Giulio Ricordi allora, con l'aiuto del fidato D'Ormeville, tornò nuovamente alla carica per tentare di sfilare questa nuova fatica di Marchetti dalle mani della combattiva editrice. Nella questione intervenne anche Raffaele Marchetti, il quale era stato sollecitato proprio dal fratello a interessarsi alle questioni di natura legale riguardanti la sua attività. Raffaele, oltre ad aver giudicato eccellente il contratto proposto da Ricordi, riesce non senza difficoltà a sbrogliare la questione, facendo ricorso alle consulenze di altri avvocati suoi amici. Nonostante la caparbietà di Giovannina Lucca, la vicenda giudiziaria si concluse a favore di Marchetti. Filippo non fa cenno della vicenda nelle lettere ai familiari, se non per annunciare la fine della controversia avvenuta, dopo la firma del contratto con Ricordi datato 30 aprile 1879. Così scrive: «Ieri firmai il contratto con Ricordi per la vendita del *Don Giovanni D'Austria*; forse potevo guadagnar di più dopo un buon successo, ma senza l'appoggio d'un editore sono troppe le seccature che s'incontrano».⁵³

Le seccature, a cui fa riferimento Marchetti, consistono nelle difficoltà organizzative che il musicista conosceva bene; era stato costretto ad affrontarle sin dall'inizio della sua carriera e pure in quegli ultimi tempi, nel tentativo di trovare un teatro disposto ad allestire la sua opera nuova e di mettere insieme un *cast* che potesse cantarla e valorizzarla. Si trattava di difficoltà spesso insuperabili, cui si aggiungevano tanti altri fattori determinanti per la riuscita dell'impresa. Filippo Marchetti, anche se famoso, aveva sperimentato sulla propria pelle che tale carico di problemi e responsabilità era duro da gestire, se non veniva affrontato con l'appoggio di una casa editrice, meglio ancora se potente proprio come Ricordi.

Pertanto, mentre Marchetti si adoperava per arrivare all'agognata prima romana dell'Apollon, nonostante la compagnia fosse praticamente ancora tutta da costituire, da Torino l'impresario Giuseppe Depanis offrì a Giulio Ricordi la possibilità della messinscena del *Don Giovanni D'Austria* con l'impiego degli artisti a disposizione dell'impresa del Regio.⁵⁴ Marchetti, tramite lettera, diede piena facoltà a Giulio Ricordi di firmare se l'avesse ritenuto vantaggioso. Tuttavia non fa mistero delle proprie preoccupazioni, cioè che a Torino si sarebbe potuto sperare un esito positivo solo elevando la qualità della compagnia.⁵⁵ Marchetti sapeva che la situazione era un po' rischiosa e la cosa non lo rendeva certo tranquillo. Ancor peggio però sarebbe stato tenere il suo lavoro chiuso nel cassetto. Nella lettera al Tornaghi mostra tutti i suoi dubbi sul *cast* previsto definendolo «troppo poco; la Giovannoni canta benissimo, ma non sente il dramma com'è necessario per la parte di Flora; Cordani è mediocre, Santinelli non lo conosco, ma la sua reputazione non è tale da concepire grandi speranze su lui. Manca a quest'assieme un artista sul quale si possa contare con certezza. Azzardare su qualcuno è naturale, è regolare (purtroppo!), ma qui l'azzardo, essendo su tutti, sarebbe imprudenza».⁵⁶

A gennaio Marchetti è a Torino per l'inizio dell'allestimento. Molte le difficoltà che incontrò durante le prove con i cantanti e che lo tennero in ansia fino alla rappresentazione; Edmond Vergnet e Teofilo Manoury, rispettivamente il tenore protagonista e il baritono per Filippo II, erano entrambi francesi, conoscevano poco l'italiano e avevano una certa

⁵³ Ivi, p. 60: *Lettera a Decio*, Milano, 9 giugno 1879.

⁵⁴ Ivi, p. 63: *Lettera a Padre Stefano*, Milano, 31 luglio 1879. Marchetti scrive: «Per la compagnia di Roma mancano ancora degli artisti, e specialmente la donna».

⁵⁵ Ivi, *Epistolario*, cit., p. 65: *Lettera a Giulio Ricordi*, Camerino, 15 ottobre 1879.

⁵⁶ Ivi, p. 66: *Lettera a Tornaghi*, Camerino, 29 ottobre 1879.

difficoltà nella pronuncia e nella memorizzazione. Problema non da poco. Quindi si decide con Depanis di posticipare la prima del *Don Giovanni* a ridosso della chiusura della stagione, con un numero di repliche minore rispetto a quante ne sarebbero necessitate per garantirne un successo consolidato.⁵⁷

Il successo della prima torinese fu «discreto e andò di sera in sera crescendo», anche grazie alla lodevole resa che ne offrirono gli esecutori.⁵⁸ Ai familiari Marchetti fece sapere che l'esito della prima rappresentazione era stato buono, che molti pezzi erano stati applauditi, soprattutto il secondo atto e il finale del quarto atto, tuttavia sarebbe stato necessario aspettare le altre recite per valutare il reale gradimento da parte del pubblico. Nel corso delle sei recite del *Don Giovanni d'Austria* il successo dell'opera andò in crescendo, come conferma lo stesso Marchetti. Ai famigliari racconta che dalla seconda rappresentazione «molti pezzi che non erano stati compresi ora lo sono, il pubblico incomincia ad entrare nella mia idea, e la gusta. Sto benissimo di salute ma stanco morto».⁵⁹

Nel susseguirsi delle rappresentazioni tuttavia Marchetti maturò sempre più la convinzione che al suo *Don Giovanni D'Austria* fossero necessarie delle modifiche sia nella poesia sia nella musica. La cosa non era semplice da realizzare, risultando difficile capire dove fosse meglio compiere i tagli, poiché il libretto era già stato ridotto all'osso.

A Marchetti era stata avanzata la proposta di rimettere in scena al Regio *Don Giovanni d'Austria* subito dopo Pasqua, ipotesi che aveva alimentato le speranze del maestro di non trovarsi costretto a chiudere subito lo spartito del suo lavoro teatrale.⁶⁰ Era anche fiducioso di poter riallacciare nuovamente i contatti con Roma, e a tal fine si recò appositamente nella capitale per sollecitare l'allestimento dell'opera.⁶¹ Anche Ricordi alimentò le speranze di Marchetti per la ripresa. Il contratto del *Don Giovanni* a Roma ancora non era firmato, ma appariva come cosa decisa.⁶² Sulla recita romana si alternavano momenti di entusiasmo a momenti di delusione. La rappresentazione per l'Apollo non imboccava la via giusta, e Marchetti non può far altro che rammaricarsi con i suoi fratelli Raffaele e Stefano. Il motivo delle difficoltà era come al solito legato alla disponibilità dei cantanti. Marchetti conosceva bene quel mondo e sapeva che non c'era altro modo di trattare gli affari, non c'era da spaventarsi, tuttavia quella velata ombra di rassegnazione poco alla volta si trasformò in esasperazione. Le incertezze sull'esecuzione romana si susseguirono senza mai trovare un punto fermo dal quale ripartire con decisione.⁶³

Persa ogni speranza con l'Apollo si aprì invece la prospettiva per la rappresentazione dell'opera al Teatro Costanzi. Marchetti riversò le sue energie e attenzioni verso la direzione del teatro romano e alla fine la spuntò. Il *Don Giovanni D'Austria* venne finalmente allestito al Costanzi il 6 dicembre 1885, ma ben cinque anni dopo la prima torinese.⁶⁴ La realizzazione fu decisa solo due mesi prima dell'andata in scena, quando Marchetti era già stato eletto presidente dell'Accademia di Santa Cecilia, nel 1881. Per la prima romana non mancarono i soliti problemi con i cantanti e Marchetti fu costretto ad alleggerire alcuni passi con dei tagli dettati più da necessità che da logiche drammatiche.

⁵⁷ Ivi, p. 78: *Lettera a Padre Stefano*, Milano, 20 marzo 1880.

⁵⁸ F. D'ARCAIS, *Filippo Marchetti*, «Gazzetta Musicale di Milano», XL, 11, 1885, p. 100.

⁵⁹ *Lettera ai familiari*, Torino, 15 marzo 1880, in *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista* cit., p. 126.

⁶⁰ F. MARCHETTI, *Epistolario*, cit., p. 78: *Lettera Padre Stefano*, Milano, 20 marzo 1880.

⁶¹ Ivi, p. 84: *Lettera a Padre Stefano*, Milano, 17 luglio 1880.

⁶² Ivi, pp. 85-86: *Lettera a Padre Stefano*, Milano, 16 agosto 1880.

⁶³ Ivi, p. 86: *Lettera a Raffaele*, Milano, 24 agosto 1880.

⁶⁴ *Lettera di D'Arcais a D'Ormeville*, Roma, 14 ottobre 1885: «L'idea di rappresentare il Don Giovanni d'Austria ora al Costanzi è sicurissima. Qui tutto è combinato, tutto disposto», in *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista* cit., p. 104.

La «forza di vitalità» dell'opera venne riconosciuta unanimemente da tutta la stampa romana e la critica scrisse di «splendido successo che meritava di risorgere a nuova vita» dopo Torino.⁶⁵ In realtà l'esito trionfale raccontato dall'amico D'Arcais va ridimensionato a un puro e semplice successo di stima. Come era successo a Torino, «dagli applausi esulava ogni calore di convinzione»; le chiamate furono parecchie ma rivolte più alla fama del maestro, già presidente della Regia Accademia di Santa Cecilia, che all'opera.⁶⁶

In seguito non vennero prese in considerazione le richieste di rappresentazione che arrivavano da parte di piccoli teatri di provincia. Non vennero accettate poiché si considerava più saggio, per l'affermazione dell'opera, aspettare piazze importanti che avrebbero permesso di ottenere allestimenti curati.

Con le sei recite al Costanzi *Don Giovanni d'Austria* concluse la propria corsa.

Marchetti e le istituzioni

Con l'anno 1881 si arriva allo spartiacque della vita professionale di Marchetti; si potrebbe parlare così di due vite, la prima dedicata al teatro musicale, la seconda alle istituzioni. Marchetti fu eletto presidente della Regia Accademia di Santa Cecilia nel 1881 e, cinque anni più tardi, direttore del Regio Liceo musicale. Dal 1886 Marchetti, come lui stesso affermava frequentemente, sacrificò il «meglio del suo tempo» unicamente per l'Istituzione.

Il conte Enrico di San Martino e Valperga il 3 febbraio del 1902, a pochi giorni dalla scomparsa del compositore, alla presenza della regina Margherita, nel Consiglio comunale romano tracciò un profilo del Maestro, per ricordarne sia l'opera compiuta a favore del Liceo musicale di Santa Cecilia sia l'umanità e le doti del carattere e dell'animo:

Presidente dall'81 all'85, poi direttore, abbandonò ogni altra cosa per consacrarsi tutto al diletto Istituto, tanto ne sentiva l'intenso affetto. Alle sue amorevoli cure, alla costante tenacia, ai sacri criteri direttivi, si deve l'incremento graduale di quella scuola, il rispetto di cui ovunque si circonda, la fama lentamente acquistata, spargentesi anche sul nome di Roma, che l'Istituto ospita e sussidia. Se oggi la nostra città possiede una massa orchestrale e corale propria, se una moltitudine di artisti continuano a tenere alto il prestigio dell'insegnamento romano in un'arte, in cui per secoli raccolse tanta gloria, sia lode a Filippo Marchetti.⁶⁷

Il 19 gennaio 1903, a un anno dalla morte del maestro, sempre alla presenza della regina Margherita, venne inaugurato il busto di Filippo Marchetti, scolpito da Achille Albacini.⁶⁸

⁶⁵ Cfr. F. D'ARCAIS, *Don Giovanni d'Austria, dramma lirico del Maestro Marchetti al Teatro Costanzi*, «Gazzetta Musicale di Milano», XL, 51, 1885, p. 425.

⁶⁶ GIUSEPPE DEPANIS, *I concerti popolari e il Teatro Regio di Torino*, Torino, S.T.E.N., 1914-15, in *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista* cit., p. 139.

⁶⁷ ENRICO DI S. MARTINO E VALPERGA, *Commemorazione di Filippo Marchetti alla Regia Accademia di S. Cecilia*, Roma, Tip. della Pace, 1903, p. 12.

⁶⁸ Durante la cerimonia di inaugurazione del busto, diretto da Stanislao Falchi, nella sala Accademica di Santa Cecilia fu eseguito il *Salve Regina* di Marchetti con l'orchestra di allievi e docenti del Liceo musicale.



FIG. 3 Roma, Chiostro del Conservatorio di Santa Cecilia. Busto di Filippo Marchetti scolpito da Achille Albacini, inaugurato il 19 gennaio 1903 (foto L. Lugli)

Nella solenne cerimonia che si svolse nella Sala Accademica, all'intervento ufficiale del presidente seguì un programma di musiche di Marchetti eseguito da docenti e alunni del Liceo. Il conte Enrico di San Martino e Valperga, che ben conosceva il musicista e l'uomo disse che la sua vita si era tutta svolta nel culto costante e disinteressato di due ideali: l'arte e la patria.

Proprio in questo passaggio il conte mette in evidenza gli ideali e quelle che furono le figure di riferimento per Marchetti: il fratello Raffaele e la regina Margherita.⁶⁹

Completa la nobiltà della figura di Filippo Marchetti il patriottismo vero, semplice, costante, disinteressato. Filippo Marchetti, fin da giovanissimo aveva appreso dal fratello Raffaele, che amorosamente ne curava l'educazione e che fu poi membro della Giunta di Governo, Deputato di Roma e portatore del Plebiscito Romano a Vittorio Emanuele, l'amore di patria; aveva appreso quella fede cieca, quella devozione illimitata nella

⁶⁹ Con la morte di Re Vittorio Emanuele II, avvenuta nel 1878, e la salita al trono di Umberto I, ha inizio quella che sarà chiamata l'età umbertina, con le sue particolari caratteristiche nella politica e nel costume, come nell'architettura e nella moda. Nonostante Roma in principio avesse accolto "i piemontesi" con una certa indifferenza, se non con ostilità, la Corte Sabauda era senza alcun dubbio al centro dell'attenzione. La moglie di Umberto I, Margherita, divenuta regina a soli 27 anni, fu l'animatrice dell'ambiente culturale e artistico della nuova Capitale. Dotata di un indiscutibile fascino personale, oltre a conquistare molti esponenti dell'aristocrazia locale, seppe affascinare pittori, scultori, scrittori e musicisti, i quali ottennero negli ambienti di corte e dalla stessa giovane e colta regina meriti e prestigiosi riconoscimenti. L'attività prediletta della sovrana riguardava la musica; in gioventù era stata avviata allo studio del pianoforte e coltivava inoltre la sua voce di mezzosoprano. Addirittura, durante il suo soggiorno napoletano, prese lezioni di mandolino e imparò le canzoni napoletane.

gloriosa Casa Savoia, quella fede rimasta guida costante della sua esistenza. E per quell'amore e quella fede egli combatté con sapiente ardimento, appartenne al Comitato rivoluzionario, aiutò spesso profughi e condannati mantenendo continue relazioni con Bettino Ricasoli, sprezzante del pericolo prima, di onori e vantaggi poi, lo sguardo teso unicamente a raggiungere lo scopo alto e puro di una patria unita e libera.⁷⁰

I rapporti ufficiali di Marchetti con l'Accademia iniziarono il 20 gennaio del 1871, data in cui il maestro viene iscritto come Socio onorario.⁷¹

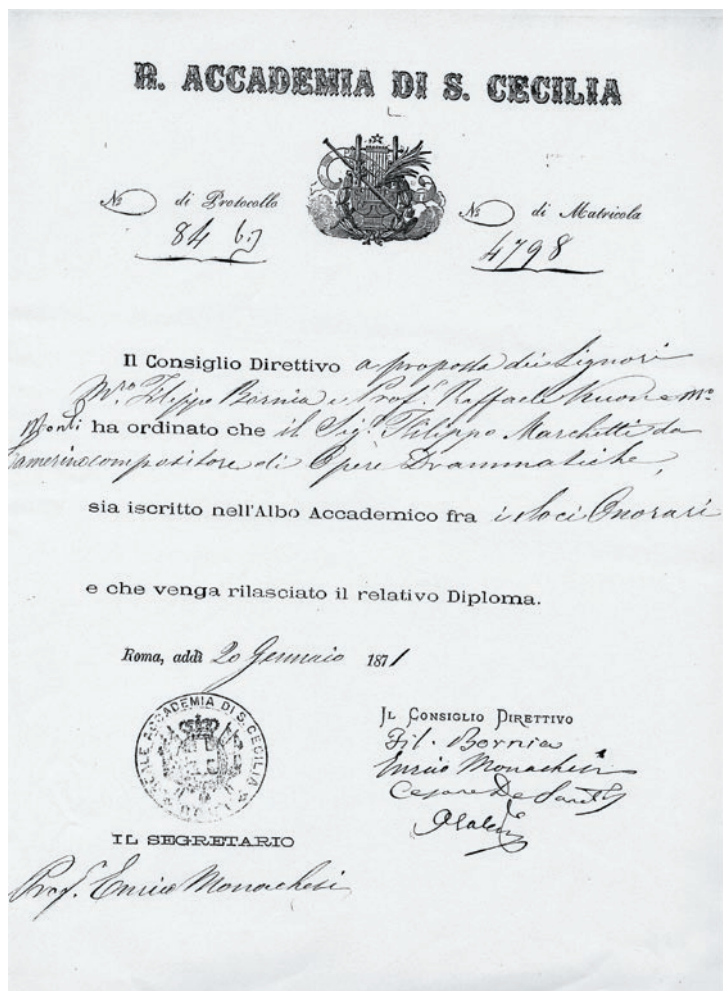


FIG. 4 Roma, Archivio dell'Accademia di Santa Cecilia: 20 gennaio 1871, Filippo Marchetti iscritto fra i Soci onorari

Solo a partire dal 1875 cominciò però a collaborarvi attivamente, perché fino allora era stato impegnato nei teatri di mezzo mondo per le recite del suo *Ruy Blas*.

⁷⁰ E. DI S. MARTINO E VALPERGA, *Commemorazione cit.*, pp. 17-18.

⁷¹ Archivio dell'Accademia di S. Cecilia, *Iscrizione all'Albo Accademico fra i Soci Onorari*, 20 gennaio 1871, protocollo 84 bis, n. 4798.

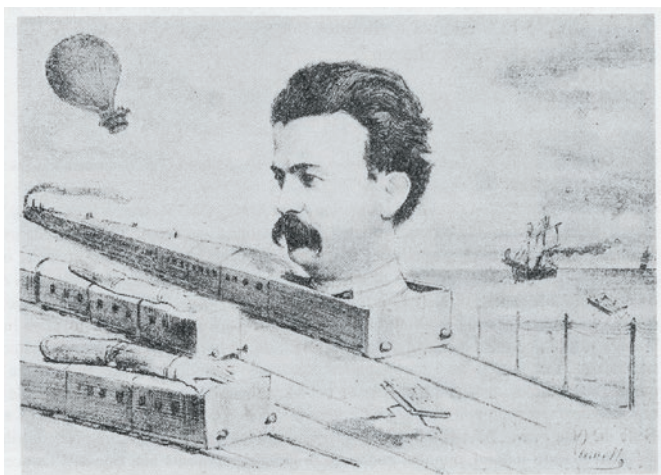


FIG. 5 «Filippo Marchetti e il moto perpetuo», caricatura di Marchetti (uomo-treno) sempre in viaggio per seguire le rappresentazioni del suo *Ruy Blas*. A. Colombani, *L'opera italiana nel sec. XIX*, Milano 1900

Nel luglio 1881 viene eletto presidente dell'Accademia. Nel gennaio 1885 riceve il diploma di Socio d'Onore della Regia Accademia.

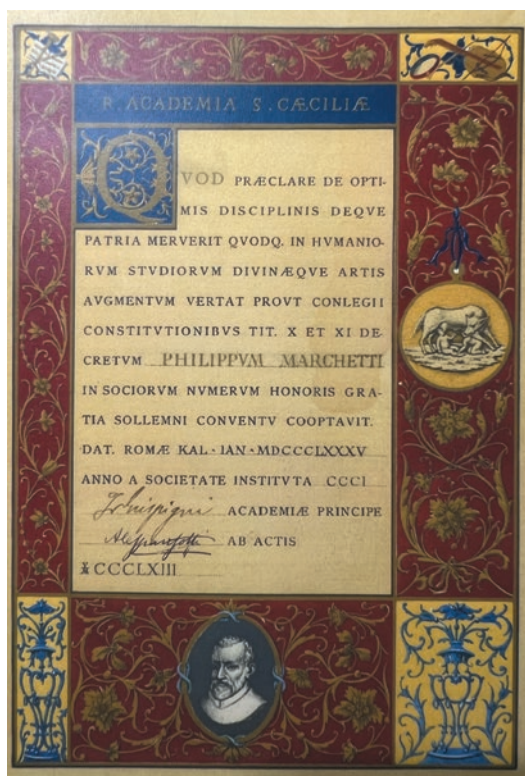


FIG. 6 Camerino, Biblioteca comunale Valentiniana: Regia Accademia di Santa Cecilia, diploma di Socio d'Onore. Roma, gennaio 1885

Alla presidenza della Regia Accademia

La scelta degli accademici di eleggere Filippo Marchetti fu dettata dal fatto che Emilio Broglio nel 1881, al termine del suo mandato triennale come presidente, non ripresentò la propria candidatura.⁷² Le ragioni della scelta degli accademici erano chiare e non fu particolarmente difficile decidere. Per prima cosa si trattava di un compositore di chiara fama e quindi in grado di assumersi anche la responsabilità artistica dell'Accademia, compresa quella relativa al Liceo musicale; in secondo luogo era il maestro della regina Margherita nonché assiduo frequentatore del suo salotto. Da ultimo era considerato politicamente al di sopra delle parti e soprattutto godeva del pieno appoggio del nuovo ministro dell'Istruzione Guido Baccelli. Marchetti era stato scelto perché fu ritenuto personaggio in grado di mediare fra le varie correnti, da un lato garante dell'indipendenza dell'Accademia dal potere politico, dall'altro capace di assicurare il sostegno ministeriale e le sovvenzioni statali con l'appoggio della sua più importante allieva.

Fitta ed interessante è la corrispondenza di Marchetti con gli amici e i familiari al momento della nomina e dell'elezione. Il 2 luglio 1881 era sul lago di Como quando apprese della nomina dall'amico Tullio Ramacciotti che lo invitava ad accettare la carica. Egli sulle prime sembrò essere molto indeciso se accettare o meno. Temeva che la sua nomina potesse nascondere delle insidie, e lo scrive al fratello Tomassino: «[...] Sono stato fatto presidente dell'Accademia di S. Cecilia a Roma; è un onore, ma temo che porti con sé grandi seccature». Poi con atteggiamento prudente prosegue: «[...] vedrò il regolamento, e se sarà necessario accetterò per far piacere a Raffaele, al quale dispiacerebbe se non accettassi, e già mi ha scritto due lettere in proposito».⁷³

La decisione di eleggere Filippo Marchetti alla presidenza aveva il sapore di una presa di posizione politica nei confronti di Broglio. D'Arcais riferisce come, rivolgendosi all'assemblea, Broglio stesso avesse detto che era stato costretto ad abbandonare il posto perché la sua presenza era dannosa all'Accademia presso il governo, del cui favore l'Accademia aveva bisogno, proprio a causa del Liceo. Marchetti, invece, avrebbe voluto ricomporre le divisioni createsi in seno all'Accademia, proponendo proprio la rielezione di Emilio Broglio. Era assolutamente convinto che condizione necessaria per il buon andamento dell'istituzione dovesse essere la concordia, e che quindi lo strappo fosse assolutamente da ricucire.⁷⁴

Nella lettera inviata all'amico Ramacciotti la prudente posizione di Marchetti è chiara:

Veggio che nell'assemblea per la rielezione del Presidente dell'Accademia di S. Cecilia è nata una deplorabile divisione. Se fossi stato in Roma mi sarei schierato dalla parte che propugnava la rielezione di Broglio, al quale l'Accademia deve tutto. Ora non mi resta che vedere se l'accettare la presidenza possa alimentare o far scomparire questa divisione. Nel primo caso mi guarderò bene dall'accettare, nel secondo, pur facendo forza a me stesso, accetterei, perché prima condizione per il buon andamento di quella istituzione è la concordia. Alla comunicazione fattami della mia elezione a Presidente ho risposto che prima di decidermi volevo conoscere quali sarebbero le mie attribuzioni, per misurarle sulle mie forze, e sapere chiaramente se la nota divisione sarebbe scomparsa con la mia accettazione.⁷⁵

⁷² REMO GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia di Santa Cecilia*, Verona, Mondadori, 1970. Emilio Broglio era succeduto nel 1875 al presidente provvisorio della Commissione accademica Filippo Bornia e nel 1881 lasciò la propria carica a Filippo Marchetti.

⁷³ F. MARCHETTI, *Epistolario* cit., p. 106: *Lettera a Tomassino*, Milano, 4 luglio 1881.

⁷⁴ R. GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia* cit., p. 376.

⁷⁵ F. MARCHETTI, *Epistolario* cit., p. 107: *Lettera a Tullio Ramacciotti*, Milano, 9 luglio 1881.

Alla fine si convinse, o fu convinto dalle pressioni del fratello Raffaele che gli aveva più volte scritto in merito, che il solo modo di sanare la frattura interna all'Accademia fosse proprio l'accettazione della nomina.⁷⁶

In questo momento ho finito di esaminare lo Statuto dell'Accademia di S. Cecilia ed il regolamento del Liceo, e sicuro come sono, dell'appoggio di tutti i soci, oggi stesso manderò la mia accettazione. [...] se veramente avverrà che io possa fare qualche piccolo bene all'Istituto, metterò in opera tutta la buona volontà e tutto il tempo che ho per conseguirlo.⁷⁷

Il 17 luglio da Milano al fratello Decio annuncia la propria decisione: «Ho finito per accettare la presidenza dell'Accademia di S. Cecilia. Sarà una seccatura, ma non mi potevo ricusare!».

L'inseparabile amico Francesco D'Arcais saluta con parole di stima la decisione presa da Marchetti:

Da un compositore di chiara fama, da un uomo che ha lunga esperienza delle cose teatrali e che ha potuto apprezzare in pratica il valore dei nostri consigli, molto abbiamo il diritto di aspettare. Il Marchetti, ne siamo certi, farà innanzi tutto opera di conciliazione, ristabilendo la pace fra gli artisti di musica che sono in Roma, e la fatica per lui sarà minore, poiché alcune delle cause dei passati dissidi sono scomparse. Egli possiede inoltre autorità sufficiente, e certo maggiore della nostra, presso il Municipio, e così è da sperare che, poco per volta, tutte queste istituzioni musicali verranno meglio coordinate e torneranno più profittevoli all'arte, al cui bene, in fin de' conti, sono indirizzati tutti i nostri sforzi.⁷⁸

Non si può negare quindi che esistessero degli attriti, così com'è certo che, cambiato presidente, cambiarono pure le disposizioni del governo nei confronti dell'Accademia e del Liceo.

Marchetti, presa in mano la situazione, si mise subito all'opera: il 21 novembre 1881 scrisse al nuovo ministro della Pubblica Istruzione Guido Baccelli per chiedere «strumenti a percossa» e l'attivazione del corso di letteratura e di declamazione. Con forza denunciò l'insufficienza di spazi idonei per la musica d'insieme e poco dopo scrisse nuovamente per informarlo come i locali fossero insufficienti a contenere anche le lezioni collettive, in particolare le lezioni di storia musicale che avvenivano in un ambiente molto piccolo e non adeguato al numero degli studenti.⁷⁹

Di lì a poco vi fu la visita all'Istituto del ministro della Pubblica Istruzione. Baccelli dovette impegnarsi e promettere al presidente Marchetti, appena insediato, che due dei cinque obiettivi che la prestigiosa Accademia intendeva perseguire, cioè la Sala Accademica per i concerti e la biblioteca, sarebbero stati presto raggiunti con il concorso del contributo governativo. Gli altri tre obiettivi erano: lo statuto sociale, il Liceo musicale e i sussidi governativi e municipali.

Negli anni precedenti, quando ancora il problema della Sala Accademica non si era posto, l'argomento che destava le preoccupazioni dei ceciliani era sempre quello del Liceo.

⁷⁶ Ivi, p.107: *Lettera a Decio*, Milano, 17 luglio 1881.

⁷⁷ Ivi, p.108: *Lettera a Tullio Ramacciotti*, Milano, 17 luglio 1881.

⁷⁸ F. D'ARCAIS, *Rassegna musicale*, in «Nuova Antologia», XXIX, 1881, p. 154.

⁷⁹ TERESA CHIRICO, *Il Liceo musicale fra la fondazione e la regificazione*, in *Enrico di San Martino e la cultura musicale europea*. Atti del convegno di studi (Roma, 11-13 maggio 2009), a cura di Annalisa Bini, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Lucca, LIM, 2012, pp. 529-530.

Marchetti, tuttavia, si impegnò fin da subito a realizzare una sala concerti e la biblioteca, oltre che lavorare per dotare il Liceo di uno statuto sociale utile a ottenere i sussidi governativi e municipali per le spese di restauro dei locali. Marchetti incrementò le cattedre, che dalle 29 del 1880 furono portate nel 1882 a 32. Aumentando gli allievi (nel 1881 erano passati a 411), andavano accrescendosi fortunatamente anche i sussidi governativi, cui si aggiunse il Municipio di Roma con una generosa partecipazione per contribuire in buona parte alle spese di restauro dei locali della scuola. Il Liceo si arricchì anche di nuovi corsi complementari: quello di paleografia musicale e di una scuola di «declamazione e gesto» per gli allievi di canto, affidata ad Adelaide Ristori.⁸⁰

Appare subito evidente come Marchetti ebbe fin dagli esordi a cuore il futuro dell'arte musicale e soprattutto il destino dei giovani che desideravano dedicarsi a questa disciplina. Nel novembre del 1883 portò in discussione davanti alla Commissione accademica il progetto di finanziamento dei Conservatori e di aiuto ai teatri da presentare al Governo.⁸¹ L'interessante argomento emerge da un fitto scambio epistolare con Giulio Ricordi.

Mio caro Giulio, finalmente il nostro progetto s'è messo sulla buona via. Questa mattina la Commissione discuteva sul modo d'incoraggiare i giovani. La discussione è andata a lungo e le proposte venivano scartate man mano che apparivano. Allora m'è sembrato buono il momento e ho detto che il solo modo secondo me d'incoraggiare i giovani era di migliorare le sorti dell'arte quindi sovvenire più ragionevolmente i Conservatori e rendere nei maggiori Teatri le dotazioni che avevano nei tempi passati. La Commissione ha approvato unanime la mia proposta e mi ha incaricato di fare una relazione al Ministro. Figurati come mi diventerò! Se hai qualche a dirmi scrivi subito.⁸²

Marchetti non era un politico, ma praticava l'arte musicale e conosceva le difficoltà di confrontarsi quotidianamente con una realtà artistica difficile, talora spietata. Egli conosceva bene i condizionamenti che le crisi economiche avevano sulla vita dei teatri d'opera, e aveva maturato la convinzione che l'aiuto ai giovani doveva necessariamente passare attraverso un'azione politica di governo a sostegno dell'attività musicale. Così scrive a Giulio Ricordi:

Quando mi sarò sbrigato un pochino al Liceo, ossia alla fine del mese, mi metterò a lavorare alla relazione che debbo fare per la Commissione Governativa. Per rimanere in una via pratica, non voglio spaventare con le cifre che sarebbero assolutamente necessarie al miglioramento dei Conservatori e alla dotazione dei principali Teatri, quindi vorrei limitare la somma a un milione, così ripartito: Milano L. 200.000, Roma L. 200.000, Napoli L. 200.000, Venezia L. 100.000, Firenze L. 100.000, Torino L. 100.000, Conservatori L. 100.000. Per i Conservatori sarebbe poco, tanto più che pel nostro Liceo v'è da fare quasi tutto. Rimarrebbero fuori le città importantissime: Bologna, Palermo e Genova... tutti guai grossi... dimmi riservatissimamente qual è la tua opinione in proposito.⁸³

⁸⁰ La scuola di declamazione e gesto diretta da Virginia Marini si distaccò nel 1893, divenendo la Scuola di recitazione «Eleonora Duse» e nel 1935 l'attuale Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, la cui presidenza fu affidata a Silvio D'Amico. Alla morte dello storico e critico teatrale l'Accademia prese il suo nome.

⁸¹ In Francia già a partire dagli anni Sessanta del XIX secolo il governo appoggia e finanzia con continuità le imprese teatrali. I frutti degli aiuti concessi sono evidenti: la scuola francese si diffonde nel mondo intero e negli anni Ottanta non c'è teatro il cui repertorio non sia alimentato, in gran parte, da opere francesi (Meyerbeer, Gounod, Massenet, Bizet). Della musica italiana non si esportano nel periodo che cinque o sei opere di Verdi e tre di altri maestri: *Mefistofele* di Boito, *La Gioconda* di Ponchielli, il *Guarany* di Gomez.

⁸² F. MARCHETTI, *Epistolario* cit. p.128: *Lettera a Giulio Ricordi*, Roma, 6 novembre 1883.

⁸³ Ivi, p.129: *Lettera a Giulio Ricordi*, Roma, 16 novembre 1883.

Il 30 novembre, sempre a Ricordi comunica che il suo lavoro alla relazione stava procedendo bene, e che sarebbe stato importante avere da lui un aiuto concreto utile alla stesura definitiva del progetto:

Sto lavorando sulla relazione; il tuo lavoretto dello scorso aprile mi servirà moltissimo. Avrei bisogno di sapere con precisione il numero delle opere nuove che si sono rappresentate in ciascuno di questi ultimi anni in Italia. Maggiore sarà il numero degli anni che potrai trovare, maggiore sarà il vantaggio che ne potremo trarre. La Gazzetta tua ed il Trovatore mi pare che da moltissimi anni pubblichino tale statistica, quindi ti sarà facile l'aiutarmi.⁸⁴

Marchetti, di concerto con il Ministro, lavorò instancabilmente a un altro obiettivo strategico per l'Istituzione: la biblioteca. Questa era nata intorno al 1877 a opera di Adolfo Berwin, ma era poca cosa non raggiungendo gli ottanta volumi. Con l'acquisto da parte dello Stato della ricca collezione di Alessandro Orsini (professore di canto, già vicebibliotecario), si costituì il primo vero nucleo di una certa consistenza e valore con cui iniziò quell'espansione che voleva essere una chiara dimostrazione di quanto l'istituzione giovasse all'incremento dell'arte musicale. Si aggiunsero in seguito il fondo Cencetti ed intere collezioni di musica donate dagli editori Ricordi e Lucca.⁸⁵ Per mantenere la promessa fatta a Marchetti, il ministro Baccelli si apprestò a dare una svolta storica alla biblioteca di Santa Cecilia. Infatti, fin dall'inizio del suo mandato, aveva avuto l'ottima intuizione di riunire tutti i tesori artistici, libri, spartiti e manoscritti musicali, dispersi e in gran parte ignorati nelle varie biblioteche governative del regno. Nella già citata visita al Liceo, volendo egli da tempo istituire una Biblioteca Musicale Governativa, stabilì che questa facesse capo a quella di Santa Cecilia, che era l'unica biblioteca di Roma ad avere lo scopo dell'istruzione artistica. Con decreto del 2 marzo 1882 stabilì dunque di trasferire alla biblioteca di Santa Cecilia tutti i fondi musicali dislocati nelle biblioteche governative di Roma.⁸⁶ Nella seduta dell'8 novembre 1883 sarà proprio Marchetti, presidente, a tenere in Assemblea una relazione sull'apertura di una sala al terzo piano attigua alla biblioteca, destinata ad accogliere le molte opere provenienti da tutte le librerie romane destinate a questa nuova sezione governativa «importantissima per la storia dell'arte, racchiudendo quanto di più pregevole si scrisse su cose di musica dal decimosesto secolo infino a noi, e fa della nostra biblioteca una delle più interessanti del Regno».⁸⁷ Il 4 marzo 1885 i soci venivano informati da Marchetti che non soltanto la biblioteca, ma anche l'Istituto si arricchiva per le importanti donazioni e le nuove acquisizioni. Il maestro riferì anche che Giovanni Sgambati aveva richiesto dalla casa londinese Brinsmead, produttrice di pianoforti, un gran modello di ultima fabbricazione e che:

⁸⁴ Ivi, p.130: *Lettera a Giulio Ricordi*, Roma, 30 novembre 1883.

⁸⁵ Nei primi tre anni di vita entrarono nella biblioteca più di duemila volumi, numero che salì in modo vertiginoso con la concessione alla biblioteca del deposito delle edizioni in base alla legge per il diritto d'autore.

⁸⁶ Il decreto in questione è conservato, in copia, nella Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia, a firma di Umberto I e controfirmato dal ministro Baccelli, marzo 1882. Le biblioteche esonerate da questo obbligo erano la Casanatense e quella dei Lincei. Successivamente il governo acquistò parte della Biblioteca Borghesiana che il principe Paolo Borghese aveva messo all'asta nel 1892, e partiture autografe di Bellini e di Pietro Raimondi, per il tramite di Marchetti. Altri acquisti ministeriali oculati permisero di mettere insieme un'imponente collezione di libretti d'opera (ben 21.000 dal fondo Carvalhaes, 6.000 dalla collezione Silvestri e 4.000 dal fondo Carotti).

⁸⁷ Archivio dell'Accademia di Santa Cecilia, *Relazione del Consiglio Direttivo all'Assemblea*, 8 novembre 1883.

il sig. Paolo Schiedmayer di Stoccarda, che fece dono all'Accademia del pianoforte da concerto nello scorso gennaio, per iniziativa del Consiglio Direttivo fu recentemente nominato Cavaliere della Corona d'Italia su proposta di S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, come segno di gratitudine a favore della nostra Istituzione.⁸⁸

Senza alcun dubbio Marchetti presidente s'avvalse, non senza benefici, della benevolenza della regia amministrazione, della buona disposizione e della simpatia dei reali, in special modo della regina Margherita che nutriva grande stima nei confronti del compositore, da molti anni suo maestro di corte. L'Accademia cecilianica fu per Margherita di Savoia il prediletto fra tutti gli istituti culturali nazionali. La dinastia dei Savoia considerava necessario, per la propria immagine, sostenere un'istituzione di una tale portata, ornamento e vanto dell'Italia, unita sotto l'egida sabauda. Margherita fu in tutto e per tutto vicina alle esigenze dell'Accademia e non si limitò al sostegno economico delle varie iniziative, ma fece in modo tale che i ministeri competenti fossero preparati e predisposti a rispondere favorevolmente alle necessità che l'Istituzione accademica andava via via presentando.⁸⁹ I vari governi che si succedettero portarono innovazioni all'intero apparato amministrativo dell'Accademia, che con l'avvento della monarchia sabauda divenne oggetto di regolari introiti, privilegi mai concessi in passato dal governo pontificio.⁹⁰

Alla direzione del Liceo

Tra gli altri obiettivi indicati dal collegio accademico, strategico per il futuro del Liceo era lo statuto. Marchetti presidente lavorò alacremente alle modifiche dello statuto e fu egli stesso a comunicarlo con successo all'Assemblea nella seduta del 4 marzo 1885, riferendo non solo quali fossero le nuove disposizioni, ma anche come esso fosse già stato restituito all'Istituzione con la piena approvazione del governo regio. Sempre nella stessa relazione Marchetti comunicò che il ministro aveva mantenuto la promessa fatta l'anno prima, ossia che il contributo governativo era stato raddoppiato e che la Provincia aveva esteso per una durata di cinque anni il suo sussidio, pur avendone ridotto la portata. L'obiettivo era stato raggiunto: l'Accademia finalmente aveva un nuovo statuto conforme alle scuole di musica, il che comportava il fatto che amministrativamente passasse sotto il controllo del Ministero.

A partire dal 1870 in Italia cominciò un generale processo di rinnovamento, sorgevano vari licei e venivano statalizzati alcuni istituti. Il ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti aveva costituito una Commissione composta da vari direttori di Conservatori e Istituti (Firenze, Napoli, Milano) presieduta da Giuseppe Verdi. Ne scaturì un *Regolamento per i conservatori musicali d'Italia* pubblicato nel 1871.⁹¹ L'Accademia di Santa Cecilia in questo frangente cercò di mantenere una certa autonomia, sulla gestione del Liceo desiderava evitare l'omologazione con gli altri istituti italiani. Ci fu da parte di Marchetti un grande lavoro di mediazione tra la presidenza accademica e il potere politico e grazie ad alcuni accorgimenti introdotti nello statuto romano, riuscì a mantenere una notevole indipendenza dalla "standardizzazione" che andava omologando tutti gli altri istituti italiani.

⁸⁸ R. GIAZZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia* cit., p. 438.

⁸⁹ GIOVANNI GIGLIOZZI, *Le Regine d'Italia*, Roma, Newton & Compton, 2001, p. 50.

⁹⁰ R. GIAZZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia* cit., p. 397.

⁹¹ Cfr. *Sulla riforma degli Istituti musicali. Relazione al Ministro della pubblica istruzione*, Firenze, Regia Tipografia, 1871, pp. 44. La relazione di 17 pagine è sottoscritta da G. Verdi, (presidente della Commissione nominata dal ministro Cesare Correnti), da L. F. Casamorata, da P. Serrao e da A. Mazzucato che ne fu il redattore. Tutto il resto dell'opuscolo è dedicato alla proposta di un *Regolamento per i conservatori musicali d'Italia*.

Al momento della stesura del nuovo statuto il problema da risolvere era: direzione unica o collegiale del Liceo? Che il ministro non avrebbe mai accettato una direzione collegiale, gli accademici ne erano perfettamente consapevoli. Anzi, concreta era la possibilità che provvedesse d'ufficio alla nomina di un direttore, facendo perdere all'Accademia il controllo del Liceo.

Con il D.R. del 24 gennaio 1886 viene definitivamente approvato il nuovo statuto del Liceo e viene dunque introdotta la figura del Direttore con la Commissione Amministrativa e il Comitato Tecnico insieme al regolamento didattico.⁹²

A statuto approvato in Collegio accademico si ragionò molto alla soluzione più conveniente per il nuovo assetto statutario, che presto arrivò con un compromesso: l'Accademia avrebbe nominato come direttore il proprio presidente, questi avrebbe optato per tale incarico rinunciando alla presidenza accademica. Il "gioco" fu relativamente semplice; siccome il presidente era Marchetti questo compito toccò a lui che, essendo anche musicista, aveva tutti i titoli per diventare un rispettabilissimo direttore del Liceo. Come sei anni prima Filippo Marchetti, nuovamente, era sembrato a tutti l'uomo giusto al momento e al posto giusto.

Nominato il 1° giugno 1886 direttore del Liceo, la presidenza dell'Accademia fu affidata a Emanuele Pes di Villamarina. Marchetti, come primo direttore del Liceo musicale romano, dedicò costantemente all'Istituto la sua illimitata passione, ogni sua forza, ogni momento della sua esistenza e come disse il conte di San Martino e Valperga che «la banalità della frase che la vita dell'Istituto era la sua vita, assurge a verità assoluta».⁹³

Nella nuova veste di direttore Marchetti affidò subito a Pompeo Coltellacci, socio dell'Accademia, la realizzazione di una grande sala per le manifestazioni accademiche e per gli esami e i saggi del Liceo; alla posa della prima pietra fu presente Franz Liszt.⁹⁴ Nel 1888 fu ordinato alla ditta E. F. Walcker & Co. di Ludwigsburg l'organo per la sala. Quest'ultima fu inaugurata in pompa magna il 2 febbraio 1895 con un concerto alla presenza dell'immane regina Margherita, colei che aveva contribuito personalmente con 10.000 lire al finanziamento dei lavori. Grazie al lavoro assiduo di Marchetti, l'Accademia vedeva realizzato il sogno di una grande sala, la sala da concerto più grande di Roma, che poteva contenere milleduecento spettatori, fornita di un grande organo e dotata di un'acustica perfetta: un risultato sorprendente per tutta la città di Roma.

Nel luglio del 1898 Marchetti è a Firenze, di passaggio per andare a Gressoney ospite della regina Margherita. Marchetti aveva ricevuto l'incarico del ministro a trattare per l'acquisto del manoscritto autografo della *Norma* di Bellini.⁹⁵ L'autografo era destinato alla biblioteca di Santa Cecilia, che si era da tempo avviata a divenire un importante strumento di diffusione della cultura musicale. Nella lettera al fratello Nicodemo, Marchetti spiega alcuni interessanti particolari delle fasi dell'acquisto e certifica l'autenticità dell'autografo:

⁹² Dal D.R. 24 gennaio 1886 n. 3720: Art. 1) Fondazione del Liceo ammessi «alunni dei due sessi». Art. 3) «Il governo del Liceo è affidato a una Commissione Amministrativa», formata da un Direttore degli studi e un Comitato tecnico. [...] «Dal direttore dipendono gl'insegnanti, [il quale] è l'immediato superiore tecnico dell'Istituto. [...] Nomina i maestri aggiunti e i maestri, che coadiuvano i professori titolari. Gli alunni sono ammessi a partire dai nove anni d'età. Istituita la tassa di ammissione Lire 15 e la tassa annuale Lire 60».

⁹³ E. DI S. MARTINO E VALPERGA, *Commemorazione di Filippo Marchetti* cit., p. 17.

⁹⁴ T. CHIRICO, *Il Liceo musicale fra la fondazione e la regificazione* cit., p. 533.

⁹⁵ Il ministro della Pubblica Istruzione aveva deciso di donare le partiture autografe della *Norma* e *Beatrice di Tenda* di Bellini insieme alla trilogia oratoriale di Raimondi alla biblioteca del Liceo.

Mi son dovuto trattenere qui due giorni in più per sbrigare gli affari. Mi dispiace che nulla posso definire circa l'acquisto dell'autografo della *Norma*. I proprietari non vogliono smettere le ridicole pretese che hanno, 17.000 lire nientemeno, e le facoltà che ho avute arrivano appena alla metà di quella spesa! Ma finiranno col cedere. Certo l'autografo è autentico, meno un pezzo; l'ho esaminato minutamente in ogni foglio, ma quel prezzo non vale. Ho già scritto al Ministro ed ora non ci penserò più.⁹⁶

Il 15 dicembre del 1900 fu poi il conte Enrico di San Martino in qualità di presidente dell'Accademia a dare ai soci convenuti in assemblea la notizia dell'acquisto oramai concluso dal Marchetti.

Con lo statuto del 1886 oltre ai cambiamenti istituzionali le novità più rilevanti riguardano *in primis* il reclutamento del corpo docenti. Al ministero della Pubblica Istruzione oltre alla nomina del direttore spetta il compito di nominare gli insegnanti di ruolo i quali erano sottoposti a un concorso, salvo il caso di gran merito artistico o didattico. Inoltre viene istituita la figura del "maestrino", uno studente dei corsi superiori al quale viene affidato l'insegnamento degli elementi primari agli allievi dei corsi inferiori.

Marchetti direttore si preoccupò costantemente di migliorare la qualità della didattica con la scelta del corpo docente del Liceo proponendo alla Commissione Amministrativa artisti famosi, che conosceva personalmente. Un esempio fra tutti il baritono Antonio Cotogni.⁹⁷

Mio caro Cotogni, ieri a sera si poté finalmente riunire la Commissione Amministrativa del Liceo. Riferii il colloquio avuto con te e le condizioni che tu ponevi per accettare la cattedra di maestro di canto lasciata vacante dal povero Orsini. La Commissione, se tu consenti, proporrà al Ministero la tua nomina a professore di canto di questo Liceo, con decorrenza dal 1° aprile 1891 e da quel giorno tu entreresti nell'esercizio delle tue funzioni con tutti i dritti e doveri sanciti dallo Statuto e dal regolamento. Tutto ciò sono incaricato di dirti da parte della Commissione, la quale, insieme a me, fa voti perché tu accetti e perché presto il tuo nome venga ad illustrare il nostro corpo insegnante.⁹⁸

L'esigenza di creare in seno all'Accademia una scuola di musica era emersa fin dai primi decenni del XIX secolo e la nascita del primo nucleo della scuola lo si deve a Giovanni Sgambati, Tullio Ramacciotti ed Ettore Pinelli, docenti generosi la cui idea era quella della creazione di un istituto musicale che fungesse da scuola regolare, che si ponesse sulla linea di scuole moderne ed evolute. Se per l'Accademia fu possibile ottenere il riconoscimento, la regificazione e la conseguente qualifica di Conservatorio al suo Liceo, furono ottenute solo grazie alla precisa, ferrea e illuminata volontà di chi guidò Accademia e Liceo tra il 1877 e il 1923.⁹⁹ In questo lasso di tempo di 46 anni, tra tutti, Filippo Marchetti operò per un totale di 21 anni ai massimi livelli nella Regia Accademia. Difficile distinguere nettamente il suo operato nei due ruoli: da presidente e da direttore Marchetti fu il solo a ricoprire entrambi gli incarichi, ben consapevole delle responsabilità e competenze che i due ruoli necessitavano. In lui convergevano non solo le capacità per dirigere la storica istituzione, ma anche e soprattutto quella consumata esperienza, quel sano senso pratico, quell'essere

⁹⁶ F. MARCHETTI, *Epistolario*, cit., pp. 163-164. *Lettera a Nicodemo Marchetti*, Firenze, 26 luglio 1898.

⁹⁷ Antonio Cotogni baritono (Roma 1831-1918). Lasciate le scene, il suo prestigio lo fece affermare come principale maestro di canto a Roma, e tra i suoi allievi ebbe il *gotha* dei cantanti del primo Novecento: Jean de Reszke, Giacomo Lauri Volpi, Giuseppe De Luca, Beniamino Gigli, Mariano Stabile, Benvenuto Franci, Mario Basiola e Titta Ruffo.

⁹⁸ F. MARCHETTI, *Epistolario* cit. pp.163-164: *Lettera a Antonio Cotogni*, Roma, 23 ottobre 1890.

⁹⁹ R. GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia* cit., p. 418.

musicista, che fu cifra fondamentale per l'organizzazione di una didattica musicale al passo con i tempi. Per Marchetti rappresentò una vera missione nella sua vita.

Ritengo che Marchetti sia stato una sorta di “creatore della parte”. Ha ideato la figura e il ruolo del direttore, attento sia a districare le questioni legali amministrative, sia a progredire nelle problematiche didattiche e professionali dello studio musicale di alto profilo. Domenico Carboni nella *Storia di Santa Cecilia* parla dell'operato di Marchetti e dei suoi anni di direzione che hanno «saputo segnare l'attività del liceo con una sua impronta non solo di artista e uomo di cultura, ma anche di energico innovatore. Lasciò un istituto dotato di una struttura ormai solida, pronta per conseguire ulteriori sviluppi».¹⁰⁰

Nel discorso del 15 dicembre 1902 il conte Enrico di San Martino e Valperga, rendendo conto dell'attività del Liceo con la progressiva trasformazione in istituzione pubblica, ebbe modo di sottolineare le due diverse concezioni fra loro antitetiche di una scuola musicale. La prima, solo per allievi di grande talento, come avrebbe desiderato Sgambati, l'altra di una scuola di massa; in questo il conte e Marchetti erano della stessa idea. Sostenevano che la vera missione del Liceo non potesse e non dovesse essere la produzione di geni, cosa riservata esclusivamente alla natura, bensì «la diffusione e la graduale elevazione della cultura musicale di massa. La scuola è fatta per la massa, non per l'eccezione, deve rivolgere i suoi sforzi agli individui normali, non agli esseri superiori, ha per vero scopo la graduale elevazione della cultura media».¹⁰¹ Anche Marchetti portava avanti un semplice ragionamento, fatto di buonsenso: più la base degli studenti è ampia, più alte sono le probabilità di scoprire e valorizzare nuovi talenti. Tuttavia Marchetti, con la sua indiscussa capacità, riuscì a mediare anche in questa occasione, creando per Sgambati il dipartimento di pianoforte, da lui guidato. Sgambati poté occuparsi dei corsi superiori degli allievi da specializzare, mentre i suoi ex- allievi, i maestrini, si prendevano cura dei giovani. Marchetti aveva creato così il corso di perfezionamento pianistico che, dopo Sgambati, fu affidato a Alfredo Casella e Carlo Zecchi.¹⁰² Grazie alle sue doti riuscì anche in questo: far convivere due tipi di scuola sulla carta incompatibili, quella di massa e d'élite.

Mentre Marchetti lavora indefessamente alla sua missione, per portare il Liceo romano al raggiungimento dell'eccellenza, si ammala gravemente e muore. La città di Roma gli tributa un sincero cordoglio riconoscendolo come un suo figlio, pur essendo marchigiano. Al suo funerale non manca nessuno: c'è il popolo del *Ruy Blas* di “O dolce voluttà”, ci sono gli intellettuali, i borghesi, i politici, i musicisti, i più alti rappresentanti del governo, dell'amministrazione e dell'aristocrazia romana. Alla morte di Marchetti il Liceo di Santa Cecilia possedeva una biblioteca di interesse internazionale e una sala Accademica prestigiosa di dimensioni ragguardevoli per la città. Con i suoi 795 metri quadrati di superficie e 14 metri d'altezza era la sala da concerto più grande di Roma; fornita di un grande organo e dotata di un'acustica perfetta, poteva contenere, secondo le cronache del tempo, 1.200 spettatori. In più contava più di 400 allievi. Quindi una scuola di notevoli dimensioni, poiché in rapporto agli abitanti di Roma (che, secondo il censimento del 1901, erano circa 350.000) il numero degli iscritti può essere considerato percentualmente di molto superiore a quello attuale.

¹⁰⁰ DOMENICO CARBONI, *Storia del Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma*, Varese, Zecchini, 2017, p. 176.

¹⁰¹ T. CHIRICO, *Il Liceo musicale fra la fondazione e la regificazione* cit., p. 541.

¹⁰² D. CARBONI, *Marchetti, Sgambati e il Liceo Musicale dell'Accademia di Santa Cecilia*, in *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione* cit., pp. 335-336.



FIG. 8 Ritratto fotografico di Filippo Marchetti in età matura (foto Coniugi Canè, Roma)

LE MARCHE, CULLA DEL BELCANTO RITROVATO

Reto Müller

(Basel, Svizzera)

Poco più di mezzo secolo fa, a Pesaro si è radicato un movimento che è passato alla storia come la Rossini Renaissance.¹ Ciò avvenne innanzitutto con il lancio dell'Edizione critica da parte della Fondazione Rossini (in collaborazione con Casa Ricordi), ma anche - affinché queste edizioni erudite non restassero lettera morta - con la fondazione del Rossini Opera Festival di Pesaro nel 1980.

Da allora, tutte le 39 opere del compositore pesarese vi sono state rappresentate (mancano all'appello solo due pasticcini, nati sotto la vigilanza dello stesso Rossini: *Ivanhoé* e *Robert Bruce*). Il successo è stato straordinario, Rossini è oggi uno dei compositori lirici più amati al mondo e gran parte dei suoi titoli, scomparsi dopo la sua prima grande stagione (negli anni Venti dell'Ottocento) per quasi un secolo e mezzo, è tornata in auge, trovando un posto fisso nel repertorio (come le farse in un atto), suscitando un vero fenomeno culturale (come *Il viaggio a Reims*),² un sicuro posto tra i diversi festival operistici e comunque con la disponibilità di tutte le opere in almeno due diverse incisioni discografiche. L'enorme popolarità del compositore marchigiano, che già dopo i successi italiani nei primi anni della sua carriera ha varcato le Alpi fin dal 1816, per creare una vera "febbre rossiniana" nelle metropoli mitteleuropee, è riuscito anche questa volta a conquistare l'estero e vanta, fin dal 1989, un altro festival a lui dedicato, Rossini in Wildbad (piccolo luogo termale nella Foresta Nera, che ha ospitato l'illustre ospite malato per tre settimane nel luglio del 1856): fatto veramente singolare e probabilmente unico di un compositore lirico che può vantare due festival a lui dedicati, e non già per un periodo effimero bensì per la lunga durata di ormai 35 anni.

Ma quale sarà il futuro di questa Renaissance? La nascita è un atto relativamente breve, ma una persistenza nel tempo è garantita solo dalla longevità, e il rischio di una morte prematura c'è sempre. Una rinascita si comporta presumibilmente in maniera simile, anche se l'atto del rinascere rispetto al nascere può durare più a lungo, secondo il proverbio tedesco «I miracoli richiedono un po' più di tempo». La nascita e la crescita del fenomeno Rossini è durata appena 20 anni, dal 1810 al 1829, la rinascita circa il doppio, dal 1980 al 2023 (con l'ultima 'scoperta' al ROF, *Eduardo e Cristina*, nel 2023). Stendhal disse che «*le beau idéal change tout les trente ans, en musique*»,³ e difatti, fin dagli anni 1830, il predominio di Rossini era in declino e lui stesso (avendo rinunciato di alimentare il mercato con nuove opere) lo capì già nel 1838 quando scrisse all'impresario inteso a ridare *Elisabetta regina d'Inghilterra* a Firenze: «Queste sono Opere da lasciare in riposo, date musica moderna

¹ Cfr. CHARLES S. BRAUNER, *The Rossini Renaissance*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, a cura di Emanuele Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 37-47. Su una indiretta Rossini-Renaissance, ossia sull'impatto di Rossini nel Novecento vedi invece: SAVERIO LAMACCHIA, *La "Rossini Renaissance" nel Novecento: una breve ricognizione critica*, «Quaderni Musicali Marchigiani», a cura di Domenico Tampieri, 7-8, 2002, pp. 81-93.

² Cfr. RETO MÜLLER, *'Il viaggio a Reims': The Cult Opera of the 'Rossini Renaissance'*, in *Rossini after Rossini*, a cura di Arnold Jacobshagen, Turnhout, Brepols, 2020, ("Studies on Italian Music History", 13), pp. 373-379.

³ STENDHAL [HENRY BEYLE], *Vie de Rossini*, Parigi, Boulland et C^{ie}, 1824, p. 12.

al Pubblico amante di novità».⁴ Già prima di e parallelamente a lui c'era una schiera validissima di maestri di musica, spazzati via dalla sua meteorica apparizione, e mentre lui dominava tutto, un sottobosco di compositori "minori" stava *per svilupparsi*, prendendo il suo posto dopo il suo declino, un periodo, quello post-rossiniano, ricordato per alcuni nomi di spicco anche oggi (Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini), ma oggettivamente molto più ricco e variegato.

La storia si ripeterà nella post-“Rossini-Renaissance”?

Il pericolo, che dopo la Renaissance compiuta inizi un declino, è reale e forse naturale. Certamente con un corpus nutrito di 40 opere (con tre date ogni anno) si può prolungare di parecchio la vita di un festival monotematico, contando anche su un rinnovamento del pubblico, e risuscitando l'interesse con nuovi interpreti e letture registiche diverse. Ma la ripresa di vecchi titoli in nuova veste (“vino vecchio in bottiglie nuove”) non sostituirà il fascino della vera novità – ossia della riscoperta di titoli sconosciuti. La presentazione di opere sconosciute è la passione di parecchi appassionati della lirica a caccia di nuova linfa musicale, ed è ben vista anche da un pubblico che solitamente sembra accontentarsi con un repertorio erratico – è un errore credere che le novità, soprattutto se ben calibrate con l'usuale, non siano accettate da un largo pubblico. Tale consapevolezza non mancava: «Per un festival ideologico come il nostro, il problema di evolvere costantemente restando se stesso è insieme un'ambizione e una necessità»;⁵ con il ritorno di Alberto Zedda nella veste di Direttore artistico, il ROF con il filone “Il mondo delle Farse” ha fatto un tentativo di affiancare scoperte e riprese rossiniane con la musica dei suoi contemporanei, ma l'iniziativa è stata seppellita dopo pochi anni, senza aver lasciato tracce, per la mancanza di riprese audio o video (con un'eccezione: *Arrighetto*, video però realizzato a Novara). L'idea di incastrare gli atti unici (all'inizio addirittura con due titoli in una mattinata che formavano uno spettacolo più lungo di una normale opera in due atti) all'interno del solito ciclo costituito di tre opere principali di Rossini ha decisamente sovraccaricato il pubblico e forse anche l'organizzazione dietro le quinte.

21 e 23 agosto **2001**, ore 17.00, Teatro Sperimentale
(oltre a *La donna del lago* serale al Palafestival)
Stefano Pavesi: *Un avvertimento ai gelosi* (Venezia 1803)
Giovanni Pacini: *La poetessa idrofoba* (Milano 1817)

19 e 22 agosto **2002**, ore 11.00, Teatro Rossini
(oltre a *L'equivoco stravagante* serale all'Auditorium Pedrotti)
Pietro Generali: *Gl'inganni della somiglianza* (sconosciuto)⁶
Giuseppe Mosca: *I tre mariti* (Venezia 1811)

9 e 12 agosto **2003**, ore 12.00, Teatro Sperimentale
(oltre all'*Adina* serale all'Auditorium Pedrotti)
Pietro Generali: *Adelina* (Venezia 1810)

⁴ Lettera da Bologna, 18 agosto 1838, in GIOACHINO ROSSINI. *Lettere e documenti*, vol. V (1° gennaio 1836 – 28 aprile 1839), a cura di Sergio Ragni e Reto Müller, Pesaro, Fondazione Rossini, 2021, p. 583.

⁵ GIANFRANCO MARIOTTI, *Domande nuove, risposte nuove*, in *Note per la presentazione alla Stampa della XXII edizione* (Roma, 21 marzo 2001), Pesaro, Rossini Opera Festival, 2001, pp. 7-9: 7.

⁶ L'opera è testimoniata dalla partitura autografa e da una copia, ma non si è trovata traccia d'una rappresentazione: cfr. FEDERICO AGOSTINELLI, *Due farse, tre mariti, molti misteri*, in *Il mondo delle farse*, programma di sala, Pesaro, Rossini Opera Festival, 2002, pp. 29-34: 29-30.

7 e 10 agosto **2004**, ore 12.00, Teatro Sperimentale
(oltre all'*Elisabetta regina d'Inghilterra* serale al Auditorium Pedrotti)
Stefano Pavesi: *Il trionfo delle belle* (Venezia 1809)

10 e 13 agosto **2005**, ore 12.00, Teatro Sperimentale
(oltre a *Il barbiere di Siviglia* serale al Palafestival)
Carlo Coccia: *Arrighetto* (Venezia 1813)

Per il 2006 «era prevista, come di consueto, la produzione di un'opera di autore contemporaneo a Rossini: si trattava de *Il dissoluto punito*, di Ramón Carnicer, un sorprendente rossiniano *doc* [...]. I tagli imposti dalle restrizioni economiche ministeriali hanno obbligato a rimandare ad altra occasione lo spettacolo [...],⁷ promessa purtroppo non mantenuta fino a oggi. Ma un indice per una nuova attenzione oltre Rossini è stato forse nel 2023 la presentazione della *Cantata in morte di M. F. Malibran* (Milano 1837), con le musiche ispiratissime di Donizetti, Pacini, Mercadante, Coppola e Vaccai, accolta con grande entusiasmo da parte degli spettatori e della stampa.

Che l'abbinamento alle opere del “padrone di casa” con le novità altrui possa funzionare, lo dimostra Rossini in Wildbad, dove dal 2001 s'inserisce ogni anno almeno un titolo ‘a pieno titolo’ nella programmazione del festival. Le scoperte di Wildbad sono state sistematicamente pubblicate su CD e così oggi disponiamo di titoli come (per nominare sole quelli del repertorio italiano, tralasciando le opere francesi del primo ‘800 che formano un'altra attrazione del festival) *Verter* di Vincenzo Pucitta (2001), *Maometto* di Peter von Winter (2002), *L'italiana in Algeri* di Luigi Mosca (2003), *L'amor coniugale* di Giovanni Simone Mayr (2004), *Semiramide riconosciuta* di Meyerbeer (2005), *I due Figaro* di Michele Carafa (2006), *Don Chisciotte* di Saverio Mercadante (2007), *Il convitato di pietra* di Giovanni Pacini (2008), *La sposa di Messina* di Nicola Vaccai (2009), *Adelina* di Pietro Generali (2010), *Ser Marcantonio* di Stefano Pavesi (2011), *I briganti* di Mercadante (2012), *Teobaldo e Isolina* di Francesco Morlacchi (2014), *Il vespro siciliano* di Peter von Lindpaintner (2015), *Bianca e Gernando* di Vincenzo Bellini (2016), *Romilda e Costanza* di Meyerbeer (2019).

Gran parte di queste scoperte è stata realizzata in edizioni pratiche per l'esecuzione, con la consapevolezza ma non la rigida applicazione dei criteri per le edizioni critiche.

Questa costante alimentazione di nuove riscoperte da ormai quasi 25 anni ha fatto di Wildbad un centro d'attrazione per i gli appassionati delle rarità, e per gli amanti della musica di Rossini aperti e curiosi di conoscere anche la musica dei suoi contemporanei. Se Wildbad si fosse concentrato *solo* su Rossini o *solo* sui compositori ‘minori’ probabilmente non avrebbe retto per tanto tempo.

Ma questa è solo una supposizione. Sempre in Germania, a Neuburg an der Donau, esiste da ormai 55 anni un festival che ogni anno propone due titoli del tutto sconosciuti, dal repertorio italiano, francese o tedesco: La Neuburger Kammeroper,⁸ che però si avvale di adattamenti ossia versioni ridotte e tradotte, che da un punto di vista più scientifico perdono di interesse. Altrettanto meritevole è un'impresa come il Wexford Festival Opera, dedicato

⁷ ALBERTO ZEDDA, *Il programma*, in *Note per la presentazione alla stampa della XXVII edizione*, Pesaro, Rossini Opera Festival, 2006, pp. 11-14: 14.

⁸ Il repertorio dal 1969 si può vedere qui: <https://neuburger-kammeroper.de/produktionen-1969-bis-heute/>.

fin dal 1951 alla scoperta di opere sconosciute (spaziando nei tempi, stili e provenienza).⁹

Una grande impresa per la valutazione dei compositori e di titoli sconosciuti è stata varata nel 1983 dall'ente Opera Rara, con l'antologia *A Hundred Years of Italian Opera*, con la presentazione per decenni di brani interessanti e allettanti da quel mondo sommerso. Il collezionista Patric Schmid, che conservava nella sua casa di Londra una grande quantità di vecchi spartiti, ha spulciato questo materiale alla caccia di brani da incidere e con il fiuto d'un segugio ha fatto delle scelte veramente entusiasmanti. Quello che rimaneva un punto interrogativo era se le opere complete oltre ai brani scelti potessero reggere, da un punto di vista musicale e drammaturgico. I primi tre cofanetti (con 3 CD ciascuno) davano un assaggio dell'enorme ricchezza di compositori (inclusi alcuni stranieri autori di opere italiane) e titoli (tra opere buffe, serie, semiserie e opere-oratori):

1800-1810

Luigi Mosca: *Li sposi in cimento* (Napoli 1799), *L'italiana in Algeri* (Milano 1808)
 Domenico Cimarosa: *Artemisia* (Venezia 1801)
 Giuseppe Nicolini: *I baccanali di Roma* (Milano 1801), *Traiano in Dacia* (Roma 1807)
 Giovanni Simone Mayr: *Ginevra di Scozia* (Trieste 1801), *Le finte rivali* (Milano 1803), *Elisa* (Venezia 1804), *L'amor coniugale* (Padova 1805), *Adelasia ed Aleramo* (Milano 1806)
 Ferdinando Paër: *Achille* (Vienna 1801), *Sargino* (Dresda 1803), *Sofonisba* (Bologna 1805), *L'Agnese* (Parma 1809)
 Joseph Weigl: *Ginevra di Scozia* (Vienna 1801)
 Vincenzo Righini: *Gerusalemme liberata* (Berlino 1803)
 Francesco Gnecco: *La prima prova dell'opera Gli Orazi e Curiazi* (Venezia 1803)
 Nicola Zingarelli: *Ines de Castro* (Milano 1803)
 Pietro Generali: *Pamela nubile* (Venezia 1804)
 Peter von Winter: *Il ratto di Proserpina* (Londra 1804), *Zaira* (Londra 1805)
 Marco Portogallo: *La Semiramide* (Londra 1806)
 Vincenzo Lavigna: *Hoango* (Torino 1806)
 Giovanni Paisiello: *Il passaggio di monte San Bernardino* (Napoli 1807)
 Valentino Fioravanti: *I virtuosi ambulanti* (Parigi 1807)
 Vincenzo Pucitta: *La caccia di Enrico IV* (Londra 1809)
 Stefano Pavesi: *Elisabetta d'Inghilterra* (Torino 1809)

1810-1820

Vincenzo Pucitta: *La vestale* (Londra 1810)
 Pietro Generali: *Adelina* (Venezia 1810)
 Gioachino Rossini: Aria alternativa (Bologna 1811) per *Il trionfo di Quinto Fabio* di Domenico Puccini, *Torvaldo e Dorliska* (Roma 1815), *Ricciardo e Zoraide* (Napoli 1818)
 Giuseppe Mosca: *Le bestie in uomini* (Milano 1812)
 Nicola Manfroce: *Ecuba* (Napoli 1812)

⁹ Va menzionata un'altra importante iniziativa a favore della promozione del repertorio operistico marchigiano 'minore' del passato, ovvero il progetto «Riscoperta della civiltà musicale marchigiana» portato avanti da Angelo Cavallaro, direttore artistico del Teatro Pergolesi di Jesi dal 1995 al 2004. Le opere presentate in prima mondiale moderna sono state: *Teseo riconosciuto* di G. Spontini (rev. di Federico Agostinelli, 1995); *Giulietta e Romeo* di G. Vaccai (rev. di Ilaria Narici e Bruno Gandolfi, 1996); *Il prigionier superbo* di G. B. Pergolesi (rev. di Marcello Panni, 1997); *Ruy Blas* di F. Marchetti (1998); *Ines de Castro* di G. Persiani (rev. di P. Ciarlantini, 1999); *Il domino nero* di L. Rossi (rev. di P. Ciarlantini e L. Fico, 2001); *Mirra* di D. Alaleona (edizione sull'autografo, 2002); *La marescialla d'Ancre* di A. Nini (rev. di P. Ciarlantini e L. Fico, 2003). Le opere citate (salvo *Mirra*, disponibile in CD Radio France) sono state registrate in forma live dalla Bongiovanni di Bologna, che ne ha realizzato i relativi CD, tuttora in commercio. Tutto il materiale relativo al progetto e gli spartiti di *Ines de Castro*, *Il Domino nero* e *La Marescialla d'Ancre* si trovano depositati dal 2005 in uno specifico fondo presso la Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi. A riguardo vedasi P. CIARLANTINI, *Il fondo musicale del progetto "Riscoperta della civiltà musicale marchigiana" presso la Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi*, «Quaderni Musicali Marchigiani», a cura di Riccardo Graciotti, 11, 2004, pp.111-119 (Nota della Curatrice P. Ciarlantini).

Giovanni Simone Mayr: *La rosa bianca e la rosa rossa* (Genova 1813), *Medea in Corinto* (Napoli 1813), *Elena* (Napoli 1814), *Cora* (Napoli 1815), *Alfredo il Grande* (Bergamo 1819)
Manuel Garcia: *Il califfo di Bagdad* (Napoli 1813)
Giovanni Pacini: *Annetta e Lucindo* (Milano 1813), *Adelaide e Comingio* (Milano 1817)
Stefano Pavesi: *Agatina* (Milano 1814)
Carlo Coccia: *Clotilde* (Venezia 1815)
Carl Maria von Weber: *Scena da Ines de Castro* (Monaco 1815)
Francesco Morlacchi: *Il barbiere di Siviglia* (Dresda 1816)
Peter von Winter: *Maometto* (Milano 1817)
Giacomo Meyerbeer: *Romilda e Costanza* (Padova 1817), *Semiramide* (Torino 1819), *Emma di Resburgo* (Venezia 1819)
Gaetano Donizetti: *Enrico di Borgogna* (Venezia 1818), *Pietro il Grande* (Venezia 1819)
Saverio Mercadante: *L'apoteosi d'Ercole* (Napoli 1819)
Michele Carafa: *Gabriella di Vergy* (Napoli 1816)

1820-1830

Giacomo Meyerbeer: *Margherita d'Anjou* (Milano 1820), *L'esule di Granata* (Milano 1822)
Giovanni Simone Mayr: *Fedra* (Milano 1820)
Gaetano Donizetti: *Le nozze in villa* (Mantova 1820), *La zingara* (Napoli 1822), *Chiara e Serafina* (Milano 1822), *Alfredo il Grande* (Napoli 1823), *Il paria* (Napoli 1829)
Giacomo Cordella: *Lo sposo di provincia* (Roma 1821)
Gioachino Rossini: *Zelmira* (Napoli 1822), *Ugo re d'Italia* (Londra 1825, incompiuto)
Saverio Mercadante: *Amleto* (Milano 1822), *Nitocri* (Torino 1824), *La testa di bronzo* (Lisbona 1827), *Gabriella di Vergy* (Lisbona 1828)
Vincenzo Bellini: *Adelson e Salvini* (Napoli 1825), *Zaira* (Parma 1829)
Giuseppe Balducci: *Tazia* (Napoli 1826)
Luigi Ricci: *Il diavolo condannato nel mondo a prender moglie* (Napoli 1827)
Carlo Coccia: *Rosmonda* (Venezia 1829), *Maria Stuart*
Carlo Conti: *Giovanna Shore* (Milano 1829)
Giovanni Pacini: *Il contestabile di Chester* (Napoli 1829)
Michele Carafa: *Le nozze di Lammermoor* (Parigi 1829)

Purtroppo, dopo questi tre cofanetti, la collana è rimasta sospesa.

Senza dubbio un'impresa come quella di Opera Rara o il grande *output* di Rossini in Wildbad, ma anche di altri festival, teatri e enti per la riscoperta di un mondo perduto ha alimentato e reso più grande la fame per questo repertorio, con il desiderio e la necessità di renderlo autonomo, sistematico e regolare. Si osserva, in questi ultimi anni, un crescente interesse per il repertorio sconosciuto (italiano e non). Tra le varie iniziative vanno menzionate (a caso, senza alcuna pretesa di completezza):

- nel 2006 la progettata costituzione di un'associazione denominata "CENTRO STUDI OPERISTI MINORI OTTOCENTO ITALIANO" (CSOMOI). La bozza dello statuto prevedeva: «L'associazione ha per scopo lo studio e la ricerca musicale e musicologica, la ricerca storica, letteraria e artistica in ordine alla musica italiana dell'Ottocento, con particolare riferimento agli operisti cosiddetti 'minori' ed in generale al contesto storico culturale ed artistico che li produsse»¹⁰

- dal 2008, l'associazione "I Virtuosi ambulanti" (titolo preso da un'opera fortunata di Valentino Fioravanti) si dedica in prima linea al genere dimenticato dell'opera da salotto. Tra i progetti più ambiziosi si trovava, nel 2017, la rappresentazione dell'opera *Caterina di Guisa* di Carlo Coccia

¹⁰ Per gentile comunicazione di Luigi Verdi.

- dal 2009, il Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, ha la vocazione di promuovere la riscoperta e la diffusione internazionale del patrimonio musicale francese del grande Ottocento (1780-1920)¹¹

- dal 2018 il Festival Donizetti Opera, oltre a seguire il repertorio già conosciuto del maestro bergamasco, nel progetto *#donizetti200* riprende le sue opere giovanili 200 anni dopo la creazione. Si è potuto assistere alle riscoperte di *Enrico di Borgogna* (Venezia 1818: 2018), *Pietro il Grande* (Venezia 1819: 2019), *Le nozze in villa* (Mantova 1819: 2020), *Chiara e Serafina* (Milano 1822: 2022), *Alfredo il Grande* (Napoli 1823: 2023).

- nel 2014 il giornalista danese Thomas Milholt ha pubblicato il suo libro *Italiensk opera i guldalderen 1800-1850*, tradotto nel 2016 in italiano: *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850). Un capitolo di storia della musica da riscrivere*.¹²

- dal 2018, il Festival “Teatro Nuovo” a New York si dedica al Belcanto italiano, con opere del repertorio relativamente noto, ma anche con titoli meno consueti o sconosciuti come *Crispino e la Comare* dei fratelli Ricci (Venezia 1850: 2023) o *Emma di Resburgo* della compositrice Carolina Uccelli (Napoli 1835: previsto per il 2024).

- Nel 2023, significativamente la stessa Fondazione Rossini di Pesaro ha rivolto l'attenzione ai predecessori di Rossini, dedicando loro un convegno dal titolo «Una generazione perduta? L'opera italiana tra il 1790 e il 1815».¹³

Ora siamo spettatori dell'attuazione di questa post-“Rossini-Renaissance” (e – guarda caso – la miccia parte una volta di più proprio da Pesaro, e quindi dalle Marche), dove è stato fondato nel 2022 il festival nazionale “Il Belcanto ritrovato”. Il festival è dichiaratamente un festival *nazionale*, aperto e dedicato a tutti i compositori italiani che nella prima metà dell'Ottocento provenivano da tutte le parti della penisola. Ma prendere le mosse da un territorio particolarmente ricco di musicisti e che ha già dato l'avvio al rinascimento di Rossini è un ottimo auspicio per il futuro sviluppo. Come ha dichiarato l'iniziatore del festival, Rudolf Colm, «contando solo i più noti si arriva a oltre 60 nomi per un'imponente produzione di oltre 1200 opere»¹⁴ da prendere in esame: una miniera inesauribile di belcanto! L'attenzione si concentra sui compositori che precedono, accompagnano e seguono il fenomeno Rossini, per un arco, quindi, che va dal 1800 al 1850, certamente il periodo più fecondo e tipico del “belcanto” inteso come emanazione di uno stile lirico-musicale del termine in senso stretto, ossia «una tecnica di canto virtuosistico».¹⁵

Recentemente “l'Arte del Canto Lirico Italiano” è stata iscritta nella Lista Rappresentativa della Convenzione UNESCO della Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale. Il Belcanto inteso come lo stile musicale dell'opera lirica del «cantar che nell'anima si sente»¹⁶ è l'emanazione più tangibile del canto lirico italiano, e perciò il “Il belcanto ritrovato” è un importante veicolo per la salvaguardia (attraverso la valutazione e la pratica) di quest'arte.

¹¹ Cfr. <https://bru-zane.com/scopri/chi-siamo/#>.

¹² Traduzione di Paola Polito, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore.

¹³ Pesaro, 9-11 giugno 2023. Atti in corso di preparazione.

¹⁴ I Edizione, p. 4.

¹⁵ Cfr. <https://it.wikipedia.org/wiki/Belcanto>.

¹⁶ Verso petrarchesco particolarmente caro a Rossini.

Nella veste attuale, il festival propone un “main composer”, al quale si dedica un concerto e di cui si esegue, in forma scenica, un’opera.¹⁷ Nel 2022 si trattava di Pietro Generali, con *Cecchina suonatrice di Ghironda* (Venezia 1810) – uscita nel frattempo in CD con Bongiovanni, essendo la diffusione delle riscoperte parte della politica del festival – e nel 2023 di Luigi Ricci con *Il birraio di Preston* (Firenze 1847). Nella III edizione del 2024 è toccato al maceratese Lauro Rossi con *La casa disabitata* (Milano 1834, però nella revisione d’autore col titolo *I falsi monetari*, Torino 1844). Ma in quest’anno particolare, essendo Pesaro Capitale italiana della cultura, oltre al “main composer” Lauro Rossi è stato scelto un secondo personaggio principale, Nicola Vaccai, tolentinense di nascita e pesarese di adozione, la cui famiglia ha regalato anche un sindaco a Pesaro ed è tuttora legata a Pesaro: la piazza sulla quale si affaccia la celebre Casetta Vaccaj è stata luogo di uno dei concerti “dal balcone”. Vaccai ha goduto già di qualche attenzione attraverso uno studio da parte del rossiniano Bruno Cagli¹⁸ e poi attraverso il monumentale epistolario a cura dello studioso neozelandese Jeremy Commons¹⁹ che tra l’altro è stato anche lo scopritore di un altro marchigiano (poi diventato napoletano d’adozione), ossia Giuseppe Balducci.

Diversi concerti tematici in formazione cameristica e sinfonica completano il programma, per esempio “I Nostri per Rossini” o “In viaggio col belcanto: Napoli”. Dal momento che il festival nazionale “Il Belcanto ritrovato” (IBR) è stato varato nelle Marche, una particolare attenzione è stata rivolta finora ai compositori marchigiani, scelta tra l’altro di rigore, dato il gran numero di musicisti che la regione ha dato all’Italia. Il filone “Il belcanto marchigiano” ha già avuto due concerti, nel 2022 e nel 2023, e prosegue nel 2024 con “I Marchigiani alla Scala”, presentando oltre una decina di musicisti marchigiani:

Gaspere Spontini (Maiolati 1774 – Maiolati 1851):

Teseo riconosciuto (Firenze 1798: nel concerto dell’edizione 0, 2021), *La fuga in maschera* (Napoli 1800)

Lauro Rossi (Macerata 1810 – Cremona 1885):

Il domino nero (Milano 1849), *I falsi monetari* (Torino 1844), *Bianca Contarini* (Milano 1847)

Nicola Vaccai (Tolentino 1790 – Pesaro 1848):

Marco Visconti (Torino 1838), *La villanella feudataria* (Torino 1824), *Il precipizio* (Milano 1826)

Giuseppe Balducci (Jesi 1796 – Malaga 1845):

Bianca Turenga (Napoli 1838)

Giuseppe Persiani (Recanati 1799 – Parigi 1869):

Eufemio da Messina (Lucca 1829), *Danao re d’Argo* (Firenze 1827), *Ines de Castro* (Napoli 1835)

Alessandro Nini (Fano 1805 – Bergamo 1880):

Odalisa (Milano 1842)

¹⁷ Cfr. le “linee guida” per la rassegna, formulate da Daniele Agiman, I Edizione, pp. 6-7.

¹⁸ BRUNO CAGLI, *Nicola Vaccai e l’opera italiana nella prima metà del secolo XIX*, Introduzione in: FRANCESCO COVIELLO, *Catalogo dei manoscritti dei Nicola Vaccai della Biblioteca Comunale Filelfica*, Tolentino, Comune di Tolentino, 1985, pp. 7-31.

¹⁹ *Il Carteggio personale di Nicola Vaccaj che si conserva presso la Biblioteca Comunale Filelfica di Tolentino*, a cura di Jeremy Commons, Torino, Giancarlo Zedde, 2008, 2 voll., (I: *Parte Prima. Lettere alla famiglia; Parte Seconda. La corrispondenza fra Nicola Vaccaj e Girolamo Viezzoli*. II: *Parte Terza. Carteggio tra Vaccaj ed altri compositori e altra corrispondenza in cui è menzionato Vaccaj*).

Luigi Vecchiotti (Servigliano 1804 – Loreto 1863):

Grande Messa funebre (1860)

Luca Agolini (Ascoli Piceno? Seconda metà XVIII – Roma? 1827):

Collaborazione (Roma 1817) per *La Cenerentola* di Rossini

Francesco Basili (Loreto 1767 – Roma 1850):

Gl'Illinesi (Milano 1819)

Giuseppe Bornaccini (Ancona 1805 – Ancona 1881):

Ida (Venezia 1833)

Vincenzo Federici (Pesaro 1764 – Milano 1826):

Castore e Polluce (Milano 1803).

Il progetto IBR s'inserisce perfettamente nella politica culturale del territorio. Alla grande schiera di musicisti marchigiani corrisponde un vasto numero di teatri marchigiani, «quei teatri storici per cui si è avviato il percorso il riconoscimento UNESCO».²⁰ È scopo dichiarato del festival di valorizzare non solo i grandi teatri dei centri maggiori (Pesaro e Fano), ma anche i piccoli teatri dell'entroterra e rivitalizzare queste sedi nella loro più consona destinazione, ossia il teatro musicale. Le trasferte del festival finora sono approdate nelle seguenti località:

2022

Pesaro, Teatro Rossini (*Cecchina suonatrice di Ghironda*, 23.8.2022)

Fano, Teatro della Fortuna (Concerto "Il belcanto marchigiano", 24.8.2022)

Urbino, Teatro Raffaello Sanzio (Concerto "Serate in musica", 27.8.2022)

Arcevia, Teatro Misa (Concerto "Il belcanto marchigiano", 3.9.2022)

Montemarciano, Teatro Alfieri (Concerto "Il belcanto marchigiano", 10.9.2022)

2023 (teatri di tradizione a Pesaro e a Fano chiusi per restauro)

Matelica, Teatro Piermarini (Concerto "In viaggio col belcanto: Napoli", 3.9.2023)

2024:

Fano, Teatro della Fortuna (*La casa disabitata*, 24.8.24)

Pesaro, Teatro Rossini (Concerto "Nicola Vaccaj: profilo d'autore", 25.8.24)

Tolentino, Teatro Vaccaj (Concerto "Nicola Vaccaj: profilo d'autore", 31.8.24)

Fabriano, Teatro Gentile (Concerto: I marchigiani alla Scala, 21.9.24)

Sono stati usati spazi storici per i concerti, come la Piazza Duca Federico di Urbino, la ex-Chiesa San Francesco a Fano, il Chiostro San Francesco a Osimo, la Corte Malatestiana a Fano e l'Orto sul Colle dell'Infinito a Recanati. Ma oltre ai teatri di tradizione e agli spazi storici, anche le ville e le case borghesi dovranno diventare sede di concerti e accademie, come nell'Ottocento, quando questi ritrovi erano spazi importanti per la diffusione e la pratica della musica. Sono previsti nel 2024 concerti a Villa Imperiale a Pesaro, nei Palazzi Mochi Zamperoli e Mochi Felici a Cagli, a Palazzo Castracane a Fano e a Palazzo Baldassini a Pesaro, in collaborazione con l'Associazione Dimore Storiche Italiane (ADSI), Sezione Marche.

Se Rossini dai suoi contemporanei e a tutt'oggi è stato considerato, a giusto titolo, «l'astro maggiore» (per dirla con Giovanni Pacini),²¹ è certamente un errore parlare di compositori "minori" per quella schiera di musicisti attorno a lui caduti oggi nell'oblio.

È più giusto parlare di un enorme iceberg, la cui punta più alta è rappresentata da Rossini, mentre tutta la massa sotto di lui forma una vera Atlantide che si distingue per le stesse prerogative musicali care a Rossini, in un'arte non «imitatrice, ma tutta ideale

²⁰ SAUL SALUCCI, nella *Presentazione*, I Edizione, p. 5.

²¹ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865, p. 64.

quanto al suo principio; e, quanto allo scopo, incitativa ed espressiva»,²² tramite «melodia semplice e varietà nel ritmo».²³ Il fascino per questo mondo musicale non si esaurisce con Rossini, ma ha la potenza di prolungarsi all'infinito, se l'Italia stessa e gli appassionati dell'arte musicale italiana che giungono da tutto il mondo continuano a esplorarla.

Come ha sintetizzato Colm: «In questa grande 'caccia al tesoro' di bellezze italiane partiamo più o meno tutti alla pari, musicologi e neofiti, per riscoprire quelle musiche che due secoli orsono infiammavano i teatri italiani, europei e spesso anche d'oltremare contribuendo largamente alla diffusione ed alla fama internazionale dell'opera lirica italiana».²⁴

²² Parole di Rossini, riferite da ANTONIO ZANOLINI, *Una passeggiata in compagnia di Rossini*, «L'ape italiana», 1836, pp. 14-18: 14.

²³ Rossini, in una lettera del 26 agosto 1868 al critico musicale Filippo Filippi.

²⁴ I Edizione, p. 4.

BIBLIOGRAFIA TEATRALE DELLE MARCHE DAL 1998 AL 2025

a cura di Graziano Ballerini, Paola Ciarlantini, Gabriele Moroni

Il volume *Luoghi e repertorio del teatro musicale nelle Marche*, a cura di Marco Salvarani e Flavia Emanuelli (appendice bibliografica di Paolo Peretti, cfr. *infra* n. 6), contiene una vasta bibliografia teatrale marchigiana dal 1850 al 1997. Se ne presenta qui un aggiornamento che parte dal 1998 fino al 2025.

1998

1. FRANCO BATTISTELLI, GIUSEPPINA BOIANI TOMBARI, LUCA FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna in Fano. Storia dell'edificio e cronologia degli spettacoli*, 2 voll., Fano, Fondazione Cassa di risparmio/Carifano, 1998, vol. 1, [Storia], 414 pp., vol. 2, [Cronologia], 221 pp.
2. *Le stagioni del Teatro Pergolesi, 1798-1998*, a cura di Rosalia Bigliardi Parlapiano e Loretta Mozzoni, 2 voll., Jesi, Comune di Jesi/Milano, Motta, 1998, vol. 1, *Storia e arte*; vol. 2 *Documenti e cronologie*, 287 + 183 pp.
3. «A vagheggiare Orfeo». *Festival del Barocco Musicale, Fano, Teatro della Fortuna. Saggi e Documenti*, Fano, Comune-Assessorato alla Cultura, s.d. [1998]. Si segnalano: FRANCO BATTISTELLI, *Una perfetta 'machina' barocca: l'antico Teatro della Fortuna di Giacomo Torelli*, pp. 33-47; LORENZO BIANCONI, *Frammenti di un trionfo rinnovato*, pp. 163-170; FEDERICO AGOSTINELLI, *Il trionfo recuperato*, pp. 199-202; *Il trionfo della continenza considerato in Scipione Africano*. Libretto - Fano 1677 [facsimile], pp. 205-245.
4. *Giacomo Torelli (1604-1678) scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano*, a cura di Massimo Puliani, Fano, Centro Teatro Fano, 1998, 122 pp. (Atti del convegno tenuto a Fano nel 1996).
5. FRANCO PIPERNO, *Musiche in commedia e intermedii alla corte di Guidubaldo II Della Rovere duca di Urbino*, «Recercare», 10, 1998, pp. 151-171.

1999

6. *Luoghi e repertorio del teatro musicale nelle Marche*, a cura di Marco Salvarani e Flavia Emanuelli, con *Bibliografia teatrale marchigiana. Prima ricognizione ragionata* a cura di Paolo Peretti, Roma, F.lli Palombi, 1999, 202 pp. (*Bibliografia* alle pp. 159-202), ("Teatro e musica", 1).
7. MARCO SALVARANI, *Il teatro La Fenice di Ancona*, Roma, F.lli Palombi, 1999, 135 pp. ("Teatro e musica", 2).
8. MAURIZIO BUSCARINO, FRANCO BATTISTELLI, PIER LUIGI CERVELLATI, *Le Marche dei teatri. 1. Ascoli Piceno e Macerata*, Milano, Skira/Ancona, Regione Marche, 1999, 287 pp. Fotografie di Maurizio Buscarino. Testi di Franco Battistelli e Pier Luigi Cervellati. Testo italiano e inglese.
9. MARCO SALVARANI, *Sui melodrammi di Prospero Bonarelli e d'altri 'Cavalieri'*, in *Musica in Torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999, pp. 167-177.
10. *Il Teatro dell'Aquila*, a cura di Manuela Vitali, Fermo, Carifermo, 1999, 271 pp.

2000

11. MAURIZIO BUSCARINO, FRANCO BATTISTELLI, PIER LUIGI CERVELLATI, *Le Marche dei teatri. 2. Pesaro e Urbino, Ancona*, Milano, Skira/Ancona, Regione Marche, 2000, 287 pp. Fotografie di Maurizio Buscarino. Testi di Franco Battistelli e Pier Luigi Cervellati. Testo italiano e inglese.
12. *Teatro La Fenice, Amandola*, a cura di Stefano Papetti, [s.l.], Marche InPresenza, [2002?] (Sant'Angelo in Vado: Grafica vadese), 45 pp. ("Le Marche: un grande palcoscenico in una piccola regione", 7).

13. *Teatri storici nelle Marche*, a cura di Eustachio Montemurro e Tiziana Maffei, Ancona, Regione Marche - Assessorato alla Cultura/Nuove ricerche, 2000, 177 pp.
- 2001
14. GABRIELE MORONI, *Teatro in musica a Senigallia*, Roma, F.lli Palombi, 2001, 154 pp. ("Teatro e musica", 3).
- 2002
15. *Le Muse: storia del teatro di Ancona*, a cura di Marco Salvarani, Ancona, Il lavoro editoriale, 2002, 302 pp. (cronologia).
 16. *Quaderno delle Muse: Il teatro di Ancona e la sua storia*, sintesi dei testi e coordinamento editoriale di Giorgio Mangani, impaginazione Antonio Lepore Ancona, Comune/Banca delle Marche/Aniballi Grafiche, 2002, 30 pp. (Libera sintesi dei saggi pubblicati nel volume a cura di M. Salvarani, v. *supra*).
 17. *Teatro La Fortuna, Monte San Vito*, a cura di Stefano Papetti, [s.l. Ancona], Marche InPresà/ Nuove Ricerche), [2002?], 47 pp. ("Le Marche: un grande palcoscenico in una piccola regione", 1).
 18. *Teatro Nicola Degli Angeli, Montelupone*, a cura di Stefano Papetti, [s.l.], Marche InPresà, [2002?], 46 pp. ("Le Marche: un grande palcoscenico in una piccola regione", 2).
 19. *Teatro comunale, Treia*, a cura di Stefano Papetti, [s.l.], Marche InPresà, [2002?] (Ancona: Nuove Ricerche), 46 pp. ("Le Marche: un grande palcoscenico in una piccola regione", 3).
 20. *Teatro della Rocca, Sassocorvaro*, [a cura di Stefano Papetti], [s.l.], Marche InPresà, [2002?], (Sant' Angelo in Vado: Grafica vadese), 45 pp. ("Le Marche: un grande palcoscenico in una piccola regione", 6).
 21. *Teatro Paolo Ferrari, San Marcello*, a cura di Stefano Papetti, [s.l.], Marche InPresà, [2002?] (Sant' Angelo in Vado: Grafica vadese), 46 pp. ("Le Marche: un grande palcoscenico in una piccola regione", 4).
 22. *Teatro Giuseppe Piermarini, Matelica*, a cura di Stefano Papetti, [s.l.], Marche InPresà, [2002?], 45 pp. ("Le Marche: un grande palcoscenico in una piccola regione", 5).
 23. GIOSETTA GUERRA, *Dal teatro Trionfo al teatro Mario Tiberini: 1812-2002: 190 anni di storia e di spettacolo*, San Lorenzo in Campo (Pesaro-Urbino), [s.n.], Ostra Vetere, Tecnostampa, 2002, 179 pp.
 24. MARCO SALVARANI, *Aspettando le "Muse:" per una storia del teatro grande "Organari" di Ancona, in Quei monti azzurri. Le Marche di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 673-684.
 25. MARCO SALVARANI, *L'orchestra del teatro di Senigallia*, in «Studi Verdiani», 16, Parma, 2002, pp. 137-156.
- 2003
26. ALFREDO MAULO, *Il Teatro all'epoca dell'insorgenza. Documentazione sul Teatro di Montecosaro 1753-2003*, prefazione di Stefano Papetti, Montecosaro, Comune, 2003, 190 pp.
- 2005
27. PAOLA CIARLANTINI, *Teatro in musica a Recanati: cronologia degli spettacoli, 1719-1860*, Recanati, Regione Marche e Comune di Recanati, Industria Grafica Bieffe, 2005, 142 pp. ("Teatro e musica", 4).
 28. *Teatri e attività teatrali a Fossombrone*, a cura di Giancarlo Gori, testi di Oscar Mei, G. Gori, Giuseppe Ceccarelli, Renzo Savelli, Renzo Battaglini, Fossombrone, Fondazione Monte di Pietà, 2005, 95 pp. [32 tavv. n.n. di *Album fotografico*].

2008

29. FRANCO CATINI, *Medaglioni al valore. Storia, personaggi, spettacoli*, Fermo, Comune di Fermo, 2008, 241 pp.
30. MARILENA SPARAPANI, *In scena a Pollenza: locandine teatrali dal 1882 al 1969*, Macerata, Simple, 2008, 122 pp.

2009

31. GIOVANNI MARTINELLI, *La città e il suo Teatro. Dal Teatro dell'Orso al «Cicconi». Storia e cronaca teatrale a Sant'Elpidio a Mare tra ,700 e ,900*, Fermo, Andrea Livi Editore, 2009, 144 pp.
32. PIERLUIGI VITELLOZZI, *Il valore simbolico dell'architettura e della decorazione degli edifici teatrali marchigiani del XIX secolo. Il caso del Teatro dell'Iride di Petritoli*, Fermo, Capodarco fermano edizioni, 2009, 96 pp.

2011

33. PAOLA CIARLANTINI, *Ulteriori contributi per una storia dello spettacolo a Recanati tra Ottocento e Novecento*, in *Scritti di Historia Nostra per Floriano Grimaldi*, Recanati, Tecnostampa, 2011, pp. 426-472 (*Cronologia*, pp. 433-456, consultabile anche in www.academia.edu).
34. PAOLA CIARLANTINI, *La vita musicale e teatrale marchigiana dal periodo preunitario al secondo Ottocento*, in *Storia di una trasformazione. Ancona e il suo territorio tra Risorgimento e Unità* a cura di Giovanna Giubbini e Mauro Tosti Croce, Ancona, Il lavoro editoriale, 2011, pp. 177-208. (Volume per il 150° anniversario del Regno d'Italia).
35. *La fabbrica delle meraviglie. Il teatro delle Muse nelle carte d'archivio*, a cura di Mauro Tosti Croce e Paola Ciarlantini, presentazioni di Luciano Scala e Bruno Cagli, Ancona, Il lavoro editoriale, 2011, 191 pp.
(Volume nato dalla collaborazione tra la Soprintendenza archivistica per le Marche e l'Archivio di Stato di Ancona, con il sostegno del Ministero dei Beni Culturali). Saggi di vari autori, tra cui: PAOLA CIARLANTINI, *I marchigiani a teatro: attori e spettatori (1827-1863)*, pp. 63-88, e in CD-ROM allegato: *Appendici: Inventario dell'archivio dell'Amministrazione del Teatro delle Muse di Ancona*, a cura di Daniela Donninelli, Pamela Galeazzi, Carlo Giacomini; *Cronologia degli spettacoli. Spettacoli d'opera*, a cura di Ilaria Allochis e Tatiana Papi; *Cronologia degli spettacoli. Spettacoli non melodrammatici*, a cura di P. Ciarlantini e Pierfrancesco Giannangeli.

2012

36. *Arena Sferisterio di Macerata 1967-1976. Origini e storia della tradizione lirica. I primi dieci anni*, a cura di Elisabetta Perucci e Gianni Gualdoni, Macerata, Camera di Commercio, 2012, 270 pp.

2013

37. *Il Teatro Alaleona di Montegiorgio*, a cura di Germano e Mario Liberati, Fermo, Andrea Livi, 2013, I-II, 157 pp. Testi di Marisa Calisti, Simona Del Bianco, Virgilio Labardi, Mario Liberati, Fabio Torresi. Foto Renato Santiloni, ("Archeoclub d'Italia", Montegiorgio).
38. *"Dedicato agli amatori del teatro..." I libretti antichi del Fondo musicale Mancinforte*, a cura di Paola Ciarlantini, Ancona, Comune di Ancona, 2013, 95 pp. ("Collezioni storiche della Biblioteca L. Benincasa", 4).

2014

39. GIANNI GUALDONI, *Storia della tradizione teatrale musicale di Jesi; dall'età moderna ad oggi*, "Quaderni del Consiglio regionale della Marche", 144, Ancona, 2014, 334 pp.
40. *Arena Sferisterio di Macerata 1967-1986. Origini e storia della tradizione lirica. Il secondo decennio*, a cura di Elisabetta Perucci e Gianni Gualdoni, Macerata, Camera di Commercio, 2014, 288 pp.
41. GIANNI GUALDONI, *I teatri e la cultura una bandiera per lo sviluppo locale*, in *Il decennio lungo delle Marche. Le origini dello sviluppo di Ancona e provincia negli anni Ottanta*, a cura di Angelo Tiraboschi, Ancona, Il lavoro editoriale, 2014, 234 pp. (pp. 172-181).

2016

42. PAOLA CIARLANTINI, *Musica, poesia e teatro a casa Antici dal Settecento al Novecento (con nuovi documenti sulla storia del Teatro di Recanati)*, «Marca/Marche», 6, 2016, a cura di Paolo Peretti, Fermo, Andrea Livi Editore, pp.192-219, [consultabile anche in www.academia.edu].

2017

43. PIETRO MOLINI, PAOLO PERETTI, *Trilogia verdiana marchigiana*, 3 voll., Fermo, Andrea Livi Editore, 2017, pp. 336, 208, 256.
- vol. I, PIETRO MOLINI, PAOLO PERETTI, *Verdi e le Marche* (con interventi vari su biografie, informazioni cronologiche, lettere, ecc.).
- vol II, PIETRO MOLINI, PAOLO PERETTI, *Cantanti verdiani marchigiani dell'800*.
- vol III, *Vincenzo Sassaroli il musicista che osò sfidare Verdi*, testi di Massimo Biondi, Riccardo Pecci, Paolo Peretti, Maurizio Tarrini (con interventi vari su biografie, informazioni cronologiche, lettere, ecc.).
44. PAOLA CIARLANTINI, *Il compositore Piero Giorgi (1897-1967) e Recanati: uno spaccato di storia dello spettacolo dalle Celebrazioni leopardiane del 1937 agli anni Sessanta*, «Storia e Storie delle Marche. Società, cultura, migrazioni», 5, 2017, pp. 97-125.

2018

45. CARLO INZERILLO, *Il teatro dell'Accademia dei nobili Pascolini nel Palazzo Ducale di Urbino 1637-1881*, Urbino, Accademia Raffaello/Accademia di Belle Arti, 2018, 187 pp.

2019

46. LUCIA TANCREDI, *Lo Sferisterio a Macerata e l'avventura dei Cento Consorti*, Macerata, Ev, 2019, 230 pp.

2021

47. PAOLA CIARLANTINI, «Essendo il Teatro una proprietà promiscua, e sociale»: *l'inedito Regolamento e Statuto del Teatro condominiale di Recanati (1839)*, in *Scritti per il 90° compleanno di Floriano Grimaldi*, a cura di Marco Campagnoli e Marco Moroni, Recanati, Tecnostampa, 2021, pp. 495-520.

2022

48. ANDREA FORESI, *Un teatrino portato a miglior forme. Cronache del Teatro Annibal Caro di Civitanova Marche Alta (1872- 1935)*, Roma, WriteUp, 2022, 260 pp.

2024

49. *Libretti musicali della Biblioteca Mozzi Borgetti di Macerata. Invito all'opera*, a cura di Marilena Sparapani, Fermo, Andrea Livi Editore, 2024, 353 pp.
50. *Ad ornamento della città, a diletto pubblico. Sessanta edizioni del Macerata Opera Festival*, a cura di Paolo Gavazzeni e Floriana Tessitore, Macerata, Quodlibet, 2024, 144 pp.
51. PAOLO PERETTI, RAFFAELE RONCALLI AMICI, FRANCESCO SPEDALETTI, ALBERTO TACCONI, *Attività teatrale a Fabriano. Dalle origini al Teatro Gentile*, Recanati, Giaconi Editore, 2024, 367 pp. In allegato il vol. *Cantanti d'opera fabrianesi XVI-XX secolo*, 149 pp.
52. MARCO SALVARANI, *Siroe Re di Persia di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice di Ancona (1738)*, «Studi Vivaldiani», 24, 2024, pp. 89-104.

2025

53. PIERLUIGI VITELLOZZI, *La costruzione e l'inaugurazione del Teatro dell'Iride di Petritoli (1869-1875)*, «Marca/Marche», 25, 2025, pp. 43-65.
54. LUCA PERNICI, «...quale troppo necessario alla Città». *Il teatro a Cingoli*, «Quaderni musicali marchigiani», a cura di Graziano Ballerini e Paola Ciarlantini, 18-19, 2023-2024, [2025], pp. 75-90.

RECENSIONI

Antonio Gaetano Pampani (1706-1775), *Magnificat* a quattro voci e orchestra, a cura di Alberto Zanutelli, 2021, 32 pp. [2 pp. n.n. *Premessa*].

L'edizione del *Magnificat* di Gaetano Pampani (Modena 1706 - Urbino 1775) curata da Alberto Zanutelli nel 2011 (online https://www.academia.edu/45261755/ANTONIO_GAETANO_PAMPANI_Magnificat_a_4_v_e_orchestra) si rifà alla fonte autografa custodita presso la Staatsbibliothek di Berlino, contenuta in un volume che comprende opere anche di altri autori. La partitura è preceduta da una *Premessa* che reca due sezioni, una biografica e l'altra riguardante l'edizione, corredate entrambe da puntuali note bibliografiche.

Succintamente in esordio sono indicati i luoghi della sua attività che richiamiamo per aver operato a lungo nella nostra regione: Urbino (al servizio del card. Alamanno Salviati), poi maestro di cappella delle cattedrali di Fano (1726-34), Fermo (1737-46), poi a Venezia (1746, anno in cui è anche aggregato all'Accademia filarmonica di Bologna) prima come organista della chiesa di San Bartolomeo e nel 1747 come maestro delle 'putte' all'Ospedaletto de' Derelitti dove rimane fino al 1766. Nel 1767 è maestro di cappella al duomo di Urbino. Autore anche di 17 tra oratori e raccolte sacre, gli vengono attribuite una ventina di opere serie e qualche lavoro strumentale che testimoniano anche il suo interesse nel settore profano.

L'edizione riporta quanto figura nel frontespizio ovvero *Magnificat / à 4o / con V:V: / del Sig.r / Pampani*, e la dicitura *Originale* di altra mano sul bordo alto, che sarebbe stato utile poter vedere in facsimile, e magari anche con la prima pagina della partitura per le informazioni ulteriori che sempre la scrittura autografa offre sulle consuetudini redazionali dell'estensore. La composizione è pensata per l'organico standard delle cappelle musicali dell'epoca ovvero 2 oboi, 2 corni, archi, basso continuo, e quartetto vocale SATB. L'*Allegro* iniziale ingloba i primi 10 versetti del cantico e consta di 61 battute; viene condotto con modulazioni preferentemente al VI e III grado. L'*Adagio* dell'11° versetto (*Gloria Patri*, Si minore, C) consta di sole 4 misure, un breve ponte che porta al versetto finale del *Sicut erat* dove lo slancio ritmico del 3/8 in Re maggiore, di 44 battute, ha il senso di chiusa del brano fino al triplice *Amen* finale.

Il lavoro di trascrizione in notazione moderna condotto da Zanutelli (disposizione degli strumenti d'orchestra e uso delle chiavi per le voci) risulta sostanzialmente corretto, fornendo agli studiosi un testo utile per approfondire la conoscenza del musicista.

L'apparato critico purtroppo è assente, limitato a una sintetica descrizione del manoscritto che è mancante di precisazioni circa l'organico così come appare nella fonte autografa, dall'alto in basso e uso delle chiavi per le parti vocali. Queste ultime cantano assieme dall'inizio alla fine, a eccezione delle misure 38-41 del *Gloria Patri* dove sono indicati i *Soli* (soprani e contralti), sostenuti dai violini I e II con l'indicazione *p*, poi inglobati nel *Tutti*, con indicazione *f*. Da segnalare che *p* e *f* sono le uniche indicazioni dinamiche presenti nell'edizione, che, se poste tra parentesi tonde, come è stato fatto per le alterazioni di cortesia, sarebbero state utili.

Osservazioni a parte, l'edizione curata da Zanutelli ci consegna comunque una partitura utile, sia per gli studiosi del musicista, ma anche per chi intende proporre il *Magnificat* in concerto, essendo l'unica edizione del brano. Queste operazioni vanno sempre salutate positivamente.

Ugo Gironacci

Sofia Fattorillo, *La musica a Treia tra Otto e Novecento: studio del fondo Montebello, delle fonti musicali e dei documenti d'archivio. Con la storia della banda cittadina dalle origini ai giorni nostri*, Treia, Accademia Georgica, 2021, 398 pp.

Dal titolo stesso si comprende il vasto campo d'indagine di questo pregevole volume, che segna un punto fermo sull'importante storia musicale del paese di Treia, completando una lacuna nel panorama bibliografico regionale. Della cosiddetta "patria del pallone a bracciale" sede dal XVIII secolo dell'illustre Accademia Georgica si conoscevano, storicamente parlando, molti aspetti, ma si resta sorpresi nello scoprire di quanto *humus* musicale questa cittadina sia stata depositaria. La Fattorillo - come spiega il presidente dell'Accademia in introduzione - ha lavorato a questo suo progetto editoriale sin dal 2003, incentrando su uno dei fondi musicali presenti in Georgica, quello del M° Oliviero Montebello e della banda della città, la sua tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali presso l'ateneo di Bologna, discussa nel 2005 (relatore, Prof. A. Pompilio). Solerte, ha proseguito il lavoro di ricerca e catalogazione sui fondi musicali ivi conservati, ricostruendo altresì la storia della banda e dell'attività musicale a Treia dall'inizio dell'Ottocento al secondo dopoguerra, riversando infine in questo volume l'esito del suo ventennale impegno. Mi piace ricordare che la sollecitazione iniziale verso tale ricerca era giunta alla Fattorillo da parte dell'A. Ri.M., a fine Novecento impegnata in un censimento sui fondi musicali di biblioteche e archivi delle Marche per conto della Regione, coordinato da Gabriele Moroni (cfr., *infra*, la rubrica *Note*, nell'ambito del quale la Fattorillo ha redatto le schede descrittive concernenti Treia).

Il volume si compone di due parti: la prima, intitolata *La realtà musicale treiese, la storia della banda e la vita del maestro Montebello* (pp. 21-129) concerne l'attività musicale in città, sia quella della cappella musicale, dal 1808, sia quella della banda, costituitasi nel 1845, con la citazione dei maestri di musica comunali susseguirsi nel tempo, in una narrazione puntuale basata su documenti e delibere, fino ad arrivare alla prima ricostruzione biografica della figura di Oliviero Montebello (Giulianova, 28 febbraio 1864 - 29 aprile 1939), che diresse la banda treiese dal 1924 al 1934; la seconda, alla precedente strettamente legata e denominata *Analisi delle fonti musicali, archivistiche, e osservazioni sulla produzione musicale del Montebello* (pp. 133-268) offre nel capitolo 3 *Le fonti musicali a Treia* la descrizione di tutti i fondi musicali cittadini pubblici e privati, con le loro sottosezioni nominali e con abbondanza d'informazioni sulla loro costituzione e composizione il che, a mio avviso, costituisce l'aspetto scientifico più interessante del volume.

Nella prima parte il protagonista è senz'altro Oliviero Montebello (cap. 2, pp. 107-129), una poco nota figura di compositore e direttore di banda di origini abruzzesi che il volume ha il pregio di riportare all'attenzione dei contemporanei. Diplomatosi presso il Conservatorio di Napoli in tromba e strumentazione per banda nel 1884, con il massimo dei voti, diresse poi varie bande importanti: quella di Solofra (AV), dal 1890, cui si aggiunse quella del capoluogo Avellino dal 1893 al 1913; la banda di Macerata, a seguito delle dimissioni del M° Ottino Ranalli (1913-1914, fino al suo scioglimento); quella di Fermo (1914-1924) e, infine, quella di Treia, nei successivi dieci anni. La vicenda biografica e professionale di Montebello, che si snoda a cavallo tra Ottocento e Novecento, ci mostra le criticità sopravvenute via via tra lui e le varie amministrazioni comunali nell'ottica, purtroppo, di una progressiva riduzione d'importanza dell'educazione musicale di base della cittadinanza - tendenza nazionale -, che Montebello avversò fieramente con ogni mezzo a sua disposizione, anche legale. Fu compositore di musica per banda, ma anche operista e didatta del

pianoforte, pubblicando nel 1907 una *Grammatichetta musicale* ad uso dei suoi studenti. Il fondo musicale Montebello, ospitato presso l'Accademia Georgica, consta di 220 documenti (150 manoscritti e 70 edizioni).

A puntualizzazione della corposa esposizione della prima e della seconda parte del volume, seguono quattro preziose *Appendici*: 1. *Inventario topografico del fondo Montebello* (presso Accademia Georgica, pp. 269-336); 2. *Elenco cronologico dei direttori della banda di Treia* (in forma di prospetto, pp. 337-339); 3. *Trascrizione di documenti d'archivio (1845-1997)* (pp. 341-362); 4. *Glossario degli strumenti da banda* (pp. 363-371). Il volume si conclude con l'*Indice dei nomi e dei luoghi* e una *Bibliografia e fonti consultate*.

Il libro della Fattorillo è una pubblicazione specialistica redatta con i migliori criteri scientifici in campo archivistico-musicale, ideale per la consultazione da parte di studiosi e amatori grazie all'autentica messe di notizie fornita, ma anche uno strumento informativo a largo raggio di storia locale. Infatti, nella redazione, guidata da criteri espositivi chiari e consequenziali e da una curata scorrevolezza linguistica, si avverte il desiderio, da parte dell'autrice e dell'Accademia Georgica - che è editrice - di comunicare anche con i non 'addetti ai lavori' e con i lettori più giovani, presumibilmente ignari di una storia culturale tanto illustre. E quest'aspetto latamente 'etico' conferisce al volume un valore aggiunto.

Paola Ciarlantini

Roberta Patrignani, *Ritratto di Nicola Vaccaj. Compositore e didatta tra Pesaro e l'Europa*, Pesaro, Melchiorri Editore, 2024, 192 pp.

Il Festival "Il Belcanto ritrovato", che dal 2022 si svolge a Pesaro e nel suo circondario, ci sta abituando a interessanti iniziative collaterali di divulgazione in cui rientra anche il volume della Patrignani, il quale colma una secolare lacuna bibliografica sulla figura di Nicola Vaccai (Tolentino, 15 marzo 1790 - Pesaro, 6 agosto 1848), compositore e didatta del canto tra i più significativi del suo tempo (si ricorda il famoso *Metodo pratico di canto italiano per camera*, Londra 1834) che a Pesaro trascorse sia la sua infanzia, al seguito del padre medico, sia gli ultimi anni. È infatti davvero singolare che un compositore di tale importanza, cui Jeremy Commons ha dedicato nel 2008 l'imponente lavoro a stampa in due tomi di oltre duemila pagine *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj che si conserva presso la Biblioteca Comunale Filelfica di Tolentino* (Torino, Giancarlo Zedde) e poi la relativa voce nel Dizionario Biografico degli Italiani (vol. 97, s.v., 2020) non sia mai stato oggetto, in tempi recenti, di una pubblicazione corrispettiva in ambito biografico, lasciando che il campo sia ancora occupato dall'unico contributo a riguardo, *Vita di Nicola Vaccaj* del figlio Giulio, uscito nel lontanissimo 1882.

Il volume voluto dal presidente del Festival "Il Belcanto ritrovato" Rudolf Colm (che firma la *Prefazione*) e dalla casa editrice Melchiorri nel 90° anniversario della sua fondazione, nella persona del suo responsabile Stefano Patrignani, è stato redatto con impegno da una giovane autrice già nota come esperta di archeologia e storia locale, presumibilmente per la prima volta alle prese con una pubblicazione di questo tipo.

Illuminante e ben condotta è la presentazione di Iolanda Tambellini *Profilo di Nicola Vaccaj attraverso le lettere*, che apre il volume (pp. 7-15), propedeutica alla lettura successiva. La trattazione biografica si basa quasi esclusivamente sulla citata raccolta di lettere curata da Commons (corredata di altre testimonianze d'epoca, per un totale di circa 2.400 documenti visionati dall'autrice) e sulla biografia di Giulio Vaccai, senza ricorso ad altre fonti; in ogni caso, Patrignani ben si orienta nella massa di notizie acquisite, 'traducendole'

per il lettore in una narrazione piana e, spesso, accattivante, in cui ha a cuore di presentare, oltretutto il compositore, soprattutto l'uomo Vaccai (in ciò ricalcando il figlio biografo Giulio). Nei cap. I e II *La giovinezza pesarese di Nicola Vaccaj e Tra "curia" e accademia; il soggiorno romano e gli studi a Santa Cecilia* si apprende quanto sia stato difficile per Nicola, titubante tra studi di medicina o di giurisprudenza (tradizione di famiglia, e verso i quali era spinto dal padre Giuseppe) far accettare ai suoi la propria vocazione musicale, per non rinunciare alla quale sarebbe stato disposto perfino a prendere i voti; il cap. III *Il soggiorno a Napoli e il primo melodramma* si dipana sul rapporto affettuoso col suo maestro Giovanni Paisiello, il quale nel 1814 scrive al padre del compositore, assicurandolo sulle doti musicali e il brillante futuro professionale del figlio, che debutterà felicemente in campo melodrammatico al Teatro Nuovo di Napoli con l'opera semiseria *I Solitari di Scozia* nel febbraio 1815; nei capitoli successivi (IV *Il soggiorno veneziano: la nascita di amicizie profonde e la ricerca di una fama duratura*; V *Trieste: Vaccaj diviso tra l'insegnamento e la carriera teatrale*; VI *L'arrivo a Milano e i successi tra Parma, Torino e Napoli*; VII *Nel pieno della vita teatrale*; VIII *Il breve fidanzamento*; IX *Il viaggio tra Napoli e Parigi*; X *Il periodo londinese e la nascita del "Metodo pratico di canto"*; XI *Il matrimonio*) vediamo scorrere, come in un film in bianco e nero, la vita personale e professionale del compositore, da innamorato respinto dell'ex-allieva cantante Anna Corradini (in arte, Adele Cesari) a marito felice di Giulia Puppatti (sposata, dopo lunghe traversie, nell'agosto 1835), sbalzato su e giù tra un successo e una caduta in campo operistico, ma in continua ascesa come didatta del canto, tanto che lo stesso Rossini era solito raccomandargli i suoi pupilli. Il cap. XII *Il ruolo di Vice Censore e di Censore del Conservatorio di Milano* ben descrive la sicurezza finanziaria e il prestigio ottenuti da Vaccai nel 1838 con tale incarico e l'inflessa attività da lui svolta a favore dell'istituzione lombarda. Il capitolo finale (XIII *Gli ultimi lavori pubblici*) ce lo mostra - una volta ristabilitosi a Pesaro, sua città d'elezione - universalmente rispettato e consultato, in particolare come didatta del canto, circondato dall'amore dei tre figli Giuseppe, Amalia e Giulio e della moglie (che lo ripagano dei profondi dissapori con l'unico fratello Luigi), e dedito fino all'ultimo all'attività melodrammatica e a commissioni compositive nazionali.

Il lavoro attua un accettabile compromesso tra il taglio specialistico e quello divulgativo: che il lettore comune sia l'interlocutore principale lo si evince dal gran numero di note che offrono ampi riferimenti biografici ai personaggi citati, anche a quelli di grande fama, o illustrano continuamente termini 'tecnici', enti, consuetudini, ecc. A fine volume non sono presenti un elenco dettagliato e aggiornato delle opere e delle pubblicazioni di Vaccai e un indice dei nomi - che sarebbe stato molto utile alla consultazione - i quali, si auspica, possano essere inseriti in un'eventuale seconda edizione.

Paola Ciarlantini

Giuseppe Ripini, *Benedictus a quattro concertato*, a cura di Stefano Baldelli e Gabriele Gravagna, ("Memoria Rerum Musica"), Diocesi di Fano, Fossombrone, Cagli, Pergola, 2023, 154 pp.

La pubblicazione rientra nel progetto editoriale "Memoria Rerum Musica" avviato nel 2019, avente come fine la valorizzazione dei fondi musicali antichi conservati presso l'Archivio Storico Diocesano di Fano (ASDF), alla cui realizzazione sta da tempo lavorando una commissione musicologica formatasi all'interno del neocostituito Istituto Diocesano di Musica Sacra, di cui fanno parte Stefano Baldelli (maestro di cappella della Cattedrale

di Fano), Gabriele Gravagna e Stefano Raffaelli. Tale progetto editoriale, alla sua prima uscita, è emanazione della ricerca archivistica avviata dal 2010 con “Memoria Rerum - Quaderni di Ricerca” e vuole esemplificare, con composizioni riportate alla luce attraverso l'utilizzo della più aggiornata metodologia filologica, la vitalità dell'antica cappella musicale fanese, guidata nel passato da compositori illustri, talvolta oggi dimenticati.

Giuseppe Ripini (Pesaro 1758 - Fano 1823) è rappresentante paradigmatico di questa condizione. Come maestri di cappella a Fano si erano succeduti nei secoli precedenti nomi insigni, quali Lodovico Grossi da Viadana, Antonio Gaetano Pampani, Paolo Benedetto Bellinzani ecc., arrivando, appunto, a Ripini, che svolse l'incarico dal 1794 al 1823. Nato a Pesaro nel 1758 come Salvatore Abramo Della Ripa da una famiglia di religione ebraica in condizioni economiche precarie, decise di convertirsi al cristianesimo, assumendo il nome che conosciamo con il battesimo, nel 1769. Non si sono ancora rinvenute informazioni sulla sua formazione musicale, ma si sa che, prima dell'incarico a Fano, fu maestro di cappella a Pennabilli e a Pergola. In vita godette di una considerevole fama, come attestano le cronache coeve e come dimostra la considerevole entità dello stipendio che gli venne concesso affinché non accettasse incarichi altrove.

Il volume reca un'*Introduzione* di tipo storico-archivistico dei curatori (pp. 13-22) che ha il merito di inquadrare il personaggio nella temperie culturale fanese del tempo e di dare conto del fondo musicale attinente a Ripini conservato in ADSF (circa 80 titoli) e di altri suoi lavori conservati in archivi e biblioteche italiani (di cui si fornisce un dettagliato elenco).

L'apparato esplicativo del lavoro scientificamente condotto è corposo e meticolosamente esposto dai curatori (pp. 23-41). Il testimone utilizzato è la partitura manoscritta autografa (in ASDF, coll. RIPG BENED 01), con 25 parti staccate, di cui 19 non autografe ma dovute alla penna di diversi copisti. La composizione risale al 1794, anno in cui Ripini assunse, dal primo marzo, l'incarico di maestro di cappella a Fano ed è presumibile supporre che sia una delle prime scritte per la Cattedrale della città; non si sono finora rinvenute informazioni sulla sua genesi e sulla prima esecuzione.

La composizione consta del seguente organico: due Oboi, due Corni in Fa, Violini I e II, Viole, solisti: SAT 2B, coro misto, B.C. (Org e Vne). L'opera mette in musica il cantico di Zaccaria (Lc. 1, 68-79) con l'aggiunta finale dei versetti «Requiem aeternam dona eis Domine. Et lux perpetua». Essa era infatti utilizzata per le Lodi dell'Ufficio dei Defunti, recitato in occasione della Commemorazione di Tutti i Fedeli Defunti, il 2 novembre, nel giorno di funerali e in ricorrenze particolari della morte, quali settimana, trigesima e anniversario. Il cantico risulta organizzato in 4 numeri e 6 sezioni: 1=*Benedictus Dominus*; 2=*Per viscera* (in Appendice è riportata una parte alternativa per violino obbligato); 3=*Illuminare*; 4=*Requiem aeternam* e *Et lux perpetua*. Lo stile rivela effettivamente una mano abile nel gestire voci e strumenti, che formano un tessuto sempre omogeneo e unitariamente condotto; nonostante la destinazione e il tipo di testo, la scrittura orchestrale, specie nei brani iniziale e finale, è brillante e dimostra nell'autore una conoscenza non superficiale della migliore e più aggiornata produzione europea del tempo, riservando alla sola *Requiem aeternam* il tradizionale tono solenne di circostanza. Un essenziale ma molto interessante apparato iconografico, che riproduce parte dell'autografo e del materiale manoscritto alla base del lavoro, conclude la curata ed encomiabile pubblicazione.

Paola Ciarlantini

Norma Raccichini, *Maria Montessori e la sua Chiaravalle. La manifattura, le sigaraie e la musica*, Ancona, Affinità elettive, 2023, 89 pp.

Il volumetto ha le caratteristiche del *pamphlet* di tipo agevolmente informativo caro all'autrice, già nota per *Mozart a Loreto. Un viaggio nelle Marche*, pubblicato per la medesima casa editrice nel 2021 e che predilige puntare la propria attenzione su aspetti inconsueti o pochissimo noti concernenti famosi personaggi in qualche modo legati alla storia della regione Marche. In questo caso, come lei stessa chiarisce in introduzione, la sollecitazione le è giunta visitando la casa di famiglia di Maria Montessori (Chiaravalle, 31 agosto 1870 – Noordwijk, 6 maggio 1952) nel suo paese natale e ascoltando le interessanti notizie riferitele dalla guida. Il suo intento è stato quello di concepire ogni capitolo «come una “stanza” di un museo letterario immaginario, in cui il lettore possa avere la libertà di passeggiare, passando da un argomento all'altro, alla stregua de *I quadri di un'esposizione*, capolavoro del compositore russo Modest Musorgskij, composto nel 1874, quando Maria aveva quattro anni» (p. 5).

Tentare un approccio 'leggero' nell'ambito di argomenti di ben vasto spessore, configurando una narrazione alla portata di lettori comuni non esperti di particolari discipline (in questo caso: musica, storia regionale e pedagogia) è un esperimento - presumibilmente condiviso dalla casa editrice - da apprezzare, in quanto tale tipo di pubblicazioni non sono frequenti causa la loro natura 'equilibristica' in cerca di un compromesso tra la pura divulgazione, talvolta di modesto livello (a cui l'attuale editoria, non solo italiana, ci sta purtroppo abituando) e il saggio scientifico di tipo specialistico. Il rischio resta sempre quello di sfociare nella genericità, sfiorando a volo d'angelo i più vari argomenti in un'esposizione di breve respiro ma, a mio avviso, vale la pena di correrlo. Il fine, infatti, è quello di incuriosire il lettore - e la pubblicazione lo coglie perfettamente - nella sottesa speranza, forse, che poi quest'ultimo senta il desiderio di approfondire le tematiche che gli sono state proposte.

Potrebbe certo generare qualche perplessità l'accostamento di argomenti tanto diversi, se non si tenesse conto che la figura di Maria Montessori è qui data per implicita (e bene farebbe il lettore ad affrontare questo lavoro non digiuno di informazioni su di lei). Il libro è infatti strutturato nelle seguenti brevi sezioni: 1. *Chiaravalle e il tabacco*; 2. *Breve storia della manifattura*; 3. *Le donne e la lavorazione del tabacco: nasce la figura della sigaraia*; 4. *Le sigaraie e la musica*; 5. *La madre sigaraia*; 6. *Il viale delle sigaraie*; 7. *Maria Montessori e il femminismo: l'aiuto delle sigaraie*; 8. *Da zero a tre anni*; 9. *I Montessori in visita a Chiaravalle*; 10. *Chiaravalle nel 1870*; 11. *Maria Montessori e il pruning*; 12. *Montessoriana* [lavoro musicale]. Il tutto corredato via via da rare fotografie d'epoca e completato da un'essenziale *Bibliografia*.

Nella prima parte si apprende la centralità storica di Chiaravalle nella produzione del tabacco, con una Manifattura che crebbe e prosperò dal 1759 alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso (nonostante fosse stata distrutta dai tedeschi nel 1944 con cariche di tritolo), da cui derivò un benessere generale che permise alle donne di raggiungere una certa autonomia finanziaria e, pertanto, decisionale, in un'epoca non certo favorevole all'autodeterminazione femminile. Nel 1867, infatti, su un totale di circa 4000 abitanti in città, le sigaraie erano 729. Sorprende scoprire che nel 1896 furono proprio loro ad aiutare finanziariamente la neodottoressa Maria Montessori, con la somma di 50 lire esito di una colletta, perché potesse recarsi a Berlino, dove era stata invitata a uno dei primi congressi femminili in campo medico. Gran parte della trattazione è incentrata sulla descrizione delle condizioni di Chiaravalle a fine Ottocento, su cui si innerva la formazione di Maria nell'infanzia.

I due capitoletti specificamente musicali concernono: la figura della sigaraia in musica (con riferimento dettagliato ad alcuni momenti della *Carmen* di Bizet), tramite l'ausilio di testimonianze dirette e la riproduzione del testo di una canzone popolare marchigiana che le operaie solevano intonare durante il ripetitivo lavoro sulle foglie di tabacco (rinvenuta da Gastone Pietrucci del gruppo La Macina); la genesi, la struttura e la prima esecuzione della «Cantata per soprano, voce recitante, coro di bambini, viola e orchestra» su testo di Paolo Peretti e musica di Roberto Molinelli, eseguita al Teatro Comunale di Chiaravalle il 16 novembre 2000, in occasione del Convegno Internazionale “Maria Montessori e il XXI secolo” e dell'inaugurazione della Casa Natale di Maria Montessori.

Si tratta, in definitiva, di un piccolo libro dalla lettura scorrevole pieno di informazioni di varia natura, che ha il merito di far conoscere aspetti poco noti sia della storia chiara-vallese sia di quella della grande scienziata secondo diversi punti di vista, tra cui quello musicale.

Paola Ciarlantini

Lucia Benedos, Patrizia Rizzi, *Sulle tracce di Gaspare Spontini. Profilo di un compositore europeo dalla scrittura 1774-1851*, Ancona, Affinità elettive, 2023, 256 pp.

Il recente anniversario dei 250 anni dalla nascita di Gaspare Spontini ha offerto un'opportunità preziosa per approfondire la figura del compositore marchigiano, che tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo conquistò un ruolo di rilievo nei principali centri musicali europei. La sua attività si colloca in un periodo che viene spesso percepito come transitorio tra il tramonto della poetica metastasiana e l'affermazione del linguaggio rossiniano; in realtà si tratta di una fase ricca di trasformazioni in cui le convenzioni drammatiche, le strutture teatrali e le modalità produttive si ridefiniscono in relazione a mutamenti politici, istituzionali e culturali di vasta portata. Alla crisi dell'*Ancien régime* succedono le guerre napoleoniche, la nascita di nuovi modelli gestionali e una mobilità sempre più ampia di artisti e impresari, fattori che determinano un contesto complesso e dinamico, dove ogni scelta stilistica o professionale assume un significato strategico e simbolico.

Negli ultimi anni due pubblicazioni hanno contribuito a delineare questo quadro con maggiore precisione. Il volume *Una generazione perduta? L'opera italiana tra il 1790 e il 1815*, curato da Daniele Carnini, Fabrizio Della Seta, Paolo Fabbri, Ilaria Narici ed Emanuele Senici e pubblicato dalla Fondazione Rossini di Pesaro nel 2024, insieme a *L'età plurale. L'opera italiana tra 1806 e 1815* di Daniele Carnini, edito a Roma nel 2025 da NeoClassica, propongono interpretazioni che superano le letture semplificate del periodo, delineando la pluralità dei modelli operativi, la compresenza di estetiche differenti e la complessità delle reti artistiche internazionali. Questo approccio consente di inserire l'esperienza di Spontini in una prospettiva più articolata, nella quale la definizione dello stile, la costruzione dell'immagine pubblica e le strategie di carriera si collocano all'interno di un quadro in continuo movimento.

In questo contesto di rinnovato interesse si colloca il volume di Lucia Benedos e Patrizia Rizzi, che adotta un punto di vista eccentrico rispetto alla tradizione degli studi sul compositore. La biografia e la carriera professionale del maestro maiolatese vengono ricostruite attraverso l'analisi grafologica, disciplina che interpreta la scrittura non soltanto come strumento di comunicazione ma anche come espressione dell'identità, delle intenzioni e delle strategie relazionali. Lo studio mira a comprendere le caratteristiche del segno, le modalità di autorappresentazione e gli atteggiamenti nei confronti della creazione artistica, senza

separare l'osservazione del tratto dalle condizioni sociali e culturali in cui si è sviluppato. La grafia diventa così una lente privilegiata per osservare la coesistenza di dimensioni pubbliche e private e per leggere le dinamiche personali e professionali dell'autore.

L'analisi prende in esame manoscritti autografi comprendenti partiture, lettere e documenti amministrativi prodotti tra il 1795 e il 1850. La progressione della grafia funge da guida lungo l'intero percorso creativo del compositore. Si parte dagli anni di formazione a Napoli, dove studiò al Conservatorio della Pietà dei Turchini sotto la guida di Nicola Sala e Giacomo Tritto, per arrivare alla consacrazione parigina con *La Vestale* del 1807 e *Olimpie* del 1819, e infine alla lunga – e travagliata – esperienza berlinese iniziata nel 1820, contrassegnata dagli incarichi di *Generalmusikdirektor* e *Generalintendant der Kapelle*. La prospettiva considerata abbraccia l'intera produzione di Spontini e comprende non solo il repertorio teatrale ma anche la musica sacra, strumentale e cameristica, oltre all'epistolario che testimonia una rete di rapporti ampia e diversificata. Particolarmente rilevante risulta l'analisi grafologica della «Scena ed aria Cari figli alme innocenti» della giovanile *Andromaca* (1796), ultima acquisizione entrata nel 2015 nell'Archivio-Biblioteca-Museo di Maiolati Spontini. Lo studio del manoscritto, risalente alla stagione di apprendistato napoletano, mette in luce «una orgogliosa consapevolezza di sé, del proprio impegno e valore, non esente da quei tratti di vanità propri di chi vuol distinguersi» (p. 89), qualità che accompagneranno l'intera parabola artistica del compositore, sempre in bilico tra rigore, fragilità e aspirazione a emergere.

Il volume si distingue per un ampio apparato iconografico composto da oltre 200 immagini tra lettere, firme, dettagli di grafia e pagine di partiture autografe. Questi materiali, lontani da un ruolo puramente illustrativo, consentono di osservare continuità e variazioni nella mano, di collegare modifiche formali a specifiche circostanze biografiche o professionali e di cogliere elementi della scrittura musicale, dalla forma delle chiavi alla disposizione delle note fino alla presentazione del testo poetico. Particolarmente significativo risulta il confronto tra firme presenti su documenti di natura diversa. Nei contesti ufficiali la scrittura appare controllata, regolare e raffinata, mentre nelle lettere private il tratto si fa più libero e talvolta rapido. Un esempio emblematico si trova in una lettera del 17 aprile 1839 indirizzata a Hector Berlioz, in cui Spontini giustifica la grafia irregolare con una indisposizione; tale testimonianza rileva la consapevolezza della relazione tra forma del segno e immagine pubblica («scusate questa tiritera/chiacchera e questa calligrafia dovuta a un mal di testa che quasi mi uccide»; trascrizione italiana a p. 182).

La prima parte del volume, a cura di Patrizia Rizzi (pp. 21-86), delinea la storia e i metodi della grafologia, a partire dal trattato di Camillo Baldi del 1622 (*Come da una lettera missiva si conoscano la natura e qualità dello scrittore*), considerato la prima indagine sistematica sul rapporto tra scrittura e indole, fino al metodo di padre Girolamo Moretti (1879-1963), fondato su parametri quali pressione, inclinazione, andamento del rigo e spaziatura. In appendice (pp. 239-244), un prontuario guida il lettore non specialista nella comprensione della terminologia e dei criteri interpretativi, così da rendere l'approccio accessibile anche a chi non possiede una conoscenza specifica della materia.

I capitoli successivi (pp. 31-58) si concentrano sulla storia della notazione musicale e sullo stato della formazione a Napoli negli anni di Spontini. In queste sezioni, in cui si ripercorrono le vicende dei quattro conservatori, così come nei riferimenti al sistema produttivo e alla filologia dei testi musicali, si rilevano alcune lacune riconducibili sia a una conoscenza parziale della letteratura specialistica, sia a un utilizzo della bibliografia non sempre fondato su riferimenti consolidati e aggiornati.

Lo stile scrittorio di Spontini è definito «Cancelleresca romana», grafia elegante e diffusa in Europa, caratterizzata da morbidezza dei tratti, modulazioni di chiaroscuro e svolazzi calibrati (cfr. p. 37). L'analisi descrive con precisione la forma delle lettere, le legature e le varianti individuali, elementi che contribuiscono a trasmettere una sensazione di ordine ed equilibrio. Particolarmente interessante è il confronto con la grafia di Gioachino Rossini, conterraneo più giovane di 18 anni. La mano di Spontini appare regolare e attentamente progettata, mentre quella di Rossini risulta discontinua e meno vincolata a modelli estetici rigidi. Questa differenza riflette due strategie opposte nella costruzione dell'immagine pubblica: Spontini considera la scrittura un'estensione della propria immagine ufficiale, Rossini lascia emergere maggiore spontaneità. Anche l'iconografia conferma questo divario: nei ritratti, Rossini mantiene un'eleganza sobria, mentre Spontini esibisce rango e onorificenze, come nella litografia di Henri Grévedon del 1830.

Il capitolo successivo, a cura di Lucia Benedos (pp. 87-225), segue l'evoluzione della grafia in quattro fasi principali. Napoli rappresenta la formazione disciplinata e l'assimilazione delle regole formali. Parigi segna il momento dell'internazionalizzazione e del rafforzamento dei legami influenti, sostenuto dal matrimonio con Céleste Érard. Berlino è teatro di incomprensioni culturali e rivalità istituzionali, ma anche del consolidamento di uno stile maturo. L'ultima sezione tratta gli anni del ritorno in patria (1748-1750), con le lettere e la disamina delle ultime pagine musicali autografe che descrivono il progressivo peggioramento dello stato psicofisico con l'aggravarsi delle condizioni di salute.

I manoscritti analizzati rivelano che esperienze individuali e contesti lavorativi incidono insieme sul linguaggio compositivo e sulla forma della scrittura. In un'epoca in cui la mobilità degli artisti dipendeva da un intreccio di talento, protezioni e abilità diplomatiche, la scrittura si trasformava in parte integrante delle strategie di affermazione e della costruzione dell'immagine. Tuttavia, la raffinatezza calligrafica di Spontini, pur notevole, non rappresenta un caso isolato, poiché molti compositori coevi curavano con acribia la forma visiva dei loro manoscritti. L'aspetto distintivo consiste nella polarità tra grafia ufficiale e privata, segnale di una personalità divisa tra autocontrollo e impulso espressivo. Durante il soggiorno berlinese il contrasto si inasprisce per i rapporti conflittuali con cantanti e impresari, resi ancor più gravosi dai tentativi di sabotaggio del progetto di riorganizzazione del locale Teatro di corte e dall'ostilità del conte Carl von Brühl. In tale contesto, l'uso costante del francese, anche con interlocutori di lingua tedesca, assume la funzione di conservare un'identità modellata negli anni parigini e riaffermare il legame inossidabile con la sua seconda patria.

Nonostante alcune inevitabili semplificazioni e lacune musicologiche nella ricostruzione storico-musicale, il volume riconsegna un ritratto sfaccettato, nel quale la sfera pubblica e quella privata si fondono senza soluzione di continuità. L'integrazione tra prospettiva grafologica e inquadramento storico apre prospettive di ricerca promettenti, che richiedono un dialogo più sistematico con la musicologia e un uso più organico delle fonti. Si delinea un ambito interdisciplinare capace di unire storia della musica e scienza della scrittura, in cui l'analisi del gesto grafico mette in luce processi creativi, reti di relazione e strategie di costruzione della propria immagine. L'auspicio è che ricerche future proseguano su questa strada, in un crescente dialogo tra competenze e metodologie differenti, così da offrire non solo un ritratto più ricco e sfaccettato di Spontini, ma anche nuovi strumenti di indagine applicabili allo studio di altri compositori.

Davide Pulvirenti
(Palermo)

Gaspare Spontini. The Berlin Years, edited by Fabian Kolb, Alessandro Lattanzi, Lucca, LIM, 2023, X-296 pp. ("Studi e saggi", 54).

Il volume collettaneo *Gaspare Spontini. The Berlin Years*, curato da Fabian Kolb e Alessandro Lattanzi, si inserisce in una linea di studi che da tempo avverte la necessità di riconsiderare il musicista marchigiano oltre il prisma della consacrazione parigina. I saggi qui riuniti derivano da due convegni. Il primo, svoltosi nel 2015, era focalizzato su «Il Fondo Spontini nella Biblioteca Planettiana di Jesi: percorso di digitalizzazione, ritrovamenti e prospettive di ricerca». Il secondo, nel 2018, ebbe luogo al Dipartimento di Musicologia dell'Università di Mainz, in concomitanza con la nuova messa in scena di *Agnes von Hohenstaufen* al Teatro di Erfurt, e recava il titolo «Gaspare Spontini und die Oper in Berlin – zwischen Integration und Isolation». Dalla natura internazionale dei due incontri nasce un volume articolato in nove contributi (sei in tedesco, due in italiano e uno in inglese), che affrontano la stagione prussiana da prospettive diverse: dimensione scenica e performativa, filologica, istituzionale, politica e culturale. Ne scaturisce un quadro complesso, nel quale Spontini appare come interprete partecipe delle dinamiche produttive che caratterizzano una capitale europea in fase di trasformazione.

Il periodo trascorso a corte non va inteso quale semplice epilogo dell'esperienza parigina, bensì quale laboratorio in cui convergono pratiche di scrittura, strategie di gestione e rapporti con il potere. La realtà teatrale berlinese diventa un osservatorio privilegiato; le opere si modellano sulle condizioni organizzative, il repertorio si costruisce attraverso riallestimenti e continue negoziazioni, mentre la stampa incide in maniera decisiva sull'affermazione o sul declino dei titoli. Da questo intreccio nasce la possibilità di spostare l'attenzione dall'autore alle strutture che regolano il funzionamento del teatro prussiano.

Matthias Brzoska apre la raccolta delineando il quadro teorico per interpretare il fragile equilibrio tra tradizione e innovazione attraverso le poetiche dei finali nelle opere parigine e le loro revisioni nel periodo berlinese (pp. 3-15). Inserendo Spontini nella fase di transizione dalla *tragédie lyrique* al *grand-opéra*, mostra come *Fernand Cortez* (1809) mantenga il filtro della *bienséance* con un epilogo conciliatorio, conforme alle esigenze celebrative del regime imperiale. Con la Restaurazione, l'inserimento di Montezuma nella versione del 1817 riflette i compromessi imposti da un contesto politico mutato, mentre *Olimpie* (1819) introduce un esito tragico inusuale che anticipa una nuova sensibilità, destinata a maturare nel *grand-opéra*. Il raffronto con l'adattamento francese del *Maometto* rossiniano (1826) conferma come le soglie di accettabilità del tragico mutassero significativamente da città a città.

Daniel Brandenburg indaga la vocalità e la formazione dei cantanti (pp. 15-24). Sul melodramma in lingua tedesca dell'Ottocento non esistono ancora studi avanzati capaci di restituire con precisione la prassi tecnica. La finestra cronologica compresa tra 1790 e 1830 viene considerata una svolta decisiva nello sviluppo europeo della didattica del canto. In Francia si consolida una tradizione di trattatistica a stampa, mentre in Italia persiste la trasmissione orale da maestro ad allievo, con esiti diversi sul piano normativo e documentario. L'approccio di Brandenburg, oltre a documentare il modello didattico italiano, diventa strumento utile per interpretare le scelte di cast e il contributo di Spontini allo sviluppo della cultura vocale italiana.

Jasmin Seib smonta l'immagine di immobilismo che la stampa berlinese degli anni Venti attribuiva alla gestione di Spontini (pp. 25-66). L'analisi delle fonti mette in luce come i ritardi negli allestimenti derivassero da vincoli istituzionali, quali la precarietà dei bilanci,

le direttive sovrane e i conflitti interni. Le vicende legate all'*Oberon* di Carl Maria von Weber attestano il peso dei costi della partitura e della situazione debitoria del teatro, fattori in grado di ostacolare la realizzazione scenica di un titolo; quelle relative a *Jessonda* di Louis Spohr coinvolgono invece i rapporti con Brühl, sovrintendente dei teatri reali, nonché l'intervento diretto del re, che ridefinì l'ordine delle priorità. Da questo quadro emerge che la presunta stagnazione non era imputabile a decisioni individuali, ma scaturiva da una macchina spettacolare complessa, intreccio di economie, scritture artistiche e preferenze istituzionali. Il fatto che le stesse accuse persistessero anche oltre la gestione spontiniana conferma la natura strutturale del problema.

Alessandro Lattanzi prende in esame la *Festhymne* per Nicola I e la successiva rifusione in *Festgesang* per il Festival musicale di Turingia del 1829 (pp. 67-108). La prima esecuzione berlinese ebbe luogo in occasione di un concerto benefico per le popolazioni colpite dall'epidemia del 1826. L'inno, rifiutato in precedenza per incongruità con le circostanze celebrative, trovò qui accoglienza, avviando una circolazione che raggiunse San Pietroburgo e si legò a iniziative filantropiche del Fondo Spontini. La versione destinata alla Turingia ampliò l'assetto in forma di cantata, con una preghiera del popolo prussiano e un duetto angelico che precedevano l'inno, senza alterare il nucleo del 1826. La genesi del pezzo risponde a un disegno iconografico e ideologico leggibile anche nelle strutture formali. La ciclicità strofica dialoga con un'idea di *tableau vivant* (mai realizzata) che, in presenza della scena, avrebbe compensato la monotonia lamentata da alcune recensioni. La ricezione si divise tra entusiasmi e accuse di caos sonoro, ma l'operazione risultò coerente con un immaginario politico volto a esaltare il nuovo monarca, con varianti simboliche che passavano da san Giorgio guerriero al sovrano clemente in funzione del mutato scenario prussiano.

Klaus Pietschmann dedica il suo studio al cantiere pluridecennale di *Fernand Cortez* e alla sua mutevole fisionomia nei diversi allestimenti parigini e berlinesi (pp. 109-166). L'analisi delle fonti manoscritte e a stampa consente di seguire nel dettaglio la cronologia delle varianti, ma il valore maggiore risiede nella relazione fra revisioni e mutamenti politici. Dopo la prima del 1809, la revisione del 1817 introduce Montezuma e riorganizza scene individuali e collettive in modo da adattarsi al clima post-imperiale, che richiedeva nuove chiavi di lettura della vicenda. La terza versione (Berlino 1824) interviene profondamente sul terzo atto, modulando il libretto per un'occasione dinastica poi rinviata; così, tagli e revisioni rispondono a esigenze diplomatiche e di rappresentanza più che a criteri puramente estetici. La quarta edizione del 1832, documentata da una partitura con annotazioni autografe, valorizza un'apoteosi della Croce, suggerita dal sovrano, e ribadisce la funzione politica del teatro quale strumento di celebrazione ufficiale. Anche il riferimento all'incendio di Mosca, presente nella versione berlinese, venne attenuato nella revisione successiva, in sintonia con il riavvicinamento diplomatico alla Russia. L'opera si configura come un organismo aperto, in grado di adattarsi alle sollecitazioni del pubblico, alle condizioni sceniche e alle esigenze istituzionali. Le modifiche divengono strumenti di dialogo con la realtà sociale, attribuendo a ciascuna edizione un significato che oltrepassa la dimensione strettamente musicale per investire quella culturale e diplomatica.

Fabian Kolb analizza *Agnes von Hohenstaufen* dal punto di vista scenografico e spettacolare, con attenzione alla solennità dell'impianto scenico e alla cura nella ricostruzione ambientale (pp. 167-200). L'opera, accolta con scandalo, portò persino alla condanna al carcere di Ludwig Rellstab, tra i più accesi critici antispointiniani. Il teatro berlinese si impose al centro del dibattito culturale: i figurini e i costumi furono riprodotti e diffusi, le

scenografie ammirate per l'accuratezza con cui restituivano il mondo degli Hohenstaufen. L'aspetto spettacolare assunse anche una funzione educativa, legata al gusto romantico per il Medioevo e al valore patriottico del soggetto. Il successo dipese inoltre da una trama avvertita come convincente, da un cast di primo piano e dalla direzione dello stesso Spontini, assimilata a quella di un imperatore che guidava l'orchestra con autorità. L'opera generò numerosi arrangiamenti, dall'*Ouverture* destinata alle bande militari alla musica dei balli, eseguita in diverse occasioni. Più limitata la diffusione a stampa, frenata dalla complessità e dall'assenza di un'edizione integrale della partitura.

Arne Langer entra nelle officine della scrittura con un'analisi delle fonti di *Agnes von Hohenstaufen* conservate alla Bibliothèque de l'Opéra di Parigi e in altri nuclei (pp. 201-224). L'itinerario cronologico comprende la prima del 1827, la ripresa del 1829 e ulteriori revisioni del 1834 e del 1837. Centrale la sezione dedicata alle mani dei copisti e alla stratigrafia dei materiali, che permette di distinguere interventi autoriali e decisioni produttive. Di particolare interesse la pagina sulla *Ouverture*; nel 1827 risultava ancora incompleta e Spontini decise di combinare l'introduzione lenta con l'Allegro del *Milton*, scelta discussa dalla stampa e oggi leggibile alla luce di pratiche di riuso e tempi serrati di produzione. Langer dedica inoltre alcune pagine alla riscoperta novecentesca, con l'impresa di Riccardo Muti negli anni Settanta per una partitura destinata a esecuzione e registrazione, fondata sui manoscritti di Berlino e Jesi.

Anja Morgenstern amplia la prospettiva alla rete di legittimazione culturale che collega Berlino, Parigi e Salisburgo, soffermandosi sui rapporti fra i coniugi Spontini e Constanze Mozart (pp. 225-252). Il sostegno alla biografia mozartiana di Nissen viene interpretato come gesto politico e simbolico, volto a consolidare la reputazione del compositore salisburghese all'interno di una geografia europea della memoria. L'appendice documentaria, con il catalogo delle lettere, costituisce uno strumento prezioso per ulteriori indagini e conferma il rilievo delle reti epistolari.

Chiude il volume il saggio di Arnold Jacobshagen, centrato sull'ultimo viaggio in Germania del 1847 e sulla partecipazione di Spontini al Festival musicale del Basso Reno di Colonia, durante il quale vengono eseguite l'*Ouverture* e il secondo atto di *Olympie* (pp. 253-284). Si tratta dell'ultima grande apparizione pubblica del compositore sulle scene germaniche, un evento che lo riabilit   tanto agli occhi di Federico Guglielmo IV quanto a quelli del pubblico, restituendogli, seppure per un istante, la centralit   perduta. Dopo la sospensione dall'incarico di *Generalmusikdirektor* nel 1842 e il conseguente ritorno a Parigi, dove le sue opere erano ormai scomparse dal repertorio dell'Opéra pur senza intaccarne il prestigio personale, Spontini alimentava la speranza di poter tornare a Berlino. Il contributo ricostruisce con acribia le dinamiche organizzative e logistiche del Festival di Colonia, che si svolgeva durante la Pentecoste e che rappresentava uno dei principali appuntamenti musicali della vita musicale. Ne emerge un quadro vivo della macchina produttiva: la definizione del programma, la gestione degli ingaggi, la pianificazione delle prove. L'accoglienza riservata a Spontini da parte di un comitato d'onore, i tributi solenni e l'attenzione costante della stampa confermano l'eccezionalit   dell'evento e la risonanza che esso ebbe nel mondo musicale tedesco. E tuttavia, la parabola appare segnata dal destino ineluttabile. Gi   nel 1848 Spontini aveva quasi completamente perduto l'udito, e con esso ogni possibilit   di riprendere il ruolo che aveva ardentemente vagheggiato. Il saggio restituisce con intensit   l'immagine di un musicista che, nel tramonto della propria carriera, cerc   di riaffermare un'identit   artistica e politica, trovando nell'esperienza di Colonia un'ultima consacrazione. La sua vicenda, letta attraverso questa tappa estrema, diventa emblema del-

la fragilità del prestigio artistico nell'Europa ottocentesca, sospeso tra riconoscimento e oblio, e al tempo stesso paradigma del rapporto tra potere e memoria.

Dall'insieme dei contributi emergono tre direttrici principali. La prima riguarda l'opera intesa non in termini di prodotto fisso e definitivo, ma quale processo creativo in continua trasformazione. In questa prospettiva, varianti, revisioni e adattamenti non risultano elementi marginali o occasionali, bensì componenti strutturali della scrittura musicale e drammatica. Ogni modifica riflette condizioni specifiche – esigenze istituzionali, contingenze produttive, mutamenti di gusto o pressioni politiche – e diventa quindi parte integrante del modo in cui l'opera prende forma e si trasmette. In secondo luogo, la centralità delle infrastrutture produttive: la formazione dei cantanti, le pratiche di prova, le condizioni economiche e istituzionali definiscono il repertorio non meno delle scelte estetiche. Infine, la dimensione pubblica: la stampa, i conflitti giuridici e le relazioni diplomatiche trasformano il teatro in un luogo di negoziazione culturale.

Davide Pulvirenti

Libretti musicali della Biblioteca Mozzi Borgetti di Macerata. Invito all'opera, a cura di Marilena Sparapani, Fermo, Andrea Livi Editore, 2024, 353 pp.

Quanti sono i libretti per musica conservati presso la Biblioteca Mozzi Borgetti di Macerata? O meglio: quanti quelli presenti nella Biblioteca con la più ricca dotazione di libretti nelle Marche? Dare un numero anche solo indicativo non era facile: si consideri che, soprattutto nelle biblioteche di carattere generalistico come la Mozzi Borgetti, i libretti non sono facilmente individuabili, per le loro dimensioni, perché spesso rilegati in miscellanee dal contenuto diversissimo e talora per la genericità dei titoli, per cui solo arrivare a un banale, approssimativo dato quantitativo comporta spesso una preliminare e dettagliata opera di selezione della pertinenza dei testi. Il censimento dei fondi musicali pubblicato dall'A. Ri.M. nel 1996 forniva una indicazione generica: 3.000 libretti, numero sovrastimato rispetto a quanto emerso da questo lavoro della Sparapani (2041 unità, ma non si escludono altri ritrovamenti). Si tratta di un numero di assoluto rilievo per le Marche, regione caratterizzata, come è noto, da piccoli, talora piccolissimi comuni e biblioteche di corrispondenti dimensioni, ma di molto inferiore rispetto al posseduto di grandi biblioteche italiane: solo per limitarci a biblioteche geograficamente vicine, il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna possiede 11.000 libretti, la Biblioteca musicale del Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma 30.000 e quella del Conservatorio di Firenze circa 3.000 (cortese informazione della Biblioteca). I principali strumenti di consultazione per l'accesso a questa raccolta, prima della pubblicazione del volume curato da Marilena Sparapani, erano un testo dattiloscritto di Alfredo Taffetani datato 1982, *Libretti per musica posseduti dalla Biblioteca comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata, riguardanti esecuzioni realizzate nelle Marche*, assai importante per gli studiosi delle attività musicali nelle Marche, con 457 titoli. A questo si aggiungono noti repertori come *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* di Claudio Sartori, che deve essere spulciato cercando la sigla I-MAC per conoscere il posseduto della Mozzi Borgetti; l'OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) che comprende 1799 titoli compresi quelli di spoglio (ossia balli e drammi raccolti nello stesso volumetto); *Corago*, online come il precedente, che riguarda il solo teatro d'opera e che cita per la biblioteca maceratese 848 libretti (dati consultati il 13 ottobre 2024).

Nella Premessa al volume la curatrice si presenta come matematica, appassionata di musica e della sua storia, che si rivolge dapprima ai musicofili e poi ai musicologi con

un lavoro che vorrebbe costituire un invito all'opera, come evidenziato fin dal titolo. Con modestia vera, la Sparapani afferma che non ha alcuna pretesa di realizzare un lavoro di carattere musicologico; ciononostante è probabilmente grazie alla sua *forma mentis* se il lavoro risulta realizzato con estrema coerenza: le critiche possono riguardare aspetti estranei alla struttura, o se vogliamo la stessa concezione, non certo la consequenzialità del lavoro. Nelle varie sezioni dell'introduzione vengono spiegati l'origine e la collocazione della collezione di libretti, quindi i caratteri generali della stessa (pp. 11-14). La raccolta è per buona parte collegata alla storia della Biblioteca, formatasi nel 1773 su quella dei Gesuiti, arricchita quindi attraverso i materiali provenienti dalle corporazioni religiose soppresse (come molte biblioteche marchigiane) e da numerose donazioni che più ne hanno definito il carattere, in particolare quella di Ulderico Rolandi di Roma (circa 100 libretti) e Giambattista Bruti Liberati, con 820 libretti provenienti dalle più diverse regioni italiane. Questo spiega la singolarità del patrimonio, costituito grosso modo per tre quarti da melodrammi (1552), e quindi da numerosi drammi sacri (134), oratori (113), cantate (121), balli (105), per giungere al totale di 2041 esemplari per 900 autori (compositori, coreografi e autori dei testi) che copre un periodo che va dal 1629 al 1971 (21 esemplari per il Seicento, 439 per il Settecento, 1425 per l'Ottocento, 123 per il XX secolo).

La quasi totalità dei libretti è oggi conservata nella stanza 7 della Biblioteca (intitolata a Domenico Silverj) costituita dietro volontà dello studioso Giovanni Spadoni, bibliotecario dal 1925 al 1940 (anno della morte), il quale aveva creato in essa una sezione che riguardava la musica e il teatro recitato e comprende, oltre ai libretti, monografie e studi su musicisti e drammaturghi, partiture manoscritte e a stampa, riviste musicali e di prosa, monografie su teatri e cappelle musicali.

Il criterio seguito nella compilazione del catalogo è stato «massima semplicità di consultazione per un utente non addetto ai lavori» e «informare su quanti e quali libretti sono conservati nella Biblioteca» (p. 14): questa è la ragione per cui, per ogni unità, non sono riportati riferimenti ai più noti repertori (Sartori, Corago, SBN). Estremamente sintetici, di conseguenza, i dati relativi ai singoli libretti; alle pagine 21-34 sono riportati esempi di frontespizi, per illustrare tipologie della grafica e dare un'idea del testo completo del frontespizio.

Si giunge quindi alle *Note sulla compilazione delle tabelle del catalogo*, all'interno della quale compare una scheda riassuntiva di due pagine (assai significativa a mio parere) che indica, fra l'altro, i luoghi di edizione (si noti: non di rappresentazione), e nella quale spiccano Roma con ben 495 esemplari, Milano con 452, Macerata con 191, Bologna con 80, Ancona con 61. Giungiamo infine al Catalogo vero e proprio organizzato in 7 tabelle, sviluppate su circa 350 pagine in questo volume dal formato discretamente e inevitabilmente grande (cm. 30x21).

Le Tabelle, divise in colonne, sono così concepite:

1. Elenco alfabetico per titoli - 2. Alfabetico per autori - 3. Elenchi titoli / autori divisi per genere - 4. Cronologia - 5. Rappresentazioni nelle Marche - 6. Indice alfabetico autori - 7. Catalogo libretti musicali.

Il primo elenco è diviso in colonne che contengono numero d'ordine, collocazione, titolo sintetico (a parte i casi in cui non vi sia una denominazione generica, come "cantata", "componimento" ecc.) e titolo alternativo (due titoli se il libretto comprende il ballo), autori principali (qui intesi compositore e coreografo), data.

Nel secondo elenco le tabelle sono nella stessa disposizione orizzontale, ma ora è l'ordine alfabetico dei titoli che determina la successione e quindi il numero d'ordine. Se un libretto contiene due lavori, a esempio opera e ballo, sono indicati tutti e due ma sarà la

prima a determinare la successione.

Stessa disposizione per l'elenco titoli divisi per genere: ora però fra titolo e autore vi è in più una sigla che indica appunto il genere (prima i drammi sacri, poi gli oratori, poi le accademie e così via, per un totale di 39 sigle).

Nella Cronologia (Tabella 5) la disposizione delle colonne è la stessa dell'elenco 1., ma il numero d'ordine è determinato dalla data di stampa o (se assente) di rappresentazione.

I primi elenchi sono utili fundamentalmente per ritrovare i libretti o per fornire dati statistici (si pensi a quello cronologico). Il lettore può essere inizialmente disorientato perché si aspetterebbe, di volta in volta, che l'elemento che qualifica la tabella (autore, titolo ecc.) sia in prima posizione o per lo meno dopo la collocazione, ma va da sé che una volta afferrato il meccanismo potrà trovare agilmente ciò che gli interessa.

La tabella 5 ha un valore di primaria importanza per i ricercatori: dopo la data il lettore troverà il luogo e ove disponibile la sede della rappresentazione/esecuzione. Volendo fornire un esempio, per Senigallia troveremo la sola città, oppure la città con l'indicazione generica Teatro, quindi Teatro comunale, Teatro dei condomini, Teatro la Fenice.

La tabella 6 è un elenco a sé stante, che comprende l'indice alfabetico degli autori (musicista librettista coreografo). È per così dire un elenco chiuso, perché contiene 880 nomi ma non comprende riferimenti alle opere o alla collocazione, né dati che indichino la quantità di titoli attribuibili al singolo autore.

L'ultimo elenco è a mio parere il cuore delle varie tabelle: si tratta di un elenco topografico che stavolta contiene anche sigla del genere, città ed editore (o tipografo). È dunque una variante dell'elenco 3 con in più i due ultimi elementi citati.

Il ricorso a titoli sintetici (a parte le eccezioni sopra segnalate) è assolutamente giustificato: 20 anni fa poteva avere senso un catalogo contenente il titolo per esteso e il cast ma oggi, essendo numerosi i cataloghi di libretti così realizzati nonché i repertori disponibili anche online, non ha senso riproporre doppioni. Resta però fondamentale potere identificare di quale libretto si parli, almeno per gli esemplari stampati prima di quella uniformazione determinata dall'affermazione del diritto d'autore (in maniera decisa dopo il 1860, sebbene le leggi esistessero anche prima) e dei grandi editori musicali. Si consideri ad esempio che, soprattutto nel Settecento, libretti con lo stesso titolo potevano contenere modificazioni all'interno (aggiunta, taglio di arie ecc.) determinate principalmente dai cantanti che si esibivano nel determinato luogo; che soprattutto nei primi sessanta anni dell'Ottocento, parole o anche pezzi interi (cori, arie ecc.) erano sostituiti a causa degli interventi della censura (un esempio tra i più martoriati: *Ernani*, che compare pressoché sempre col titolo originale). È dunque fondamentale potere identificare con precisione il libretto, tanto più che alla Mozzi Borgetti sono presenti numerosi *unica* ed esemplari, in particolare dell'Ottocento, non segnalati nei grandi repertori.

Nell'elenco alfabetico titoli ad esempio (Tabella 3) la successione è determinata dal titolo che compare nel frontespizio: quindi i balli compaiono in ordine alfabetico solo se costituiscono un libretto a sé stante, altrimenti sono associati al titolo "principale": per fare qualche esempio, i balli *Actar gran mogol*, *La Gundeberga* non compaiono rispettivamente sotto le lettere A, L (negli elenchi, l'articolo è elemento distintivo), ma sotto la A di *Amina ossia l'eroe germano* e la M di *Maometto II*, titoli che compaiono nel frontespizio. In questo modo sono esclusi dall'ordine alfabetico una cinquantina di titoli (forniamo numeri indicativi): possiamo rintracciarli negli altri elenchi, ma guardando (ad esempio) i vari titoli uno a uno. Veniamo ora ad altri esempi: nella tabella per titoli compare 4 volte *Artaserse*, non sappiamo dove sia stato rappresentato, ma abbiamo come principale elemento utile

la data (1730, 1731, 1740, 1784), essendo in tre casi Leonardo Vinci l'autore. Dovremo dunque andare all'elenco topografico, il 7 e, con un po' di pazienza, trovare i 4 esempi, collocati in 4 scaffali diversi. Altri esempi sono quelli di titoli con la stessa data, come ad esempio *Per l'assunzione di Maria Vergine* con 4 ricorrenze per il 1740 e numerosi casi con tre ricorrenze nello stesso anno: fra questi *La straniera* (1833), *L'elisir d'amore* (1834), *Beatrice di Tenda* (1838), *Il giuramento* (1839), *La contessa di Mons* (1875). Tutti questi sono casi che si possono discernere ricorrendo alla tabella 7, la più ricca di dati.

Nei casi citati il lettore riesce sempre a trovare la soluzione "dentro" il catalogo. Diverso è il caso di titoli come il rossiniano *Almaviva ossia l'inutile precauzione* che poi sarà diffuso col titolo *Il barbiere di Siviglia* e dei titoli travestiti in seguito all'intervento della censura, di fronte ai quali il musicofilo più probabilmente è disarmato: *Elda (La favorita)*, *L'assedio di Arlem (La battaglia di Legnano)*, *Violetta (La traviata)*, *Viscardello* (segnalato nell'introduzione: *Rigoletto*): qui un rimando, per i casi non numerosi, sarebbe stato utile. Forse, un elenco integrativo, cumulativo di tutti i titoli con le varianti potrebbe costituire un secondo stadio, facilmente raggiungibile.

Le osservazioni sopra esposte, che si riferiscono ad alcuni casi, acquistano inevitabilmente rilevanza in un breve scritto come questo: dobbiamo però considerare, innanzitutto, che l'autrice ha espressamente dichiarato, in più punti, che questo catalogo vuole informare in prima approssimazione; che inoltre le osservazioni di cui sopra si riferiscono a Tabelle che coprono oltre 300 pagine e che un lavoro di tali dimensioni, certamente non a caso, ha visto la luce 99 anni dopo la creazione di quella sala che ospita la quasi totalità dei libretti finalmente resi più agevolmente accessibili.

Gabriele Moroni

Laura De Vita, Luigi Solidoro, *Raffaele De Somma. Musicista a cavallo di due secoli*, prefazione di Elio Pindinelli, Lecce, Youcanprint, 2023 (*Collana Musicisti Salentini*), 144 pp.

Dobbiamo alle ricerche appassionate di due studiosi se veniamo a conoscere la vicenda artistica e biografica di Raffaele De Somma (1867-1947), musicista originario di Gallipoli e che trascorse gli ultimi due decenni della sua esistenza a Fano, fino all'uscita di questo volume pressoché dimenticato al di fuori della regione d'origine. Il libro si presenta diviso in tre capitoli che formano due sezioni principali: *Gli studi, la carriera e la vita privata* (pp. 9-30); *La produzione musicale e lo stile compositivo* (pp. 1-38), e quindi *Partiture musicali* (pp. 39-141).

Raffaele De Somma riceve la prima istruzione musicale sotto Ercole Panico direttore della fanfara di Gallipoli, che nel 1888 trasformerà in banda musicale. In seguito studia con due maestri (Andretta e Antonelli), con Nicola D'Arienzo presso il Conservatorio di Napoli, e quindi prosegue la formazione da solo, definendosi «autodidatta». A trent'anni (1897) viene chiamato come direttore stabile dell'appena costituito *Concerto popolare* o *Banda del Popolo* di Gallipoli, che si troverà però a rivaleggiare con la *Banda Municipale*, anche attraverso dispute accese che porteranno a una disfida tra i due maestri direttori, Raffaele De Somma e Prisciano Martucci, vinta dal primo. Grazie alla conoscenza profonda dell'ambiente musicale salentino (ambedue gli autori vantano pubblicazioni dedicate a musicisti di quell'area), vengono riportati alla luce documenti che hanno un interesse anche di carattere sociologico: si pensi che nella Fanfara cittadina nella quale aveva realizzato la prima formazione De Somma, su 24 elementi ben 18 provenivano dalle Scuole Ele-

mentari; interessante anche l'elenco dei firmatari per la costituzione del Concerto popolare (che dunque nasce dal basso), che comprendeva quasi esclusivamente persone appartenenti al settore artigiano (falegname, calzolaio, bottaio ecc.).

Nel 1903, in seguito alla crisi economica, l'amministrazione comunale di Gallipoli non sovvenziona più la Banda municipale, che quindi cessa di esistere e più tardi, tra 1908 e 1909, anche la Banda popolare diretta dal Nostro è costretta allo scioglimento. De Somma si trova a cercare altrove occasioni di lavoro come musicista e comincia a peregrinare nelle più diverse città, il che renderà poi assai difficile documentare la sua attività. Dal 1910 e per quattro anni risulta direttore della Banda musicale di Serrastretta (Catanzaro), quindi è a Spalato dal 1914, dove in seguito alle vicende belliche tra Italia e Austria finisce in un campo di concentramento a condurre una vita di sofferenze; nel 1917 viene finalmente rimpatriato. È poi presente come maestro concertatore e direttore in numerose città, a testimonianza di una vita girovaga e incerta: Reggio Emilia, Ravenna, Bologna, Recanati, Fiume, Genova, Firenze, Brescia, Milano, Treviso, Piacenza, Palermo, Pavia, Roma, Asti, per stabilirsi a Fano nel 1929, dove forse viveva già da qualche anno (la partitura dell'inno a Santa Cristina *Giglio ridente e candido* reca la data "Gallipoli 1909 - Fano 1926").

Se sembra che De Somma abbia lasciato 300 composizioni, pochissime sono quelle sfuggite alla dispersione, o meglio sono pochissime quelle attualmente note, ed è proprio merito dei due studiosi averle recuperate e portate a più ampia diffusione. Conosciamo dunque inni religiosi, molti pezzi per voce e pianoforte e diverse partiture per banda (piccolo, medio e grande organico); si tratta di musiche in gran parte celebrative ma sembra, grazie a un borderò individuato da Solidoro e De Vita, che De Somma avesse composto anche numerosi ballabili e pezzi di intrattenimento. La seconda e consistente parte del volume comprende riproduzioni: tre melodie "estratte" (una superstite da partitura), dieci brani per canto e pianoforte e uno per canto e tastiera, cinque partiture per banda.

Avere a disposizione queste musiche è quanto mai utile perché concorre a definire la personalità del compositore e perché, nonostante egli abbia scritto molto quando era a Fano, sono rarissime sue creazioni testimoniate nelle Biblioteche marchigiane: il formato dei brani per canto e pianoforte, di poche pagine, è certamente da attribuirsi alle cause per cui queste opere sono rimaste, se rimaste, schedate in forma cartacea e quindi più difficilmente reperibili. Alcune sono presenti nella Biblioteca Mons. Vittorio Tomassetti in Ancona, dove è stata trasferita quella dell'ex Seminario regionale di Fano (lì aveva insegnato De Somma); sostanzialmente non schedate sono le musiche a stampa conservate nella Biblioteca Federiciana di Fano (esiste un elenco cartaceo, nel quale non figura il nome del compositore).

Dall'esame di queste musiche possiamo concordare con Solidoro e De Vita sul fatto che De Somma si allontana dall'influenza dell'opera in particolare verdiana, così presente in genere nella produzione per banda di primo Novecento; meno che possa essere avvicinato all'Espressionismo europeo (non vi sono corrispondenze da un punto di vista musicologico). Alcune sono di ispirazione religiosa, una dedicata alla scuola vista come maestra di vita, altre si ricollegano alla tematica irredentista (*Inno a Fiume*, *Canto del mare* dedicato a Nazario Sauro); non poche quelle manifestamente aderenti al loro tempo (il Ventennio fascista), spesso in andamento di marcia, il che ne rende problematica la riproposizione in pubblico. Si pensi ad esempio a un titolo apparentemente innocuo come *All'Italia* (nel testo, «Evviva l'Italia, il Duce ed il Re!») e nella musica una citazione dall'inno *Giovinezza*, e ad altri invece assai eloquenti come *Carri armati*, *Littoria*, *Roma-Berlino*. Anche la *Pregghiera dei marinai d'Italia* per voce e tastiera, su testo rielaborato da Fogazzaro e che fu eseguita con grande

successo nella Basilica di San Paterniano a Fano, risulta difficile da riproporre poiché fra le parole compaiono «Salva esalta il Re ed il Duce». Vi sono poi composizioni, soprattutto quelle per banda (e in attesa di nuove riscoperte), che tradiscono meno le convinzioni politiche dell'autore, possono essere riproposte anche oggi (come avviene per *Il sibilo de la morte* a Gallipoli ogni anno il venerdì prima della Domenica delle Palme) e certamente meritano di passare dal silenzio della carta alla concretezza della musica suonata.

Gabriele Moroni

Lucia Tancredi, *Lo Sferisterio a Macerata e l'avventura dei Cento Consorti*, Macerata, Ev, 2019, 230 pp.

Che lo Sferisterio sia un monumento unico se ne accorgono in molti, in particolare i non maceratesi, quando ci entrano per un evento (che sia *Musicultura*, il *Macerata Opera Festival* o uno dei concerti agostani di rock, pop o jazz) e subito balza agli occhi la specificità e l'originalità di uno spazio unico. Applicando all'Arena Sferisterio la bufala del coleottero che, secondo una frase a effetto, "non potrebbe volare, lui non lo sa e vola" (una leggenda metropolitana che qualunque entomologo potrebbe smentire) si potrebbe dire che si tratta di uno spazio che a prima vista non sembrerebbe adatto a nessuna delle manifestazioni citate ma che "non lo sa" e quindi incredibilmente riesce ad accoglierle tutte a livelli artistici alti e, spesso, altissimi.

Lucia Tancredi racconta in questo volume la storia di questo monumento, così familiare per i maceratesi, partendo dalla sua costruzione e arrivando fino ai giorni nostri in una cavalcata storica che lascia andare lo stile della trattazione o del saggio documentario (e comunque la citazione di documenti non manca) per abbracciare quello, decisamente accattivante, dello storytelling. Tancredi racconta in breve, come se fosse un romanzo, la storia di un'avventura che ha portato alla costruzione di un monumento così unico. Trattandosi di un testo dedicato al monumento più che alle sue implicazioni artistiche lo spazio dedicato alla musica e in particolare alla lirica è, chiaramente, limitato all'ultima parte del volume, con il racconto degli anni storici dalla ripresa del 1967 a oggi, mentre un numero di capitoli decisamente maggiore riceve la carrellata di eventi ottocenteschi, da quelli sportivi alle tauromachie, descritte da Tancredi non solo sotto forma di documenti d'epoca ma con il piglio della narratrice di un romanzo che ha per protagonista non un personaggio ma lo stesso monumento. Scorrono allora il gioco del pallone al bracciale, *Didimi*, il circo e anche i concerti, quelli storici di Beniamino Gigli che sono ricordati dalle targhe poste nel vestibolo dell'Arena ma che nelle cronologie delle stagioni liriche non possono trovare spazio (semplicemente perché non ne facevano parte), ma scorre anche la vita di una città legata al suo monumento, con i tanti personaggi che si inseriscono nella narrazione corale con episodi e aneddoti.

Traspare, dalle pagine del volume, il sincero amore dell'autrice verso un luogo del cuore, che non è solo uno spazio per fare musica ma è *anche* uno spazio per fare musica e che, in ogni caso, non era nato con questa specifica funzione (e da qui il relativo poco peso delle stagioni liriche del Novecento nell'arco narrativo impostato da Lucia Tancredi). Trascurabili i refusi del libro (la *Lucia di Lammermoor* del team Svoboda-Brockhaus viene collocata nel 1994 ma in realtà è dell'anno precedente) e quel che resta è la narrazione di un'avventura, come da titolo, vincolata non solo al passato ma, soprattutto, proiettata verso il futuro che si legge con la piacevolezza di un romanzo.

Gabriele Cesaretti
(Macerata)

Ad ornamento della città, a diletto pubblico. Sessanta edizioni del Macerata Opera Festival, a cura di Paolo Gavazzeni e Floriana Tessitore, Macerata, Quodlibet, 2024, 144 pp.

Potrebbe sembrare quasi limitante e persino poco approfondita una pubblicazione del genere a celebrare un traguardo impegnativo come quello delle sessanta estati in musica sotto le stelle toccato dallo Sferisterio nella scorsa stagione, ma bisogna ricordare anche il tumulto organizzativo nei mesi precedenti il debutto dell'edizione 2024, con la sostituzione in corsa di Paolo Pinamonti, l'arrivo di Paolo Gavazzeni al timone artistico, il ripensamento di una stagione che, in origine, prevedeva anche la prima volta maceratese di *La fanciulla del West* (subito cassata e sostituita con *Norma*) e, in generale, la volontà di affrontare l'importante avvenimento senza troppi trionfalismi. Il risultato è una pubblicazione agile ma elegante, completa senza essere ingombrante e sembra un po' racchiudere l'essenza di una stagione lirica che dall'austero neoclassicismo dell'edificio che la ospita ha sempre preso una sua sobria eleganza, evidente fin dall'essenziale foto di copertina (tratta da *Pagliacci* allestiti nel 1986).

Il fulcro del libro, dato che ne occupa oltre la metà, è la cronologia con i cast di tutti gli spettacoli delle estati maceratesi, 1921 e 1922 e poi dal 1967 al 2024, presentati sia nei dati di ogni anno che in una suggestiva cronologia visiva per immagini: per ogni stagione c'è l'elenco completo degli spettacoli con il cast completo e minimi refusi (nella *Tosca* del 2008 è correttamente riportata Tiziana Caruso come interprete di tutte le recite, dopo l'infortunio della titolare Raffaella Angeletti alla prova generale, mentre nell'ultima recita di *Rigoletto* del 2019 non è segnalata la sostituzione del Duca di Mantova, Enea Scala, con Migran Agadzhanyan). Il resto del volume è occupato da testimonianze di Paolo Gavazzeni e Floriana Tessitore, che introducono un primo saggio di Romano Ruffini sulle attività sportive e persino circensi ospitate in Arena prima dell'opera, le cui stagioni sono ripercorse agilmente da Angelo Foletto in una carrellata di ricordi e di serate memorabili (e meno) che i melomani di casa a Macerata ricordano sicuramente. A Carmelo A. Zapparata spetta il compito di ripercorrere invece gli spettacoli di danza, ricordando che il rapporto tra lo Sferisterio e il mondo del balletto, benché forse meno fruttuoso e costante di quello con l'opera, è stato tuttavia fecondo e prodigo di serate eccellenti: mitica è rimasta per gli appassionati la presenza di Rudol'f Nureev, giustamente celebrato.

La parte più emozionante ed emotiva del volume è però affidata a Chiara Sentimenti, che raccoglie una serie di testimonianze di maceratesi e melomani che ricordano il loro rapporto con lo Sferisterio. Intervengono la presidente regionale della Croce Rossa Rosaria Del Balzo Ruiti, l'avvocata Cinzia Maroni che dal 2006 ha ideato la fortunata proposta degli Aperitivi culturali, diventata ormai un appuntamento fisso e tradizionale del Festival, lo storico e compianto melomane Andrea Francalancia (mancherà non trovarlo più in Arena) oltre al medico di sala dello Sferisterio Marco Sigona, lo scrittore Pierfrancesco Giannangeli e i ricordi sportivi del vicepresidente della Società Civile dello Sferisterio Eredi dei Cento Consorti Pierluigi Pianesi. Un libro, in sintesi, in grado di porsi sia come punto di arrivo ma anche proiezione verso una storia futura ancora tutta da scrivere, facendolo senza eccessi autocelebrativi e con la giusta consapevolezza dell'importanza di una stagione che non è solo quella di un'altra Arena seconda a Verona ma, giustamente, rivendica un suo spazio e una sua specificità di repertorio e scelte artistiche.

Gabriele Cesaretti

SEGNALAZIONI

A seguito, si indicano recenti saggi e CD pervenuti ai curatori, che concernono fondi musicali marchigiani, a riprova dell'interesse scientifico sempre vivo collegato a questo campo di ricerca (cfr. *infra* Il Progetto «Aggiornamento censimento Fondi musicali e inserimento online dei dati») e si forniscono, inoltre, significative informazioni inerenti alla tematica del volume.

PAOLO PERETTI, *“Spontini disperso”. Autografi musicali giovanili inediti in archivi marchigiani*, «Deputazione di Storia patria per le Marche. Atti e Memorie», 117, 2023, pp. 381-406.

PAOLO PERETTI, *Intonazioni musicali ottocentesche di due Inni sacri di Alessandro Manzoni nell'archivio della cattedrale di Urbania*, «Studia Picena», LXXXVIII, 2023, pp. 183-200.

Ariette e divertimenti da camera, CD TACTUS (TC 760001), 2024, World Premiere Recording. ARSEMBLE (Asumi Aki, soprano; Ettore Marchi, chitarra francese; Maria Elena Ceccarelli, clavicembalo e pianoforte).

Le musiche di questo CD provengono dal fondo musicale Puccetti di Cingoli (oggi conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica “G. B. Martini” di Bologna), una vera e propria collezione musicale aristocratica organizzata con brani che vanno dalla fine del XVIII alla metà del XIX secolo. Essa, quasi interamente manoscritta, appartenne al nobile cingolano Antonio Puccetti (1792 - 1841), un musicista dilettante che fu valente cembalista, pianista e organista. Fornisce un'importante testimonianza della prassi esecutiva all'interno delle pareti domestiche, la cosiddetta ‘musica da salotto’ (*hausmusik*), che nelle Marche del passato era praticata molto e ad alto livello.

I Curatori

«Il sistema dei teatri condominiali all'italiana del XVIII e XIX secolo nell'Italia centrale» è la candidatura italiana alla Lista del Patrimonio Mondiale per il 2026.

L'Italia candiderà “Il sistema dei teatri condominiali all'italiana del XVIII e XIX secolo nell'Italia centrale” per l'iscrizione nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO nel 2026. La proposta di sito seriale si compone di diciotto teatri dislocati in tre Regioni (14 nelle Marche, 2 in Emilia Romagna e 2 in Umbria), è stata promossa dalla Regione Marche, coordinata dal Servizio Unesco del Ministero della Cultura, con il supporto del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale e della Rappresentanza Permanente d'Italia presso l'UNESCO. La candidatura è una rappresentazione eccezionale del fermento sperimentale che si sviluppò intorno all'architettura teatrale in Italia centrale nei secoli XVIII e XIX. In questo periodo si assiste infatti alla definizione del modello teatrale “all'italiana”, in questa zona declinata secondo la formula “condominiale”, ossia una forma di comproprietà tra enti pubblici e gruppi di privati. La proprietà proposta illustra il passaggio dei teatri da luoghi di intrattenimento, riservati esclusivamente ai vertici della società, a istituzioni pubbliche di cultura al servizio dell'intera comunità. «La candidatura del sito ‘Il Sistema dei teatri

condominiali all'italiana nell'Italia centrale fra XVIII e XIX secolo' mette in luce una storia straordinaria del nostro patrimonio culturale e sociale», ha dichiarato il sottosegretario di Stato alla cultura con delega all'Unesco Gianmarco Mazzi. La candidatura sarà inviata entro il 31 gennaio 2025 al Centro del Patrimonio Mondiale per la verifica da parte degli organismi consultivi e sarà poi presentata per l'iscrizione alla prestigiosa Lista nel 2026, durante la seduta del Comitato della *Convenzione UNESCO del 1972*.

(Dal sito: <https://www.unesco.it/it/news/il-sistema-dei-teatri-condominiali-allitaliana-del-xviii-e-xix-secolo-nellitalia-centrale-e-la-candidatura-italiana-alla-lista-del-patrimonio-mondiale-per-il-2026/>, del 23 gennaio 2025).



Il Teatro Rossini di Pesaro (Dossier di candidatura)

II PROGETTO

«Aggiornamento censimento Fondi musicali e inserimento online dei dati»

Si ritiene di segnalare in questa sede quest'importante attività dell'A.Ri.M.-Associazione Marchigiana per la Ricerca e la Valorizzazione delle Fonti musicali, che proprio nel 2025 giunge a compimento. L'A.Ri.M., nata nel 1984, ha all'attivo decenni di ricerca nel campo della storia del patrimonio musicale delle Marche, all'epoca scientificamente scoperto. L'esito di un primo approfondito progetto di censimento dei fondi musicali marchigiani (avviato nel 1985 sotto l'egida del Centro Beni Culturali della Regione Marche, con 24 ricercatori, che aveva individuato 150 archivi e biblioteche in possesso di materiale storico d'interesse musicale), è stato il volume *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche*, a cura di Gabriele Moroni (Nardini, Fiesole 1996). Nel 2020 l'A.Ri.M. ha avviato, ancora con il contributo e la collaborazione della Regione Marche, e con il patrocinio di IAML Italia e della Regione ecclesiastica delle Marche, l'aggiornamento del censimento degli archivi e biblioteche regionali condotto trenta anni prima. Il nuovo progetto «Aggiornamento censimento Fondi musicali e inserimento online dei dati» (inizialmente ideato con scansione triennale sull'intero territorio regionale, poi prorogata causa l'epidemia di Coronavirus, per le conseguenti difficoltà di ricerca da essa derivate) è stato approvato dalla Regione Marche con DDPF n. 426 del 12 ottobre 2020 (Programma annuale cultura, DGR 667/2020), è coordinato da G. Moroni e si avvale della collaborazione e della consulenza di funzionari della Regione Marche, ente finanziatore, ovvero di Andrea Bianchini, responsabile del Servizio Biblioteche, di Costantina Altília e di Donatella Paoloni. (solo nella sua prima fase). Numerosi gli archivi e le biblioteche pubbliche individuati per la prima volta, così come gli archivi privati. L'aggiornamento, che si conclude, come già detto, a fine 2025, prevede anche iniziative collaterali di divulgazione (convegni, concerti, conferenze). Le schede sui fondi musicali saranno messe a disposizione dell'utenza in uno specifico sito della Regione Marche che sostituirà l'attuale sezione relativa nel MUSA, <http://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Archivi/Musica-Cultura>.

INSERTO FOTOGRAFICO SU FRANCO BATTISTELLI



FIG. 1 Ritratto fotografico di Franco Battistelli bambino

FIG. 2a
F. Battistelli infante
con la mamma
Elena Orlandi



FIG. 2b
F. Battistelli infante
in giardino



FIG. 3a
F. Battistelli infante
con il papà Gabriele



FIG. 3b
F. Battistelli in divisa
di Figlio della Lupa
con la sorella Paola



FIG. 4a
F. Battistelli
bambino in spiaggia



FIG. 4b
F. Battistelli bambino
al mare con la
mamma Elena
e la sorella Paola



FIG. 5a
F. Battistelli
adolescente con
la mamma Elena
e la sorella Paola



FIG. 5b Un giovanissimo F. Battistelli in riva al mare



FIG. 6a F. Battistelli a Fano nel 1955



FIG. 6b F. Battistelli come attore amatoriale



FIG. 7a
Primo piano di F. Battistelli
in gioventù



FIG. 7b F. Battistelli docente alla Scuola Media



FIG. 8a F. Battistelli con la mamma Elena nel 1962



FIG. 8b F. Battistelli ad una mostra di quadri



FIG. 9a Primo piano di F. Battistelli nella maturità



FIG. 9b F. Battistelli con Elvidio Surian (primo a sin.)



FIG. 10a F. Battistelli ospite al VII Convegno Maestri marchigiani del Lavoro, Fano, 27 maggio 1995



FIG. 10b F. Battistelli direttore della Biblioteca Federiciana di Fano

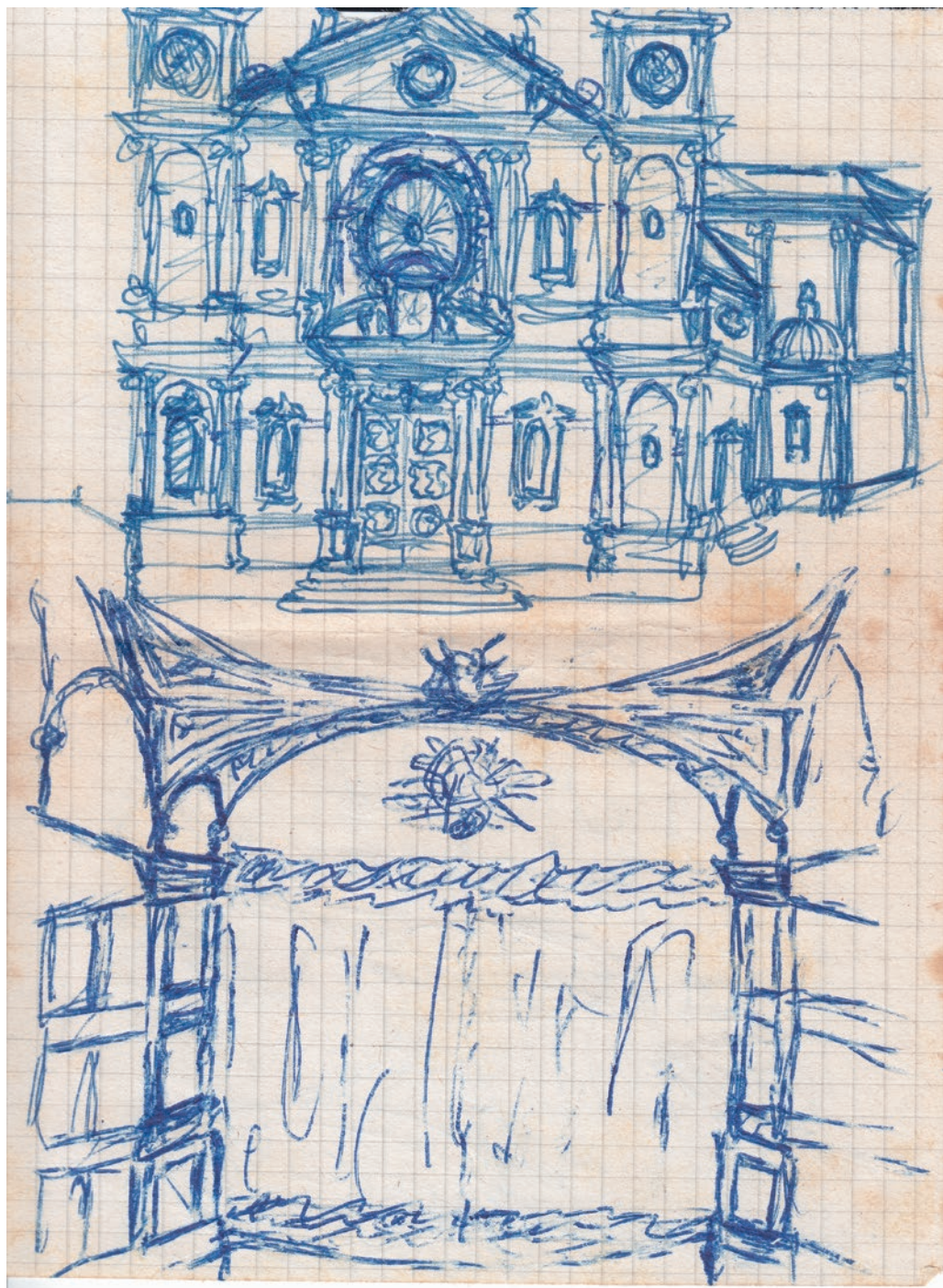


FIG. 11 Disegni originali di F. Battistelli – Fano, Biblioteca Federiciana

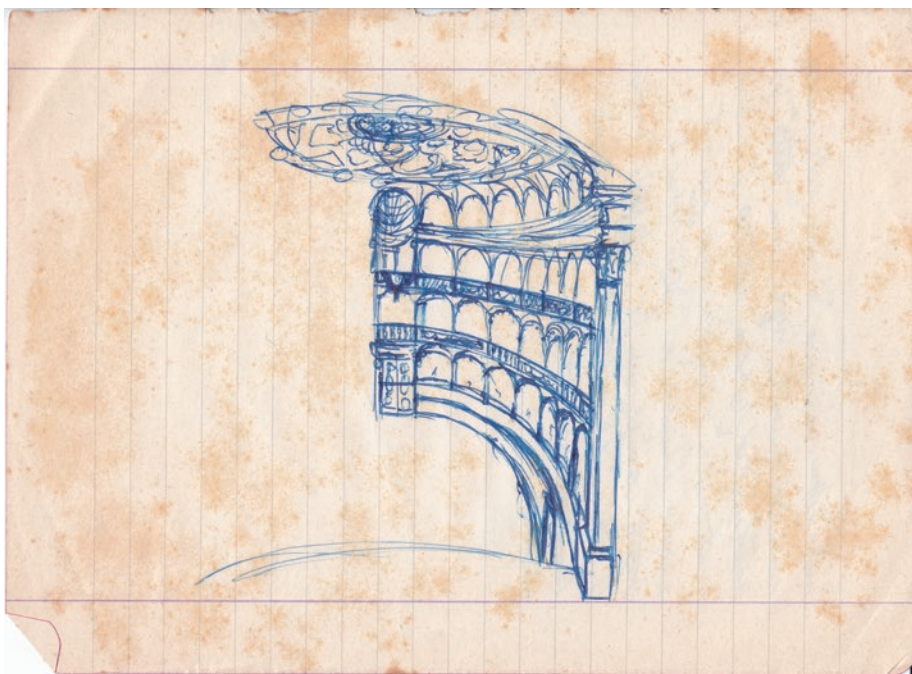


FIG. 12a - 12b Disegni originali di soggetto teatrale di F. Battistelli: scenografia, scorcio di palchetti
Fano, Biblioteca Federiciana

Finito di stampare nel marzo 2026
presso Ideostampa - Litografia serigrafia digitale
di Calcinelli (PU)

