

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

6/1999

a cura di

Lucia Fava

Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo del
MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI
(L. 123/80)

ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI

(A.Ri.M.-onlus)

piazza del Plebiscito, 33 – 60121 Ancona

tel. 071/52674 (fax su preavviso) – e-mail: arimm@tin.it

<http://space.tin.it/musica/masalvar>

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

Comitato di redazione

Concetta Assenza, Graziano Ballerini, Franco Battistelli, Lucia Fava, Ugo Gironacci,
Riccardo Graciotti, Gabriele Moroni, Elvidio Surian, Domenico Tampieri

Quota associativa annuale / 1 numero: € 15.50, da versare sul c/c postale
n. 11899630 o c/c bancario n. 947026 del Monte dei Paschi di Siena, Ancona

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

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

Volume 6

a cura di
Lucia Fava



2002

In copertina: Cristoforo Roncalli, (detto “Il Pomarancio”), Angeli in volo e testa di putto. Per gentile concessione dell’Archivio storico della Santa Casa di Loreto.

La redazione del volume è stata chiusa il 28 gennaio 2002

ISBN 88-392-000-00

Copyright © 2002 by A.Ri.M.-*onlus*

Edizioni *QuattroVenti* Snc, Cas. post. 156, Urbino

www.edizioniquattroventi.it

info@edizioniquattroventi.it

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

Sommario

Marina Bartoli <i>Metaura Torricelli (1866-1893): un contributo significativo al virtuosismo strumentale dell'Ottocento</i>	7
Andrea Damiani <i>I manoscritti per chitarra barocca della biblioteca privata-Olivieri di San Ginesio</i>	27
Ugo Gironacci <i>La breve stagione della "Gazzetta della Marca"(1785-88): spoglio delle notizie musicali di un periodico regionale di antico regime</i>	65
Riccardo Graciotti <i>La musica nell'orientamento didattico del collegio Campana di Osimo dal Settecento al Novecento</i>	133
Maria Pia Jacoboni-Alessandra Chiarelli <i>Cusanino e Farinelli: appunti per un'ipotesi di confronto</i>	159
Recensioni	
Libri: M. SALVARANI, <i>Sui melodrammi di Prospero Bonarelli e d'altri "cavalieri"</i> , in <i>Musica in torneo nell'Italia del Seicento</i> (F. BATTISTELLI) - B. GALLOTTA, <i>Musica ed estetica in Leopardi</i> ; C.C. SANTORO, <i>...e il suon di lei. La concezione estetico-musicale in Giacomo Leopardi</i> ; <i>Giacomo Leopardi. Sulla musica</i> (P. CIARLANTINI) - <i>A vagheggiare Orfeo. Saggi e documenti</i> ; <i>A vagheggiare Orfeo. Libro di Sala</i> ; <i>Giacomo Torelli scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano</i> ; <i>Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca</i> (A. PELLEGRINO)	179
Musica: P. BELLINZANI, <i>12 Sonate da Chiesa a tre per 2 violini e Basso Continuo</i> (D. MARSANO)	196
Dischi: G. PERSIANI, <i>Ines de Castro</i> (M. BEGHELLI) - <i>Quella vermiglia rosa</i> (P. CECCHI) - N. PELICCI, <i>In Passione et Morte Domini</i> (U. GIRONACCI) - C.G. CELSI, <i>Composizioni per Grand'Organo</i> (G. MORONI)	199
Libri ricevuti	209

Statuto dell'A.Ri.M.	211
Pubblicazioni dell'A.Ri.M.	217
Indice dei nomi e dei luoghi	219

Metaura Torricelli (1866-1893): un contributo significativo al virtuosismo strumentale dell'Ottocento

di *Marina Bartoli*

L'Ottocento italiano, pur dominato dall'opera lirica, conobbe una straordinaria proliferazione del virtuosismo strumentale. Fra la nutrita schiera dei musicisti che lo rappresentarono va certamente ricordata la violinista Metaura Torricelli, interprete che suscitò l'ammirazione delle platee internazionali e che tuttavia, anche a causa della morte prematura, fu poi ingiustamente dimenticata.

L'astro nascente della Torricelli aveva dietro di sé una lunga e consolidata tradizione di musica strumentale e di solisti: ad esempio la Bologna di inizio Ottocento annoverava un Liceo Filarmonico ed il primo violino Felice Alessandro Radicati, di origine torinese¹; a Milano si imponeva all'attenzione del pubblico il poliedrico Antonio Bazzini, direttore d'orchestra, pianista e violinista, oltre che compositore di buona fama²; nel 1825, Genova aveva dato i natali a Camillo Sivori³, che sarebbe stato allievo del violinista per antonomasia Niccolò Paganini; nella cittadina piemontese di Savigliano, avevano mosso i loro primi passi le sorelle Milanollo, forse le più apprezzabili virtuose del violino dell'Ottocento⁴.

¹ Allievo di Gaetano Pugnani, il Radicati (Torino, 1775-Bologna, 1820) fu ottimo concertista attivo sia in Italia sia all'estero. A Bologna, dove si stabilì a partire dal 1815, fu maestro di cappella in S. Petronio, primo violino nell'orchestra municipale ed insegnante nel Liceo Musicale. Oltre ad una copiosa produzione di musica da camera, lo si ricorda anche come autore per il teatro. Vincenzo TERENCE, *La musica italiana nell'Ottocento*, Milano, Bramante Editrice, 1976, p. 532.

² Per una biografia esaustiva di Bazzini (1818-1897), che fu maestro del violinista padovano Emilio Pente, marito della Torricelli, rinvio a Claudio SARTORI, *L'avventura del violino. L'Italia musicale dell'Ottocento nella biografia e nei carteggi di ANTONIO BAZZINI*, Torino, ERI (Edizioni Rai radiotelevisione italiana), 1978; e ad Arnaldo BONAVENTURA, *Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino*, Milano, Ulrico Hoepli, 1925, pp. 184-185 soprattutto.

³ Di Sivori (1825-1894) si è ampiamente occupato Flavio MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori. La vita, i concerti, le musiche*, con una prefazione di Renato Di Benedetto, Genova, Graphos / Musica, 1991.

⁴ Teresa Maria Milanollo era nata a Savigliano, in provincia di Cuneo, il 28 agosto 1827 (circa quarant'anni prima di Metaura), mentre la sorella Maria il 19 giugno 1832. Figlie di un artigiano costruttore di carri e di telai da tessitori di seta, presero amore all'attività violinistica dopo che Teresa ebbe ascoltate le cerimonie religiose in memoria di re Carlo Felice, entusiasmandosi per la musica e coinvolgendo anche la sorella minore. Teresa fu mandata a studiare a Torino, e diede a soli otto anni il primo concerto pubblico, cui seguì il trasferimento dell'intera famiglia a Marsiglia per assecondare le magnifiche doti di virtuosa rivelate dalla ragazzina. Perfezionatasi con i maestri Lafont, Habeneck e con il

Grazie all'interessamento del M^o Pietro Revoltella, docente presso il Conservatorio "C. Pollini" di Padova (in una delle cui sale è custodito un ritratto fotografico della Torricelli)⁵, ho avuto modo di consultare una raccolta inedita di articoli giornalistici⁶. Tali articoli, contemporanei alla violinista, ne ripercorrono la brillante carriera artistica, dagli esordi fino alla prematura fine e testimoniano la sviscerata ammirazione di cui la Torricelli fu oggetto da parte di ogni strato sociale e di ogni tipo di pubblico di allora.

Fin dagli inizi, la stampa ha assunto un ruolo di primaria importanza nella divulgazione delle notizie culturali e mondane della propria epoca. I giornali hanno seguito le sorti degli artisti più valenti, offrendo uno spaccato del loro mondo e del loro tempo, rilevando dettagli e particolari spesso irreperibili in altre fonti. Per questo motivo, oltre che per l'estrema scarsità di documentazione archivistica e bibliografica⁷, ho scelto di

grande de Bériot, iniziò allora per lei una felice stagione concertistica che la vide in Belgio, in Olanda, in Inghilterra ed in Prussia, nell'Italia settentrionale, a Praga, Dresda, Berlino e Brandeburgo. La sorella Maria poté accompagnarla per poco, morendo appena sedicenne a causa della tisi. Il dolore impagabile troncò la carriera di Teresa, che divenne moglie del capitano e musicista francese Joseph Charles Parmentier e si dedicò unicamente all'organizzazione di concerti educativi per bambini di famiglie povere, con l'eccezione di un interessante repertorio di composizioni per violino. Morì nel 1904, lasciando una ricchissima collezione di strumenti ed un ricordo imperituro, che la natia Savigliano suggellò con l'edificazione in suo onore di un teatro civico (primo caso in assoluto, nella storia culturale italiana, di teatro dedicato ad una figura femminile). Per ulteriori approfondimenti, rimando a Patricia ADKINS CHITI, *Donne in musica*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, pp. 152-154.

⁵ Metaura Torricelli morì a Padova. Particolare attenzione è stata da me dedicata alla questione dei natali della violinista: da molti articoli italiani ed esteri, essa risultava infatti nata a Fossombrone, fatto che veniva attestato anche in *Musica e musicisti a Fossombrone dal 1400 ad oggi*, a cura di Don Giuseppe Ceccarelli, Renzo Savelli, Fossombrone, 1976, p. 83. A Fossombrone, tuttavia, era irreperibile l'atto di nascita: deviando allora la mia ricerca su Padova, ho potuto trovare il certificato di matrimonio della Torricelli e, tramite questo, accertarmi del suo effettivo luogo di nascita, che è Ancona.

In ultima analisi, Fossombrone resta comunque la vera "patria" della violinista: luogo di origine e residenza dell'intera sua famiglia e, soprattutto, fucina della sua prima formazione musicale.

⁶ Gli articoli risultano inseriti in una sorta di album, recante l'indicazione: "*Metaura Torricelli. Giudizi della stampa*".

Il prezioso materiale (attualmente di proprietà del M^o Pietro Revoltella), è stato acquistato, dallo stesso, presso un negoziante padovano di antiquariato. Questi, a sua volta, l'aveva comprato da una famiglia priva di qualsiasi legame con i cognomi Torricelli o Pente: di qui l'impossibilità di risalire all'artefice della raccolta.

⁷ Non provenendo da fonti di prima mano, scarse e in parte inesatte sono le informazioni su Metaura Torricelli, che viene ricordata in quanto moglie del violinista Emilio Pente. Cfr. voce *Pente Emilio* in *Enciclopedia della Musica*, diretta da Claudio Sartori, Milano, Ricordi, 1964, III, p. 402; voce *Pente Emilio* in *Enciclopedia Storica La Musica*, diretta da Guido Maggiorino Gatti, Torino, UTET, 1968, *Dizionario*, II, pp. 598-599; voce *Pente Emilio* in *Enciclopedia della Musica*, diretta da Angelo Solmi, Milano, Rizzoli, 1972, IV, p. 475; voce *Pente Emilio* in *Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1983-1999, *Le Biografie*, V, p. 625.

In altri casi, la violinista risulta del tutto dimenticata. Cfr. *Die Musik in Geschichte*

ricostruire la vita professionale di Metaura Torricelli attraverso la stampa: per far conoscere una figura straordinariamente affascinante di donna e, con lei, una produzione giornalistica specchio della mentalità, della sensibilità e dello spirito della sua epoca.

La maggiore difficoltà riscontrata nel vagliare ad uno ad uno gli oltre cinquecento articoli⁸, è stata la loro ripetitività e la relativa mancanza di commenti che si distinguessero dai tratti encomiastici e molto aneddotici che li caratterizzano.

Pur non mettendo in dubbio l'indiscussa abilità tecnica della violinista, vi spicca in modo particolare la tendenza al prosodiare enfatico, l'attaccamento ad una retorica talvolta vuota e non convincente agli occhi del lettore moderno. Ne scaturisce una Torricelli semidivinizzata, inarrivabile nella sua rappresentazione simbolica di nume tutelare: non si capisce fino a che punto incidano sul pubblico l'estro interpretativo e l'evidente carisma della violinista, e quanto, invece, tale processo di mitizzazione sia frutto di un fervore patriottico, che intende incarnare in lei gli alti ideali ed il rinvigorito orgoglio dell'Italia da poco unificata, adottandola quale vessillo della riconquistata indipendenza.

Come artista internazionale e, in un certo senso, "prodotto d'esportazione" del valore dell'italianità all'estero, la Torricelli fece parlare di sé anche la stampa d'oltralpe e quella al di là dell'oceano: ho perciò tradotto articoli inglesi, tedeschi, francesi, russi, polacchi e americani al fine di delineare un profilo il più possibile completo ed esaustivo della sua tanto breve, quanto spettacolare carriera.

Sintesi della biografia artistica condotta sulla base della raccolta adespota di articoli giornalistici e dei documenti ufficiali provenienti dalle Anagrafi di Padova e di Ancona.

Metaura Torricelli nasce il 28 dicembre 1866 ad Ancona, dall'ingegner Giovanni Battista Torricelli e da Filomena Romiti.

Il 28 settembre 1879, appena dodicenne, suona al Teatro "Petrucci" di Fossombrone, alla presenza di stimati professori di canto e di altri numerosi intenditori. La stampa locale, campanilisticamente, tiene e precisa che i primi studi violinistici della Torricelli sono stati condotti sotto la guida di un conterraneo: il M^o Rodolfo Luise⁹.

und Gegenwart, a cura di Friedrich Blume, Kassel-Basel. 1949-79; *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980.

La Torricelli è invece citata da Giuseppe Radiciotti nel suo *Dizionario* conservato presso la biblioteca "Mozzi-Borgetti" di Macerata. Cfr. Ugo GIRONACCI, Marco SALVARANI, *Guida al "Dizionario dei musicisti marchigiani" di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche, 1993, p. 203.

⁸ Per l'elenco degli articoli cfr. Appendice.

⁹ Su Rodolfo Luise, forniscono qualche notizia alcuni degli articoli giornalistici riguardanti Metaura Torricelli. "L'Annunziatore", Fano, 4 luglio 1880: "[...] La sullodata Sig.a Torricelli è stata qui maestrevolmente iniziata nel difficile strumento del Violino e nel

Il 29 giugno 1880 ha luogo un'importante esibizione al Liceo Musicale "Santa Cecilia" di Roma sotto la guida del M^o Pinelli¹⁰: si tratta del primo vero successo della violinista, accompagnato da numerose recensioni della stampa italiana ed estera. La Torricelli, pur giovanissima, interpreta con una tecnica già molto brillante l'*Aria variata* di de Bériot¹¹. Dalle recensioni italiane ed europee prorompe il più vivo entusiasmo: il corrispondente romano di uno dei principali giornali londinesi che si occupano d'arte, il "Monthly Musical Record", si esprime sulla fanciulla prodigio nei seguenti termini:

‘Una giovane violinista che dà di sì grandi speranze è entrata testé fra le allieve del liceo musicale di Roma, Metauridia [sic] Torricelli, figlia di un ingegnere civile, e che ha ricevuto le prime lezioni da un eccellente maestro fossombronese, quantunque non abbia che soli 13 anni si distingue per la facilità di esecuzione, pel sentimento, espressione che provano in essa la divina fiamma oltre a una grazia e una naturalezza e una eleganza tutta italiana.’¹²

breve spazio di tre anni condotta pressoché alla perfezione dal nostro chiarissimo Maestro Sig. Rodolfo Luise, laureato nel 1870 nel Conservatorio di Napoli [...]”; “Lo Staffile”, Firenze, 6 agosto 1885: “[...] Fu suo primo maestro il chiarissimo professore Rodolfo Luise, allievo caro al Mercadante, al Florimo, al Pinto, amico di Rossi, col quale ebbe in comune la patria, le avventure e l’indirizzo musicale [...]”.

¹⁰ Ettore Pinelli (Roma, 1843-1915) va annoverato tra i più insigni violinisti della sua epoca. Dopo aver compiuto i primi studi musicali sotto la guida di Tullio Ramaciotti (Roma, 1819-1910), si perfezionò con Joseph Joachim (Bratislava 1831-Berlino 1908) e, nel 1869, fondò assieme a Giovanni Sgambati (Roma, 1841-1914) una scuola gratuita di violino e pianoforte, primo nucleo del Liceo Musicale “Santa Cecilia”. Cfr. V. TEREZIO, *op. cit.*, p. 706.

¹¹ Fra Parigi e Bruxelles si costituì, verso la metà dell'Ottocento, una scuola violinistica franco-belga, il cui più significativo rappresentante fu Charles-Auguste de Bériot (Louvain, 1802-Bruxelles, 1870). Pregevole autore di concerti, si dedicò anche all'attività didattica, che ebbe il massimo frutto in Henri Vieuxtemps (Verviers, Belgio, 1820-Algeri, 1881). La Torricelli nutrì il proprio repertorio delle opere di entrambi tali musicisti nel corso di tutta la sua breve vita. Cfr. Edward MELKUS, *Il violino. Introduzione alla storia del violino e della tecnica violinistica*, Firenze, Aldo Martello – Giunti Editore, 1975, p. 94 in particolare.

Bériot fu anche teorico della tecnica del violino e scrisse, nel 1858, una *Méthode* dove lamentava gli eccessi di quella che sarebbe stata la principale caratteristica dell'esecuzione strumentale romantica, il virtuosismo. Sebbene peculiarità costitutiva della mentalità musicale ottocentesca, come dello spirito del tempo, il virtuosismo affiancava ai molti allettamenti altrettanti lati negativi: “La febbre tecnica, che negli ultimi anni si è impadronita del violino, lo ha spesso allontanato dalla sua vera missione, quella cioè di imitare gli accenti della voce umana, missione nobile che gli è valse la gloriosa definizione di Re degli strumenti”, Charles-Auguste DE BÉRIOT, *Méthode (prefazione)*, 1858, citato in AA.VV., *Gli archi*, Milano, Ricordi, 1995, p. 77. Uno dei motivi per cui Metaura Torricelli era tanto amata e stimata, era proprio la sua capacità di dare voce al violino d'umana passione, mitigando l'euforia virtuosistica con un profondo calore umano ed affettivo. La “rivale” Teresina Tua (Torino 1866-Roma 1956), sarà invece tacciata dalla stampa di esasperato tecnicismo, che gratifica le orecchie nella misura in cui lascia freddo il cuore.

¹² “The Monthly Musical Record”, London, I marzo 1880. Il giornale inglese dimostra interesse per la Torricelli prima ancora del concerto del 29 giugno, che la imporrà all'attenzione del pubblico. È singolare come la stampa estera nutra tanto trasporto verso

Gennaio 1882: la Torricelli si trasferisce nel prestigioso “Regio Conservatorio” di Milano, dove ha occasione di studiare con il M^o Rampazzini¹³. I successi non tardano ad arrivare: nel luglio 1883 la giovane allieva trionfa infatti al saggio di fine anno scolastico. La più sentita, partecipata e comprensibilmente enfatica recensione sull’esibizione milanese, è pubblicata dal giornale anconitano “L’Ordine” del 20 agosto, ed è firmata dall’Accademia delle Muse:

‘E qui nel mio carnet c’è una lacuna. Un solo nome ci figura in mezzo: contessina¹⁴ Metaura Torricelli. Vuol saperne lettrice la ragione di questo vuoto? È perché finché la contessina ha suonato io non le ho levato mai l’occhio di dosso, ho subito il fascino del suo violino [...]. [...] Era un anno che non sentiva la contessina Torricelli. Ne avea letto un mondo di bene sui giornali milanesi ma non avrei creduto di ritrovare in lei quell’anima appassionata di artista. Essa ha suonato quella *Fantasia* di Vieux-temps [sic] come un angelo, con una compostezza ed una giustezza di arcata veramente ammirabili. Nell’Adagio specialmente vi ha messo tutta l’anima sua ed il violino ha parlato; ha avuto note che parevano fremiti, melodie dolci, vellutate, carezzanti come una brezza mattutina [...]’¹⁵.

Metaura si distingue nell’ambiente milanese non solo per le straordinarie qualità artistiche, ma anche per il temperamento focoso ed il carattere estremamente deciso. Nel luglio 1884 si cimenta in una rocambolesca fuga d’amore con il collega di studi Emilio Pente, padovano: il Conservatorio le nega il diploma per punire quello che è giudicato, all’unanimità, un comportamento scandaloso.

La vicenda si risolve qualche mese dopo (28 dicembre 1884)¹⁶, quando Metaura sposa Emilio Pente.

una violinista che, per quanto promettente, non ha ancora terminato gli studi ed intrapreso una *tournée* in Europa. Può comunque darsi, sebbene nessun articolo ne faccia cenno, che il cosmopolita ambiente romano abbia dato modo alla ragazza d’esibirsi davanti ad ambasciatori, politici o visitatori inglesi in soggiorno nella capitale. Anche l’illustre cognome, di matrice nobiliare, le sarà stato d’aiuto per l’accesso all’alta società.

¹³ Giovanni Rampazzini (Cremona, 1835-Milano 1902) fu concertista ed insegnò al Conservatorio di Milano, ove egli stesso era stato allievo sotto la guida di Bernardo Ferrara. Esecutore impeccabile, per molti anni occupò il posto di primo violino al Teatro alla Scala, trionfando con quell’orchestra in tutte le più importanti città italiane e straniere. Cfr. Giulio PASQUALI, Remy PRINCIPE, *Il Violino – Manuale di cultura e didattica violinistica*, Milano, Edizioni Curci, 1926, p. 84; voce *Rampazzini Giovanni* in *Dizionario Universale dei Musicisti*, diretto da Carlo Schmidl, Milano, Sonzogno, 1929, II, p. 339.

¹⁴ Sulla nobiltà di Metaura Torricelli si soffermano diversi articoli all’interno della raccolta. “Il Figaro”, Milano, 8 febbraio 1882: “[...] Tuttavia se valesse la pena di presentare lo stato di famiglia patrio della famiglia Torricelli di Fossombrone (benché nobile), potremmo dire che [...] il conte Francesco Torricelli, avo della Metauretta, nel 1831 fu nientemeno che Presidente del governo rivoluzionario dell’Umbria, e che il di lei padre Conte Giovanbattista, fu milite in tutte le campagne dell’indipendenza italiana[...]”. “Napoli”, 28 marzo 1885: “[...] La contessina Metauretta Torricelli, appartenente alla più aristocratica famiglia di Fossombrone [...]”.

¹⁵ “L’Ordine”, Ancona, 19-20 agosto 1883.

¹⁶ Gli articoli giornalistici riportano come data del matrimonio il 16 dicembre 1884; il documento ufficiale dell’Anagrafe di Padova, tuttavia, smentisce questa informazione.

Tra gennaio e novembre 1885 hanno inizio le prime *tournées* italiane (Roma, Napoli, Livorno, Pisa, Ancona...). Roma, che aveva assistito ai primi successi della violinista, è fiera di riaverla, perfezionata negli studi e celebre ormai nell'intero paese. Metaura, che giunge insieme allo sposo, offre al pubblico in adorazione *'le più belle primizie dell'arte sua'*: la *Pasquinade* di Tirindelli, la *Fantaisie-caprice* di Vieuxtemps, un *Notturmo* di Chopin, una *sonata* composta dal marito. Ettore Pinelli, il maestro che l'aveva musicalmente educata all'Accademia di Santa Cecilia, la guarda con affetto e con sottile compiacimento: molta strada è stata fatta da quel tempo, l'alunna-bambina suona adesso con la squisitezza interpretativa e la padronanza tecnica dell'artista matura. I giornali romani la definiscono senza indugio la rivale di Teresina Tua; si lamentano con il Conservatorio lombardo che, a quanto pare, non ha ancora accordato ai coniugi il diploma di licenza; la paragonano alle stelle del violino Milanollo e Ferni; annunciano promesse di pubblici concerti¹⁷. La sera del 7 febbraio le personalità più in vista della capitale si riuniscono in casa Mancini, dove la Torricelli è ormai ospite abituale. Vi sono il ministro di Grecia, il console ottomano, deputati e senatori, colonnelli, professori di scherma, avvocati, artisti e scultori, persino scienziati. Il padrone di casa, l'onorevole ministro degli affari esteri, è uno fra i maggiori estimatori della violinista, attrazione per eccellenza delle sue serate, note in tutta Roma per la loro atmosfera di raffinata piacevolezza¹⁸.

¹⁷ "L'Opinione", Roma, 28 gennaio 1885: "È arrivata a Roma la valente violinista, signora Torricelli Pente, allieva del Liceo di Santa Cecilia e del Conservatorio di Milano, che promette di emulare le Milanollo e le Ferni. Si annuncia che darà un concerto la prossima settimana nella sala Doria-Pamphili". Il paragone con le sorelle Milanollo e Ferni è tanto arditamente esaltante per l'esordiente Torricelli. Per quanto riguarda le Milanollo cfr. nota 4.

Le sorelle Ferni furono entrambe violiniste e cantanti e costituirono un duo strumentale ad emulazione delle Milanollo. Carolina (Como 1839-Milano 1926) dopo una brillante carriera da soprano-violinista, si ritirò dalle scene nel 1883 per dedicarsi, a Milano, ad una scuola di canto, che in seguito proseguì a Pietroburgo, dove visse per 34 anni. Virginia (Como 1837 ca.-Torino 1926), compagna di carriera di Carolina, interruppe l'attività concertistica già nel 1864, dopo essersi sposata. Cfr. voce *Ferni* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, cit., *Le Biografie*, II, p.734.

¹⁸ "Il Diritto", Roma, 8 febbraio 1885: "Ieri sera, venerdì, la società era, al solito, numerosa in casa dell'onorevole ministro degli affari esteri. Molte gentili signore e signorine, fra cui parecchie assai belle. La signora Metauretta Torricelli suonò sul suo violino in modo stupendo, entusiasmando tutta la società di diplomatici, di senatori, di deputati, di pubblicisti, di scienziati, raccolta nella sala gialla intorno all'onorevole ministro. Notammo in quel circolo il ministro di Grecia, comm. Rhazis, il primo segretario, sig. Kirgussios, il console ottomano, i senatori Sacchi e Pierantoni, varii deputati, il commendatore Malvano, i colonnelli Ramonda e Leitenitz (comandante la seconda spedizione), il colonnello Messedaglia bey, il distinto esploratore dell'Asia, cav. Loria, i professori di scherma Parise e Musdaci, vari egregi avvocati, gli artisti di canto Lorrain e Motta, lo scultore Genua ed altre distinte persone. Al piano accompagnava la valente maestra di musica, signora Silvani-Loreni. Una circostanza caratteristica: nella sala vi era un ritratto in fotografia del Mahdi, mandato da Suez dal nostro caro ed egregio amico, il capitano Cecchi. Non c'è bisogno di aggiungere che per tutti la serata passò piacevolissima: ciò avviene sempre in casa dell'on. Mancini". L'articolo descrive il tipo di pubblico che frequentava i teatri e le *soirées* musi-

Ad Ancona, l'accoglie la sala del "Casino Dorico"¹⁹. È chiamata la "bruna nervosa": solo alla fine del pezzo un sorriso di soddisfazione compare sulle sue labbra scolorate dalla tensione e dallo sforzo²⁰. È molto contenta di sé, perché il consenso degli ascoltatori e della critica aumenta con l'aumentare delle sue esibizioni.

Si moltiplicano le *tournées*: tra novembre 1885 e gennaio 1886 Metaura si esibisce a Treviso, Rovigo, Venezia, Udine, Trieste, Gorizia. Nell'aprile 1886 si reca per la prima volta all'estero e precisamente a Vienna: il soggiorno della Torricelli, protrattosi per diversi mesi, è vissuto dall'opinione pubblica come una valorizzazione ed un'esaltazione dell'Italia conquistata verso l'Impero, una sorta di '*Graecia capta*' che '*ferum victorem cepit*'; per la violinista si è trattato soprattutto di un periodo di perfezionamento, durante il quale ha potuto mostrare ai viennesi la sua potenza interpretativa.

Proseguono e si intensificano le *tournées*: tra la fine del 1886 e l'inizio 1887 Metaura suona a Milano, Como, Brescia, Vercelli, Torino, ma la svolta decisiva per la sua carriera avviene nell'ottobre 1887-aprile 1888, quando le viene offerta l'opportunità di esibirsi negli Stati Uniti d'America. "The New York Times", (venerdì 28 ottobre 1887), si sofferma sugli antenati della Torricelli, fra cui il trisavolo, celebre inventore del barometro, ed il nonno, conte Francesco Maria, altrettanto celebre commentatore di Dante. La stampa americana concorre in complimenti quanto l'europea, ma critica la sua non perfetta intonazione ad un concerto da lei dato verso la metà di novembre: colpa del violino, che non riesce mai a rispondere alle esigenze dell'esecutrice. Compare poi l'elemento leggendario, l'antefatto premonitore delle storie di dei e di eroi dell'età classica, delle agiografie medioevali: prima di darla alla luce, sua madre sarebbe precipitata nel fiume Metauro, scampando miracolosamente alla morte. La bambina era predestinata a nobili imprese, presagio suggellato dal nome *Metaura* che avrebbe serbato per sempre memoria dell'evento²¹.

cali: proveniente dal ceto medio-alto, raffinato ed elegante. L'Italia da poco unificata combatteva fra le sue tante battaglie quella contro l'analfabetismo, che riguardava l'ottanta per cento della popolazione, per il quale costituiva già una grande difficoltà arrivare a scrivere e a leggere correttamente. In simili condizioni, i concerti erano – e a lungo sarebbero stati – privilegio di un esiguo numero di eletti, estremamente circoscritto ed elitario.

¹⁹ Sul "Casino Dorico" cfr. la nuova edizione di un testo pubblicato nei primi del '900: Giuseppe PALEANI, *Storia del Casino Dorico anconetano*, con prefaz. ed indici di Marco Salvarani, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1999.

²⁰ "L'Ordine", Ancona, 7-8 settembre 1885: "[...] La Torricelli ha fatto immensi progressi dall'ultima volta che suonò qui in un concerto. Al sentimento ed al gusto artistico che in sommo grado ha sempre posseduto, ella ha saputo unire la giustezza della misura, la sicurezza dell'intonazione. Nelle scale le più rapide e difficoltose, nei trilli, nei picchettati le note escono sempre chiare, armoniose, distinte come perle cadenti su una coppa d'argento. Le sue ditine affusolate corrono sulle corde del violino con quella stessa rapidità e precisione che correrebbero sulla tastiera d'un pianoforte [...]".

²¹ I giornali americani si susseguono senza tregua concorrendo in ammirazione con quelli europei: "Daily Telegram", Worcester, 17 novembre 1887; "Evening Transcript",

Le *tournées* si succedono ormai a ritmi sempre più serrati e toccano importanti centri internazionali: nell'estate-autunno 1888 è la volta della Germania. In settembre Metaura si trova a Berlino. Gli spettatori assicurano che, chiudendo gli occhi, avrebbero potuto pensare di ascoltare un uomo, tant'è l'energia virile che la giovane sprigiona dal suo violino. Ha quasi dell'incredibile la leggerezza con cui sa superare tutte le difficoltà²². Durante i concerti berlinesi d'ottobre, annoia un po' il pubblico con pezzi "piatti e nervosi" di Paganini, ma gli effetti che il repertorio non sortisce li fa scaturire, invece, la sua persona: è un'ingannatrice, dicono, che con movenze da *coquette* del braccio fa dimenticare l'abbellimento mal riuscito, la partitura non eccezionale.

Nell'inverno 1888 Metaura è impegnata in Russia, dove viene considerata la migliore fra tutti i violinisti contemporanei. Energia tipicamente maschile, gusto assai raffinato, sofisticata tecnica: è quanto la stampa russa pensa di lei. Le viene elogiato il carisma, oltre al fatto che non rincorre il virtuosismo, ogni forzatura esibizionistica si trasforma nella sua arte in elegante naturalezza. Le opinioni dei critici di tutto il mondo non sono cambiate rispetto ai primi giudizi che la Torricelli aveva riscossi ai tempi degli esordi. Le qualità allora in potenza vivono ora pienamente la loro attuazione. Qualcuno la definisce addirittura la variante femminile di Paganini²³.

Tra la fine del 1889 e l'inizio del 1890²⁴ ecco una nuova serie di *tournées* italiane: Treviso, Vicenza, Firenze, Bologna, Roma, Milano. E ancora: Pavia, Parma, Bergamo, Genova (estate-autunno 1890). Da segnalare, nel gennaio 1891, un importante concerto al "Regio Conservatorio" di Milano, insieme al M^o Cesare Pollini.

Nella primavera del 1891²⁵ Metaura viene chiamata anche a Londra.

Boston, 19 novembre 1887; "Boston Daily Globe", 19 novembre 1887; "The Argus", Boston, 23 novembre 1887; "The Syracuse Standard", 24 novembre 1887; "The Buffalo Times", 26 novembre 1887; "The Globe", Toronto, 28 novembre 1887.

²² Cfr. il "Berliner Borsen-Courier", 4 settembre 1888; la "Bossischen Zeitung", Berlino, 9 ottobre 1888; la "National Zeitung", Berlino, 9 ottobre 1888; la "Prenzischen Zeitung", Berlino, 10 ottobre 1888; il "Reichsbote", Berlino, 10 ottobre 1888; il "Berliner Tageblatt", 10 ottobre 1888; la "Neu Berlin Montags-Zeitung", 15 ottobre 1888. Scrive "Il Secolo", Milano, 12-13 settembre 1888: "Trovasi pure a Berlino, reduce da un viaggio artistico trionfale in America, un'altra stella del firmamento artistico italiano: la violinista signora Metaura Torricelli. Ella ottenne già grandi applausi in alcuni concerti a Baden-Baden ed ora pensa di dare alcuni concerti a Berlino dove suonerà per la prima volta".

²³ "Journal de St - Pétersbourg", 20 novembre 1888: «[...] La violoniste est une artiste sérieuse et intéressante. Son nom est Metaura Torricelli. C'est une jeune Romaine qui, malgré son voyage en Amérique, est à peine connue. M.lle Torricelli a un jeu viril, une main gauche d'une grande force, un son puissant, qui vibre et grince parfois; beaucoup d'instinct rythmique et un staccato remarquable. Elle excelle dans la musique de Vieux-temps».

²⁴ Va segnalata una lacuna, all'interno della raccolta di articoli giornalistici, tra i mesi di aprile e settembre 1889.

²⁵ Va segnalata una lacuna, all'interno della raccolta di articoli giornalistici, tra i mesi di febbraio e marzo 1891.

All'Inghilterra non interessano tanto lo stile interpretativo e la tecnica di produzione del suono dell'artista, quanto la ridondanza delle notizie sul suo conto, i giudizi encomiastici qua e là riscossi durante i concerti, lo stupefacente numero delle sue esibizioni.

I sudditi di Sua Maestà britannica preferiscono appoggiarsi alla celebrità conclamata piuttosto che alle loro personali opinioni. La stampa italiana, che pedina ogni mossa della Torricelli soprattutto in terra straniera, divulga ai lettori informazioni ed elogi sui rinnovati trionfi della giovane: significativo, fra gli altri, risulta l'articolo della "Gazzetta Musicale" di Milano, che così si esprime circa il suo soggiorno londinese:

[...] La nostra esimia violinista si fece udire per la prima volta a Londra, nella Prince's Hall, e vi ottenne un successo brillantissimo. Per quanto oramai i trionfi di questa incomparabile violinista non possano più sembrarci novità inaspettate, pure ci compiaciamo ogni qualvolta ci è dato registrarli, tanto più questo, conseguito nella capitale inglese. I giornali di costà ci giungono con articoli oltremodo lusinghieri per la Torricelli; noi a comprovare la notizia del successo, riportiamo quanto la Pall Mall Gazette scrive in proposito: "La signora Torricelli, quantunque giovane, venne fra noi preceduta da una immensa riputazione acquistata in Europa ed in America. [...] Ieri, nella *Sonata* di Tartini, ha potuto mostrare la grandezza del suo stile, unito ad una eccezionale finezza di esecuzione. Nel pezzo aggiunto come bis (*Pasquinade* di Tirindelli), diede prova di grande valore, ed il suo suono, sempre squisito, accaloravasi simpaticamente, come in risposta agli applausi che la salutavano. Questi applausi sembrarono il tocco magico di cui abbisognava per mostrare tutta la sua gloriosa spontaneità e la ricchezza penetrante dei suoni prodotti dalle corde gementi sotto le sue dita. Quando essa ebbe finito, ognuno aveva potuto apprezzare la distinzione e profondità del suo talento, e compreso benissimo l'entusiasmo suscitato ovunque da questa artista. Siamo certi che in breve si parlerà molto a Londra di Metaura Torricelli."²⁶

Al rientro dall'Inghilterra, Metaura si concede una pausa: torna a Padova, città natale del marito divenuta luogo della sua residenza, e vi trascorre un periodo di relativa tranquillità, pur concedendosi a sporadici impegni mondani. Il 6 febbraio 1892 incontra il poeta Giosuè Carducci in casa del prof. Giuseppe De Leva; il 25 aprile 1892 suona per la commemorazione del secondo centenario della nascita di Giuseppe Tartini, maestro di cappella alla basilica del Santo.

Segue un periodo di silenzio, interrotto da un articolo (il primo sulla Torricelli, dopo il bicentenario tartiniano), che compare sul "Giornale di Padova" il 29 dicembre 1892. L'articolo parla di un attacco di pleurite che ha costretto l'artista a letto verso la fine dell'autunno. Da come si esprimono i giornali, si intuisce che la pleurite l'ha colpita in conseguenza di un'infezione polmonare preesistente innescata a sua volta da un'influenza contratta nella capitale inglese. Aleggja nelle redazioni il più fer-

²⁶ "Gazzetta Musicale", Milano, 24 maggio 1891.

vente ottimismo, giustificato dal fatto che la giovane età della ragazza e la sua costituzione robusta, insieme alle costanti cure dei migliori medici, non dovrebbero lasciare dubbi su una tempestiva guarigione. Invece, la lunga sequela di articoli raccolti dall'anonimo collezionista è bruscamente interrotta da un necrologio a tutta pagina, dove il marito Emilio Pente, le sorelle e i suoceri danno addolorati l'annuncio della morte.

Metaura muore di tisi a Padova, l'11 aprile 1893²⁷. Fra tutti i necrologi che i giornali di Padova²⁸, di Venezia²⁹, di Treviso³⁰, di Belluno³¹ non si stancano di redigere, commuovono le poche righe del padovano "Lo Studente":

[...] A soli ventisei anni Ella muore, lasciando di sé intenso il desiderio e profondo il ricordo in quelli che hanno avuto la fortuna di sentirla quando affascinava i pubblici di tutta Europa [...]. Lo Studente depone commosso un fiore sulla bara dell'estinta[...].³²

Il signor Sanchini, sindaco di Fossombrone, scrive un telegramma al sindaco di Padova come rappresentante della cittadinanza che aveva visto Metaura bambina e adolescente, mentre faceva i primi passi negli studi di violino in casa di suo padre:

All'annuncio della morte di Metaura Torricelli, questa Giunta Municipale, a manifestazione del generale profondo cordoglio, delegavami pregare V. S. di presentare alla famiglia sentite condoglianze a nome della cittadinanza, ed a rappresentare ai funerali Fossombrone, che, nella sua figlia diletta, ha perduto una delle più fulgide glorie dell'arte musicale italiana³³.

Della stampa estera, l'anonimo collezionista ha conservato un articolo dell'"Evening Bulletin" di San Francisco, 1 maggio 1893, intitolato: «*Signora Torricelli – Pente. Morte della giovane violinista a Padova, Italia*». San Francisco aveva accolto i più fruttuosi successi americani di Metaura.

Repertorio ed elementi della tecnica

L'elenco che segue delinea, seppur entro ovvi limiti, il repertorio di Metaura Torricelli.

Accanto ai tradizionali brani virtuosistici, di tipica impronta ottocente-

²⁷ Ancora una volta (cfr. nota 16), va rilevata una diversità rispetto alle fonti Ufficiali (Anagrafe di Ancona): secondo l'erroneo necrologio riportato dalla stampa, la violinista era infatti deceduta l'11 marzo 1893.

²⁸ "Giornale di Padova", 12 aprile 1893.

²⁹ "Gazzetta di Venezia", 12 aprile 1893.

³⁰ "Gazzetta di Treviso", 12-13 aprile 1893.

³¹ "L'Alpigiano", Belluno, 12 e 13 aprile 1893.

³² "Lo Studente", Padova, 13 aprile 1893.

³³ Il telegramma è riportato nel "Giornale di Padova", 13 aprile 1893.

sca (Trascrizioni, Fantasie, Variazioni, volte a mettere in luce le capacità tecniche), figurano anche alcuni movimenti lenti, testimonianza delle altrettanto notevoli qualità interpretative della violinista.

Gli articoli di stampa forniscono pochi dettagli sulla tecnica di Metaura Torricelli : secondo il tipico gusto dell'epoca indulgiano infatti di più sugli effetti travolgenti che tale tecnica produceva negli ascoltatori. Dalle immagini (foto, ritratti) e da alcune recensioni vagliate, si può tuttavia dedurre che la Torricelli avesse un'impostazione violinistica di scuola paganiniana (posizione del gomito destro molto bassa con polso estremamente flesso e morbido)³⁴.

Criteri di compilazione:

– Sono inserite in questo elenco solo le musiche la cui esecuzione da parte della Torricelli risulta documentata dagli articoli di stampa da me vagliati.

– Per ogni musica si è mantenuta la titolazione presente nella fonte documentaria.

– Per ogni musica si fornisce l'anno della prima esecuzione documentata e la relativa località.

– Le musiche più eseguite sono state contrassegnate da un asterisco. Il brano più riproposto in assoluto è stato segnalato con doppio asterisco.

Bazzini, Antonio (1818 – 1897):

– *Ballata*: 1886, Milano.

– *Elegia*: 1889, Milano.

Brahms, Johannes (1833-1897):

– *Quartetto*³⁵ (non specificato): 1892, Padova.

Bruch, Max (1838 – 1920):

– *Kol Nidrei* (Canto religioso): 1888, Berlino.

Chopin, Fryderyk (1810 – 1849):

– *Notturmo* (non specificato): 1885, Roma.

– *Notturmo Op. 9 n. 2* (Trascrizione di P.M.M. Sarasate): 1889, Vicenza.

³⁴ “La Difesa”, Venezia, 30-31 gennaio 1886: “[...] Alla Torricelli manca ancora la forza dell'arco, dote che le donne possiedono assai raramente, restando però compensate da una straordinaria flessibilità del polso, che s'esplica nella dolcezza dei suoni [...]”.

³⁵ “Il Comune”, Padova, 16 febbraio 1892: “[...] Metaura Torricelli, che Padova è impaziente di poter udire ed applaudire, ci compensa della lunga attesa con un programma che permetterà di apprezzare sotto ogni aspetto l'elettissima e completa sua natura eccezionale d'artista [...] Il Pente le sarà pure degno compagno nei pezzi d'insieme col prof. Polini, il cui nome non ha bisogno di commento e col prof. Giarda [...]”.

De Bériot, Charles Auguste (1802-1870):

- *12^a Aria variata*: 1880, Roma.
- *7^o Concerto per violino**: 1880, Ancona.
- *Fantasia*: 1882, Montemarciano (An).

Gounod, Charles (1818-1893):

- *Preghiera della sera*: 1885, Napoli.
- *Ave Maria*: 1885, Napoli.

Grieg, Edvard Hagerup (1843-1907):

- *Sonata in sol maggiore per pianoforte e violino*: 1890, Milano.

Haydn, Franz Joseph (1732-1809):

- *Quartetto*³⁶ *in do maggiore Op. 74*: 1884, Milano.

Hauser, Miska (1822-1887):

- *Rapsodia ungherese*: 1887, Brescia

Lauterbach Johann Christoph (1832-1918):

- *Scherzo-studio*: 1890, Milano.

Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809-1847):

- *Otetto*³⁷: 1880, Roma.

Moszkowski, Moritz (1854-1925):

- *Bohémienne*: 1887, Torino.

Nachéz, Tivadar (1859-1930):

- *Zingaresca**: 1888, Berlino.
- *Capriccio ungherese*: 1891, Milano.

Neruda, Wilma (1839-1911):

- *Berceuse slave*: 1888, Berlino.

Paganini, Niccolò (1782-1840):

- *Concerto in re maggiore*: 1885, Livorno.
- *Variazioni sul Mosé di Rossini sopra una sola corda**: 1887, Milano.
- *Capriccio n. 13*: 1890, Milano.

Pente, Emilio (1860-1929):

- *Danza spagnuola*: 1885, Padova.
- *Chanson polonaise*: 1885, Livorno.
- *Folies bohémiennes*: 1885, Ancona.
- *Rêverie*: 1885, Udine.

³⁶ “L’Italia”, Milano, 6 luglio 1884: “Gli allievi veramente degni di essere esposti al giudizio di un pubblico furono quattro soli: la violinista signorina Torricelli, la signorina Matilde Sartori, il pianista Ridolfi e il violoncellista Giarda.

³⁷ “Il Bersagliere”, Roma, 1 luglio 1880: “La scuola del sig. Ettore Pinelli presentò 6 allievi (Pistoni, Fredi, Lucchini, Torricelli, Solieri e Guastalla) i quali in unione alla signorina Di Stazio e Domenichelli allievi della scuola di Violoncello (Prof. Furino) eseguirono egregiamente l’Otetto di Mendelssohn [...]”.

- *Sonata* (non specificata): 1885, Roma.
- *Capriccio ungherese*: 1892, Padova.

Pollini, Cesare (1858-1912):

- *Suite per violino, violoncello e pianoforte*³⁸: 1891, Milano.

Raff, Joseph Joachim (1822-1882):

- *Fantasia*: 1885, Padova.
- *Cavatina*: 1885, Livorno.

Rode, Jacques Pierre Joseph (1774-1830):

- *Fantasia*: 1882, Montemarciano (An).

Rust, Friedrich Wilhelm (1739-1796):

- *Sonata*: 1885, Roma.

Sarasate, Pablo Martín Melitón (1844-1908):

- *Danse Espagnole*: 1885, Napoli.
- *Romanza andalusa*: 1886, Trieste.
- *Canzoni zingaresche**: 1886, Milano³⁹.

Schumann, Robert (1810-1856):

- *Sonata in la minore per pianoforte e violino*: 1890, Milano.

Spohr, Ludwig (1784-1859):

- *8° Concerto**: 1884, Milano.

Tartini, Giuseppe (1692-1770):

- *Sonata in sol minore*: 1889, Ancona.
- *Sonata a quattro*⁴⁰ per due violini, viola e violoncello: 1892, Padova.

³⁸ “La Perseveranza”, Milano, 31 gennaio 1891: “[...] Riguardo alla *Suite* di sua composizione, che il Pollini suonò in uno alla Torricelli ed al Magrini [...]”.

³⁹ “Corriere della sera”, Milano, 10-11 dicembre 1886. “Ecco una concertista di violino con le più rare qualità per far onore al Conservatorio di Milano, dal quale è uscita, ed al nostro paese [...]. Né essa è artista che sappia farsi apprezzare soltanto dagli intelligenti, ma dal primo all’ultimo degli spettatori che assistono ad un suo concerto. A tutti, anche senza aver qualche dimestichezza col violino, a tutti piace nella Torricelli l’eleganza della tenuta d’arco, la sicurezza con la quale sa maneggiarlo. A tutti riesce gradita la dolcezza della levata di suono, l’intonazione; è ammirabile per tutti il fraseggiare ampio, la nitidezza dei trilli, dei bicordi, dei flautati. E poi come è tranquilla sempre, come è disinvolta senza affettazione! Quando, come iersera, nella *Zingaresca* di Sarasate, supera difficoltà di meccanismo straordinarie, la Torricelli conserva tanta semplicità di posizione, di atteggiamento da sembrare quasi inconsapevole della propria bravura, inconsapevole dell’effetto grandissimo che ottiene sul pubblico dei suoi ammiratori. Nessun acrobatismo, nessuna esagerazione; sentimento, ma non sdolcinature; esattezza e non freddezza; vita, palpito sempre; questi sono pregi che bisogna proprio ammirare e che ammirati furono ieri sera al Filodrammatico, nella Torricelli [...]”.

⁴⁰ “Il Comune”, Padova 25 aprile 1892: “[...] L’ultima *Sonata a quattro*, per 2 violini, viola e violoncello, Torricelli, Freschi, Pente, Giarda, fu il complemento di un assieme, classico, nel suo carattere musicale, squisito nell’interpretazione dall’inizio alla fine [...]”.

Tirindelli, Pier Adolfo (1858-1937):

- *Pasquinade*: 1885, Padova.
- *Airs hongrois**: 1885, Roma.

Vieuxtemps, Henri (1820-1881):

- *Capriccio*: 1882, Ancona.
- *Fantasia appassionata*: 1883, Milano.
- *Fantaisie caprice*: 1885, Roma.
- *Saltarelle*: 1885, Livorno.
- *Gran Concerto in mi maggiore***: 1885, Ancona⁴¹.

Wieniawski, Henryk (1835-1880):

- *Fantaisie brillante sul Faust*: 1885, Roma.
- *Arie russe*: 1885, Livorno.
- *Polonaise brillante*: 1885, Udine.
- *Mazurka*: 1887, Milano.

Wilhelmj, August (1845-1908):

- *Romanza*: 1892, Padova.

⁴¹ “L’Ordine”, Ancona, 2-3 settembre 1885. “[...] Quando ad un turbinio di bicordi arditissimi, di scale picchettate, di ottave e di decime incandescenti seguiva un periodo lento e melanconico, il pubblico pendeva dal suo archetto fatato, ed il silenzio solenne che in quegli istanti regnava era la prova più eloquente dell’emozione da cui ognuno si sentiva invaso[...]”. La Torricelli aveva interpretato il *Gran Concerto in mi maggiore* del prediletto Vieuxtemps, ritenuto “una delle più difficili composizioni per violino che si conoscano”.

APPENDICE

Viene qui riportato l'elenco completo degli articoli di stampa italiana ed estera citati nel presente saggio e nella Tesi di laurea⁴² da cui esso è stato tratto.

- "L'Annunziatore", Fano, 4 luglio 1880.
- "Berlin Borsen-Courier", Berlin, 4 settembre 1888.
- "Berliner Tageblatt", Berlin, 10 ottobre 1888.
- "Bossischen Zeitung", Berlin, 9 ottobre 1888.
- "Boston Courier", Boston, I aprile 1888.
- "Boston Daily Globe", Boston, 19 novembre 1887; 4 aprile 1888.
- "Capitan Fracassa", Roma, 27 gennaio 1885; 29 gennaio 1885; 21 febbraio 1885; 23 febbraio 1885; 14 marzo 1885.
- "Corriere del Mattino", Napoli, 7 aprile 1885; 3 maggio 1885.
- "Corriere della sera", Milano, 19-20 luglio 1884; 24-25 luglio 1884; 2-3 dicembre 1886; 10-11 dicembre 1886; 10-11 gennaio 1887; 31 ottobre-1 novembre 1888; 15-16 aprile 1889; 16-17 maggio 1890.
- "Corriere delle Marche", Ancona, I novembre 1880; 7-8 gennaio 1881; 31 agosto-1 settembre 1882; 16-17 settembre 1882.
- "Corriere di Gorizia", Gorizia, 28 gennaio 1886.
- "Corriere Ticinese", Pavia, 17 giugno 1890.
- "Daily Alta California", San Francisco, 18 dicembre 1887.
- "Daily Report", San Francisco, 15 dicembre 1887.
- "Daily Telegram", Worcester, 17 novembre 1887.
- "Detroit Evening Journal", Detroit, 25 gennaio 1888.
- "Deutsche Zeitung", Wien, 14 aprile 1886.
- "EHI! CH'AL SCUSA...", Bologna, 8 marzo 1890.
- "Evening Transcript", Boston, 19 novembre 1887.
- "Fanfulla", Roma, 6-7 febbraio 1885.
- "Fremden-Blatt", Wien, 16 aprile 1886.
- "Gazzetta dell'Emilia", Bologna, 8 gennaio 1881.
- "Gazzetta di Napoli", Napoli, 2 aprile 1885; 3 maggio 1885.
- "Gazzetta di San Pietroburgo", San Pietroburgo, 17 novembre 1888.
- "Gazzetta di Torino", Torino, 18 novembre 1890.
- "Gazzetta di Treviso", Treviso, 12-13 aprile 1893.
- "Gazzetta di Venezia", Venezia, 11 dicembre 1885; 31 gennaio 1886; 4 febbraio 1886; 31 gennaio 1887; 12 aprile 1893.
- "Gazzetta Livornese", Livorno, 26 Maggio 1885.
- "Gazzetta Musicale", Milano, 7 giugno 1885; 21 ottobre 1888; 24 marzo 1889; 13 luglio 1890; 24 maggio 1891.

⁴² Marina Bartoli, *Metaura Torricelli(1866-1893): La carriera artistica di una virtuosa dell'Ottocento ricostruita attraverso la stampa dell'epoca*, Relatori: Giulio Cattin, Elisa Grossato, Tesi di laurea, Università degli studi di Padova, a.a 1999-2000.

- “Gazzetta piemontese”, Torino, 27-28 marzo 1887; 18-19 novembre 1890; 26-27 novembre 1890.
- “Giornale di Padova”, Padova, 25 aprile 1892; 29 dicembre 1892; 12 aprile 1893; 13 aprile 1893.
- “Giornale di Udine”, Udine, 27 novembre 1885; 8 dicembre 1885.
- “Il Berico”, Vicenza, 10-11 ottobre 1887.
- “Il Bersagliere”, Roma, 1 luglio 1880.
- “Il Caffè”, Milano, 16-17 luglio 1884; 25-26 luglio 1884; 29-30 novembre 1886; 10-11 dicembre 1886; 22-23 settembre 1887.
- “Il Cittadino”, Trieste, 15 gennaio 1886; 17-18 gennaio 1886; 23-24 gennaio 1886.
- “Il Commercio di Genova”, Genova, 1-2 luglio 1890.
- “Il Commercio”, Milano, 16 maggio 1890; 31 gennaio 1891.
- “Il Comune”, Padova, 2 gennaio 1892; 21 gennaio 1892; 9 febbraio 1892; 16 febbraio 1892; 25 aprile 1892.
- “Il Conciliatore”, Rovigo, 24 novembre 1885.
- “Il Corriere artistico”, Milano, 31 gennaio-1 febbraio 1891.
- “Il Corriere Veneto”, 12 novembre 1885.
- “Il Diritto”, Roma, 8 febbraio 1885; 23 febbraio 1885; 13 marzo 1885; 15 ottobre 1888.
- “Il Figaro”, Milano, 8 febbraio 1882.
- “Il Friuli”, Udine, 26 novembre 1885.
- “Il Gazzettino”, Venezia, 13 aprile 1893.
- “Il Mattino”, Roma, 14 marzo 1885.
- “Il Mondo Artistico”, Milano, 10 settembre 1880; 24 novembre 1888.
- “Il Nuovo Elettore”, Pisa, 28 giugno 1885.
- “Il Piccolo”, Napoli, 3-4 aprile 1885; 9-10 aprile 1885.
- “Il Piccolo”, Trieste, 17 gennaio 1886.
- “Il Progresso”, Treviso, 25 novembre 1885.
- “Il Pungolo”, Milano, 30-31 gennaio 1882,
- “Il Pungolo”, Milano, 4-5 gennaio 1885; 24 e 25 dicembre 1886; 10 e 11 gennaio 1887; 16-17 maggio 1890.
- “Il Ravennate”, Ravenna, 14 novembre 1885.
- “Il Secolo”, Milano, 22-23 luglio 1884; 5-6 gennaio 1885; 10-11 dicembre 1886; 12-13 settembre 1888; 29-30 marzo 1889; 16-17 maggio 1890.
- “Il Sole”, Milano, 16-17 maggio 1890; 31 gennaio 1891.
- “Il Teatro Illustrato”, Milano, maggio 1886.
- “Il Telefono”, Livorno– Lucca– Pisa, 15-16 luglio 1885.
- “Il Telegrafo”, Livorno, 29-30 maggio 1885.
- “Il Tempo”, Venezia, 1 agosto 1887.
- “Il Veneto”, Padova, 6 giugno 1888; 20 febbraio 1892; 25 aprile 1892; 14 aprile 1893.
- “Illustriertes Wiener Extrablatt”, Wien, 21 aprile 1886.
- “Indianapolis Journal”, Indianapolis, 8 marzo 1888.
- “Journal de St-Pétersbourg”, San Pietroburgo, 20 novembre 1888; 17 dicembre 1888.

- “L’Adige”, Verona, 14 marzo 1885.
- “L’Adriatico”, Venezia, 25 aprile 1892.
- “L’Alabarda Triestina”, Trieste, 15 gennaio 1886; 17 gennaio 1886.
- “L’Alpigliano”, Belluno, 12-13 aprile 1893.
- “L’Annunziatore”, Fano, 4 Luglio 1880.
- “L’Araldo”, Como, 16 settembre 1889.
- “L’Eco d’Italia”, New York, 12 novembre 1887; 13 novembre 1887.
- “L’Elettrico”, Firenze 16 luglio 1885.
- “L’Euganeo”, Padova, 3 dicembre 1884; 20 gennaio 1885; 30 gennaio 1885; 12 novembre 1885; 22 novembre 1885; 12 dicembre 1885; 16 gennaio 1886; 14 aprile 1886; 23 febbraio 1887; 13 dicembre 1887; 10 luglio 1888; 9 agosto 1888; 6 maggio 1888; 18 ottobre 1888; 24 novembre 1888.
- “L’Illustrazione Italiana”, Milano, 26 dicembre 1886.
- “L’Indipendente”, Trieste, 15 gennaio 1886; 27 gennaio 1886.
- “L’Italia”, Milano, 12-13 luglio 1883; 6 luglio 1884; 17 luglio 1884; 10-11 dicembre 1886; 20-21 dicembre 1886; Chicago, 2 dicembre 1887; Milano, 16-17 maggio 1890.
- “L’Italia del popolo”, Milano, 31 gennaio-1 febbraio 1891; 15-16 aprile 1893.
- “L’Occhialeto”, Napoli, 11 aprile 1885; 25 aprile 1885.
- “L’Opinione”, Roma, 28 gennaio 1885; 2 aprile 1890.
- “L’Ordine”, Ancona, 4-5 gennaio 1885; 2-3 febbraio 1885; 13-14 aprile 1893; 19-20 agosto 1883; 2-3 settembre 1885; 7-8 settembre 1885; 29-30 aprile 1887.
- “La Bilancia”, Fiume, 24 aprile 1886.
- “La Capitale”, Roma, 12-13 marzo 1885.
- “La Critica”, Livorno– Firenze, 19 luglio 1885.
- “La Cronaca Prealpina”, Varese, 19 settembre 1889.
- “La Difesa”, Venezia, 30-31 gennaio 1886.
- “La Discussione”, Napoli, 2 aprile 1885.
- “La Gazzetta del popolo”, Torino, 18 novembre 1890.
- “La Gazzetta di Napoli”, Napoli, 9 aprile 1885.
- “La Gazzetta di Treviso”, Treviso, 14-15 novembre 1889; 18-19 novembre 1889.
- “La Gazzetta di Venezia”, Venezia, 25 aprile 1892.
- “La Giovine Marca”, Ancona, 16 settembre 1883.
- “La Lega Lombarda”, Milano, 17-18 maggio 1890.
- “La Lombardia”, Milano, 12 luglio 1883; 13 luglio 1884; 17 luglio 1884; 20 luglio 1884; 26 luglio 1884; 28 dicembre 1886; 16 maggio 1890; 31 gennaio 1891.
- “La Musica”, Napoli, 13 aprile 1885.
- “La Patria italiana”, Buenos Aires, 31 luglio 1891.
- “La Perseveranza”, Milano, 30 gennaio 1882; 12 luglio 1883; 7 luglio 1884; 13 luglio 1884; 20 dicembre 1886; 25 dicembre 1886; 19 gennaio 1887; 30 marzo 1889; 16 maggio 1890; 31 gennaio 1891.
- “La Provincia”, Brescia, 13 dicembre 1886.

- “La Provincia di Vicenza”, Vicenza, 10-11 ottobre 1887; 6 novembre 1889; 15 novembre 1889.
- “La Scena Illustrata”, Firenze-Roma, I agosto 1885.
- “La Tribuna”, Roma, 5 febbraio 1885; 7 febbraio 1885; 28 gennaio 1887.
- “La Vedetta”, Firenze, 10-11 marzo 1890; 19-20 marzo 1890.
- “La Venezia”, Venezia, 10 novembre 1885.
- “La Venezia”, Venezia, 14 novembre 1885; 30 gennaio 1886; 4 febbraio 1886.
- “Le Conversazioni della Domenica”, Milano, 19 dicembre 1886.
- “Lo Staffile”, Firenze, 24 maggio 1881; 26 settembre 1882; 6 agosto 1885, 26 settembre 1885.
- “Lo Studente”, Padova, 13 aprile 1893.
- “Los Angeles Evening Express”, Los Angeles, 21 dicembre 1887.
- “Los Angeles Herald”, Los Angeles, 21 dicembre 1887.
- “Los Angeles Times”, Los Angeles, 21 dicembre 1887.
- “Los Angeles Tribune”, Los Angeles, 21 dicembre 1887.
- “Magazine of Music”, London, 8 maggio 1891.
- “Mondo artistico”, Milano, I gennaio 1893.
- “Musical News”, London, 22 maggio 1891.
- “Nabab”, Roma, 5 febbraio 1885; 6 febbraio 1885.
- “Napoli”, Napoli, 28 marzo 1885; 4 aprile 1885; 7 aprile 1885.
- “National Zeitung”, Berlin, 9 ottobre 1888.
- “Neu Berlin Montags-Zeitung”, Berlin, 15 ottobre 1888.
- “Neue Berliner Musikzeitung”, Berlin, 18 ottobre 1888.
- “Neues Wiener Tagblatt”, Wien, 22 aprile 1886.
- “New York Commercial Advertiser”, New York, 26 marzo 1888.
- “New York Daily Tribune”, New York, 31 ottobre 1887; 11 novembre 1887; 13 novembre 1887.
- “New York Herald”, New York, 26 marzo 1888.
- “Prenzischen Zeitung”, Berlin, 10 ottobre 1888.
- “Presse”, Wien, 15 aprile 1886.
- “Reichsbote”, Berlin, 10 ottobre 1888.
- “Richmond Dispatch”, Richmond, 23 febbraio 1888.
- “Roma”, Napoli, 20 aprile 1885; 3 maggio 1885.
- “San Francisco Chronicle”, San Francisco, 15 dicembre 1887.
- “San Francisco Evening Bulletin”, San Francisco, I maggio 1893.
- “San Francisco News Letter”, San Francisco, 17 dicembre 1887.
- “San José Daily Mercury”, San José, 4 gennaio 1888.
- “St. James’s Gazette”, London, 13 aprile 1891.
- “The Argonaut”, San Francisco, 17 dicembre 1887.
- “The Argus”, Boston, 23 novembre 1887.
- “The Boston Times”, Boston, I aprile 1888.
- “The Buffalo Times”, Buffalo, 26 novembre 1887.
- “The Commercial Gazette”, Cincinnati, I febbraio 1888.
- “The Daily Examiner”, San Francisco, 15 dicembre 1887.
- “The Daily Telegraf”, London, 3 luglio 1891.

- “The Daily Times”, San José, 4 gennaio 1888.
- “The Daily Times”, Richmond, 28 febbraio 1888.
- “The Detroit Free Press”, Detroit, 25 gennaio 1888.
- “The Detroit Tribune”, Detroit, 25 gennaio 1888.
- “The Empire”, Toronto, 22 marzo 1888.
- “The Enquirer”, Cincinnati, 1 febbraio 1888.
- “The Evening Post”, San Francisco, 12 dicembre 1887.
- “The Evening Star”, Washington, 29 febbraio 1888.
- “The Evening Telegram”, Cincinnati, 1 febbraio 1888.
- “The Gazette”, Montreal, 20 marzo 1888.
- “The Globe”, Toronto, 28 novembre 1887; 22 marzo 1888.
- “The Indianapolis Sentinel”, Indianapolis, 8 marzo 1888.
- “The Mail and Express”, New York, 11 novembre 1887; 14 novembre 1887; 16 novembre 1887.
- “The Monthly Musical Record”, London, 1 marzo 1880.
- “The Montreal Herald and Daily Commercial Gazette”, Montreal, 20 marzo 1888.
- “The Morning Call”, San Francisco, 15 dicembre 1887.
- “The New York Times”, New York, 28 ottobre 1887; 31 ottobre 1887; 11 novembre 1887; 13 novembre 1887; 16 novembre 1887; 26 marzo 1888.
- “The Post”, Washington, 29 febbraio 1888.
- “The Queen, the Lady’s Newspaper”, London, 4 luglio 1891.
- “The Star”, London, 7 aprile 1891.
- “The Syracuse Standard”, Syracuse, 24 novembre 1887.
- “The Toronto Mail”, Toronto, 22 marzo 1888.
- “The World”, New York, 26 marzo 1888.
- “Thursday Evening”, Richmond, 23 febbraio 1888.
- “Triester Tagblatt”, Trieste, 15 gennaio 1886; 20 gennaio 1886.
- “Venezia”, Venezia, 27 luglio 1887.
- “Vita intima”, Milano, 3 febbraio 1891.
- “Wiener Allgemeine Zeitung”, Wien, 15 aprile 1886.

I manoscritti per chitarra barocca della biblioteca privata Olivieri di San Ginesio

di *Andrea Damiani*

Nella biblioteca della famiglia Olivieri di San Ginesio è recentemente venuta alla luce una piccola ma preziosa raccolta di musica seicentesca per chitarra¹. La scoperta è importante sotto vari aspetti. Innanzitutto perché le fonti manoscritte per chitarra arrivate fino a noi sono poco numerose: si tratta per lo più di raccolte limitate all'area fiorentina che contengono materiale musicale piuttosto omogeneo appartenente alla prima fase dello sviluppo della chitarra, mentre le fonti in questione contengono musica legata ad una fase più avanzata. In secondo luogo perché i manoscritti sono sempre stati conservati a San Ginesio, prima nella biblioteca della famiglia Onofri e successivamente in quella della famiglia Olivieri. Si tratta quindi di una testimonianza certa della pratica della chitarra nelle Marche, a cui come si vedrà se ne aggiungeranno altre, in un'epoca in cui questo strumento si andava diffondendo a macchia d'olio in tutta Europa. In terzo luogo infine l'importanza della scoperta è accresciuta dalla presenza di musiche inedite di Giovanni Paolo Foscarini, considerato uno dei principali responsabili dello sviluppo del linguaggio chitarristico in quest'epoca.

Prima di passare alla descrizione dei manoscritti sarà opportuno esporre gli aspetti essenziali dello sviluppo della chitarra nei primi anni del '600. Ciò aiuterà a collocare il contenuto musicale dei manoscritti e a conoscere meglio la figura di Foscarini, autore in essi maggiormente rappresentato nonché figura fondamentale della storia della chitarra relativa al periodo di cui ci stiamo occupando.

Montesardo e l'alfabeto

Il fenomeno della diffusione della chitarra spagnola², che in Italia si manifestò in maniera particolarmente vivace, fu colto anche dai contem-

¹ Questo lavoro è stato possibile innanzitutto grazie al desiderio di Gian Maria Olivieri di vedere eseguite le musiche dei manoscritti trovati tra le carte di famiglia. Il materiale è arrivato nelle mie mani grazie agli amici Stefano Benedetti, incaricato di trovare uno specialista in grado di decifrarlo, e Marco Mencoboni, che mi ha proposto di realizzarne una registrazione discografica. Ne sono nati il presente lavoro e un CD, intitolato *Folias*, che uscirà prossimamente per la casa discografica «E lucevan le stelle». A tutti e tre vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

² Harvey TURNBULL, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, 1974, trad. it. *La chitarra dal Rinascimento ai nostri giorni*, Milano, Curci 1976; James TYLER, *The*

poranei come un fatto eccezionale che scatenò una moda straripante ma incontrò anche fieri oppositori in nome del buon gusto antico.³

Nella dedica della sua *Nuova inventione*, la prima stampa italiana dedicata alla 'chitarra spagnola', Girolamo Montesardo⁴ afferma: «e perché molti Signori e Gentil'huomini, con li quali ho praticato tutto il tempo, hanno sempre desiderato di saper sonare la Chitarra Spagniola è stato necessario, per compiacerli, di farci uno studio particolare [...]». Montesardo non è un chitarrista ma un compositore di madrigali e di musica sacra il quale, intuendo le potenzialità, anche commerciali, offerte dalla moda della chitarra, inventa un sistema di scrittura semplificato e facile da imparare relativo ad un nuovo modo di suonare la chitarra ad accordi pieni. A prova della riuscita dell'operazione sta la grande quantità di stampe di musica per chitarra che viene pubblicata negli anni successivi e per tutto il secolo (attraverso un groviglio inestricabile di ristampe, anche molto distanti in termini temporali, e plagi reciproci), superando nettamente le pubblicazioni per liuto e tiorba. Dietro un movimento di dimensioni così ampie si nasconde certamente un mutamento di carattere sociale: nuove classi si affacciano al mondo della musica e cercano di raggiungerlo riducendo al minimo lo studio della teoria musicale e della tecnica esecutiva⁵. Non a caso negli stessi anni si nota una tendenza analoga nella musica per liuto e tiorba dove, se si eccettuano le opere dei virtuosi, si diffonde una letteratura, specialmente manoscritta, di livello sicuramente più facile rispetto alla tradizione contrappuntistica del sec. XVI.

I numerosi elementi di novità, ben comprensibili visto il momento così cruciale di trasformazione degli strumenti e del linguaggio musicale, riguardano sia l'aspetto costruttivo della chitarra che la maniera di suo-

Early Guitar, London, Oxford University Press, 1980; una buona panoramica dello sviluppo della chitarra negli anni che ci riguardano si trova in: Richard T. PINNELL, *Francesco Corbetta and the Baroque Guitar*, Indiana University, Studies in Musicology, 25, UMI Research Press.

³ Moda testimoniata tra l'altro dalla ben nota affermazione di Leonardo Giustiniani secondo cui «nell'istesso tempo s'introdusse la chitarra alla Spagnola per tutta Italia, massime in Napoli, che unita con la Tiorba, pare che abbiano congiurato di sbandire affatto il Liuto; et è quasi riuscito a punto, come il modo di vestire alla Spagnola in Italia prevale a tutte le altre foggie». (Vincenzo GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* [1628] in: Angelo SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903; ristampa anastatica: Bologna. Forni, s.d.); per le critiche dei contemporanei nostalgici della vihuela e del contrappunto, cfr. H. TURNBULL, *op.cit.* In realtà il passaggio tra i due strumenti e tra i due stili di musica non dovette essere così netto. Il manoscritto noto come *Ramillete de flores* (Mss; 6001, Biblioteca Nacional, Madrid; ed. moderna a cura di J. J. Rey, Madrid, s.e., 1975), datato 1593, contiene sia brani contrappuntistici nel vecchio stile che i primi esempi di *Folias* e *Pavanillas* scritti alla maniera liutistica del vico '600.

⁴ Girolamo MONTESARDO, *Nuova inventione d'intavolatura per suonare i balletti sopra la chitarra spagnuola, senza numeri e note*, Firenze, Marescotti, 1606.

⁵ Si veda, a questo proposito, l'elenco degli allievi di chitarra di Stefano Pesori, riportato più avanti.

narla: rispetto alla piccola chitarra a quattro ordini⁶ del XVI sec. viene aggiunto un quinto ordine nel registro grave⁷, accordato una quarta sotto.

L'incordatura del quinto e quarto ordine è quella data da Montesardo, che illustra con molta chiarezza il raddoppio all'ottava con corde più sottili⁸.

Es. 1



Si diffondono due tipi di strumento: uno a fondo piatto e l'altro con la cassa a fondo bombato, costruita, come anche le fasce, con doghe piegate, simili a quelle del liuto. Questo secondo modello, a giudicare dagli strumenti sopravvissuti e dall'iconografia, sembra essere quello preferito durante la prima metà del XVII sec. In entrambi i casi, rispetto agli strumenti precedenti, le dimensioni medie diventano maggiori. Tuttavia si diffonde presto la pratica di suonare insieme con più chitarre di taglie differenziate⁹: nel duo la chitarra piccola è intonata una quarta sopra la grande; nel trio invece, rispetto alla grande, la mezzana è accordata un tono sopra mentre la piccola una quinta sopra (ad es. Re, Mi, La).

La vera novità è però rappresentata dalla tecnica esecutiva: essa non richiede più lo studio dei difficili brani contrappuntistici per liuto o vihuela che si suonavano nel secolo precedente né la conoscenza della teoria musicale: è ora sufficiente imparare a memoria le posizioni degli accordi, esposte in tavole che fanno corrispondere ciascuna posizione ad una lettera dell'alfabeto. Ogni accordo si estende su tutti i cinque ordini

⁶ Vengono così chiamate le coppie di corde degli strumenti a pizzico (altrimenti dette 'cori': come vedremo possono essere accoppiate all'unisono o all'ottava.

⁷ Un quinto ordine, accordato una quarta sotto il quarto è già presente nell'opera per vihuela di FUENLLANA *Orphenica Lyra* del 1554. Anche JUAN BERMUDO nella sua *Declaracion de instrumentos musicales* (1555) parla di una chitarra a cinque ordini; i brani di Fuenllana sono ancora in stile polifonico, non diverso da quelli per vihuela; mentre Bermudo parla di una maniera 'rumorosa' utilizzata per accompagnare vecchi *romances*. È possibile rintracciare nella musica spagnola per vihuela una progressiva tendenza, intorno alla fine del sec. XVI, verso la semplificazione del contrappunto e la preferenza per i brani costruiti sui bassi ostinati. Probabilmente anche la liuteria seguì questa tendenza arrivando progressivamente ai modelli oggi noti di 'chitarre barocche'; l'invenzione del quinto ordine viene anche attribuita a Vicente Espinel in diverse fonti, sia letterarie che musicali: CERVANTES nel *Viaje del Parnaso* (1614) e nei trattati di N. DOIZ DE VELASCO (1640) e G. SANZ (1674), cit. in R.T. Pinnell, *op. cit.*, p. 13.

⁸ Questo tipo di incordatura descritto da Montesardo viene confermato da Sanseverino nel 1620 (v. oltre). Altri autori, tra cui Pico (1628) e Foscarini (1629) non parlano di tali raddoppi: non è chiaro se per negligenza o per scelta.

⁹ Il primo esempio di questa pratica si trova nell'intavolatura del 1620 di Colonna di cui si parla più avanti.

della chitarra così da poter essere suonato con la tecnica del *rasgueado* o dello 'stile battuto' cioè delle dita della mano destra che, secondo diverse combinazioni, percuotono tutte le corde insieme piuttosto che pizzicarle singolarmente alla maniera del liuto.

Es. 2

L'intavolatura di Montesardo, la prima ad essere pubblicata in Italia, si apre con una serie di 'Passacgli' in tutti i toni. In quest'epoca la passacaglia è solamente una sequenza armonica che ripete la formula I-IV-V-I, sia nel modo maggiore che in quello minore¹⁰, legata molto probabilmente alla consuetudine di cantare in strada e a quella di accompagnare le entrate nelle rappresentazioni teatrali¹¹. Viene inserita, a partire da Montesardo, nelle pubblicazioni per chitarra con un ulteriore scopo didat-

¹⁰ Userò per semplicità i termini moderni 'maggiore' e 'minore' piuttosto che quelli antichi 'per b molle' e 'per b quadro'.

¹¹ Si veda a questo proposito: Thomas WALKER, *Ciaccona and Passacaglia: Remarks on their Origin and Early History*, «Journal of the American Musicological Society», XXI, Fall 1968, n. 3, pp. 300-320; Richard HUDSON, *Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona*, «Journal of the American Musicological Society», XXIII, Summer 1970, n. 3, pp. 302-314. Il significato del termine Passacaglia indica il risuonare della chitarra quando si va a suonare per la strada. Il termine ricorre nella letteratura dal 1605. Montesardo dice: «imparare a sonare le passacaglie così chiamati a lingua spagnola ovvero ritornelli». Luis DE BRICEÑO (*Método muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra alo español*, Paris, Ballard, 1626, p.14): «Regla para saver todas las entradas de theatro como son passacalles los quales son neçessarios para cantar toda suerte de letrillas...»

tico: praticata in tutte le tonalità, consente di imparare gli accordi dell'alfabeto e di collegarli secondo lo schema di cadenza più comune¹².

Es. 3 G. Montesardo, *Passacagli: Nuova inventione d'intavolatura...* p. 7



Il carattere di questo tipo di musica è quindi essenzialmente ritmico e armonico. In questa prima fase il ritmo è notato in maniera molto rudimentale: le lettere maiuscole indicano un valore uguale al doppio delle minuscole (ma in qualche caso anche quadruplo); la lettera al di sotto della linea significa 'botta'¹³ in giù, in battere, quella al di sopra botta in su, in levare. Tale grafia dà per scontata una certa conoscenza del ritmo dei brani, che allora poteva essere imitato osservando un esecutore più esperto. Il caso sopra riportato nell'Es. 3 è sintomatico di questo tipo di problemi: ho indicato le due soluzioni a mio avviso più plausibili, tenendo conto che tutti i brani basati sugli ostinati devono essere scritti in modo che l'ultima battuta del giro deve avere durata complementare con la prima, così da poter suonare vari giri di seguito¹⁴.

La natura armonica appare poi evidente qualora si consideri il fatto che ogni accordo viene disposto sulla tastiera in modo da occupare tutti e cinque gli ordini dello strumento, senza controllo sulla nota più grave: può così accadere che nella formula di passacaglio in do maggiore di Montesardo il primo grado sia allo stato fondamentale, il quarto in posizione di quarta e sesta e il quinto in posizione di sesta. Ciò non è una scelta compositiva ma deriva solo dalla struttura degli accordi dell'alfabeto, che sono espressi allo stato fondamentale solo nel caso in cui la tonica sia ricavabile nell'ordine più grave, il quinto, sui primi tasti (La, Sib, Si, Do). D'altra parte l'elemento melodico è per ora confinato solo alle soluzioni che derivano dalla concatenazione degli accordi dell'alfabeto.

Come si spiega una tale libertà armonica in un'epoca che, sebbene proiettata verso l'innovazione, era ancora permeata dalla mentalità contrappuntistica? Secondo il modo di vedere di diversi teorici gli strumenti armonici andavano classificati secondo una gerarchia fondata sulle loro

¹² Stefano Pesori, nella stampa descritta più avanti, chiama questi giri armonici «Passaggi semplici per dame, et S[igno]ri novelli nello studio» (p. 4).

¹³ D'ora in poi adotteremo questo termine per indicare la maniera di percuotere le corde tutte insieme, con la mano destra.

¹⁴ La soluzione (b) presuppone la dimenticanza dell'accordo posto tra parentesi quadre. Th. WALKER, in *Ciaccona and Passacaglia*, cit., p. 307, propone invece una trascrizione che, traducendo letteralmente i valori ritmici, lascia aperta la battuta finale.

effettive possibilità: per primi venivano gli strumenti a tastiera (organo e clavicembalo) sui quali erano disponibili tutte le note cromatiche e su cui era possibile realizzare qualsiasi partitura; seguiva poi il liuto, che aveva tutte le note cromatiche (escluse le alterazioni cromatiche sui bordoni dell'arciliuto) ma non poteva realizzare con la stessa facilità qualsiasi combinazione contrappuntistica. Veniva poi la tiorba, la cui accordatura rientrante ne limitava fortemente l'estensione; la chitarra infine, con la sua scarsa estensione nel registro basso, era considerata strumento imperfetto: mostrando un notevole senso pratico i musicisti seicenteschi, anche quelli più raffinati (si ricordi che lo stesso Montesardo era un musicista istruito e inoltre che la chitarra avrà dopo pochi decenni tra i suoi maestri anche personaggi come Lelio Colista), la utilizzavano rispettando il suo linguaggio, tollerando 'errori' contrappuntistici che non sarebbero stati ammessi in altri contesti.

Il repertorio, che presto diventerà la base della letteratura chitarristica seicentesca comprende le danze (Gagliarda, Ballo di Napoli, Ballo di Gazzella, Ballo del Granduca, Canario), i bassi ostinati di origine italiana (Ruggiero, Bergamasca), e spagnola (Spagnuoleta, Sarabanda, Ciacciona, Pavaniglia, Folia) e le arie da cantare (La Monica), strofiche, basate anch'esse su facili giri armonici¹⁵. Parallelamente si va diffondendo la pratica di accompagnare arie e canzoni: nelle numerose edizioni che testimoniano quest'uso, l'aggiunta delle lettere dell'alfabeto sopra la parte vocale fornisce il mezzo per eseguire un accompagnamento semplificato rispetto alla parte del basso continuo, scritta in notazione. In altri casi, specialmente manoscritti, si trova solo il testo poetico con gli accordi dell'alfabeto, dando per scontata la conoscenza della parte melodica.

L'altro aspetto notevole della nuova tecnica della mano destra è poi la sua natura ritmica e percussiva: la prima forma di variazione che si presenta consiste nello spezzare il ritmo iniziale secondo formule stabilite che prevedono diverse combinazioni di botte in su e in giù, fino ad arrivare a soluzioni notevolmente elaborate. Il 'trillo' e il 'repicco' sono due forme di ornamento ritmico che consistono nella rapida ripercussione di un accordo secondo varie formule realizzate dalle dita della mano destra.

L'estensione dell'alfabeto (1620-1639)

Una fase successiva nello sviluppo della musica per chitarra seicentesca è rappresentato dall'ampliamento dell'alfabeto, ottenuto con l'aggiun-

¹⁵ Per la verità è possibile rintracciare un precedente di questa maniera di suonare nelle danze intavolate che si trovano nelle raccolte di Morlaye e Gorlier pubblicate a partire dal 1551.

ta degli accordi che si ricavano spostando sul manico della chitarra le lettere relative alle posizioni che, grazie all'impiego del barré, non contengono corde a vuoto (G, H, K, M, N, P etc). Ciò si trova per la prima volta nell'intavolatura di Sanseverino, pubblicata a Milano nel 1620¹⁶: la tavola dell'alfabeto comprende anche alcuni accordi spostati un tono sopra (utilizzando la stessa lettera dell'accordo di partenza ma con carattere minuscolo) che tuttavia non vengono utilizzati nei brani musicali. Nell'intavolatura pubblicata da Colonna a Milano nel 1620¹⁷ si trova invece il sistema che diventerà quello usuale: un esponente, che indica il tasto su cui l'accordo va spostato, posto sopra lettera. In questo modo si rendono disponibili gli accordi su qualsiasi tasto della chitarra. La possibilità di prendere lo stesso accordo in più posizioni consente un certo sviluppo melodico sulla prima corda, permettendo di realizzare un'aria o una canzone col sostegno dell'armonia degli accordi. La scrittura esatta del ritmo rimarrà invece indeterminata, ancora per diversi anni, essendo evidentemente legata alla pratica estemporanea: per ora fa solo eccezione l'intavolatura di Sanseverino, dove la segnatura del tempo, i valori ritmici e le stanghette di battuta sono accuratamente indicati.

Alcuni esempi significativi di questa fase dello sviluppo della chitarra si trovano nell'intavolatura di Foriano Pico¹⁸, pubblicata a Napoli nel 1628. Questa è basata su alcune convenzioni di scrittura che in seguito rimangono invariate: le lettere degli accordi sono tutte poste al di sopra di una linea; le botte della mano destra vengono indicate da tratti posti vicino alla lettera, sopra la linea per la botte in giù, sotto la linea per la botte in su; quando ci sono più accordi ribattuti sulla stessa lettera questa viene scritta solo la prima volta, poi si trovano le botte da sole fino alla nuova lettera.

L'andamento ritmico normale è sottinteso a semiminime; più botte in giù consecutive possono significare un andamento di minime; più botte consecutive alternativamente in su e in giù un andamento di crome; il punto accanto a una botte significa che va prolungata di un 'sospiro' (una pausa di semiminima o un punto). Inoltre è possibile scorgere un inizio di elaborazione melodica grazie agli accordi trasportati.

¹⁶ Benedetto SANSEVERINO, *Intavolatura facile Per la Chitarra alla Spagnuola... Opera Terza*, Milano, Lomazzo, 1620.

¹⁷ Gio. Ambrosio COLONNA, *Intavolatura di Chitarra Spagnuola...*, Milano, Gariboldi, 1620

¹⁸ Foriano PICO, *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*, Napoli, Giovan Francesco Paci, 1628. La stampa porta la data del 1608 ma si tratta con certezza di un errore: la copia di Napoli porta quella del 1628 sulla rilegatura, anche il contenuto musicale è plausibile con quest'ultima.

Es. 4 F. Pico, *La bella margherita: Nuova scelta di sonate...* p. 35



Giovanni Paolo Foscarini

La prima figura veramente significativa nella storia dello sviluppo della tecnica e del linguaggio chitarristici è quella di Giovanni Paolo Foscarini; inoltre egli è l'autore maggiormente rappresentato in uno dei manoscritti Olivieri, che si colloca quindi in un momento cruciale di tale sviluppo. Per meglio comprenderne la sostanza sarà quindi opportuno inquadrare la sua produzione nota e la sua biografia.

Accanto allo stile sopra descritto, che tuttavia continua ad esistere in numerose stampe pubblicate per quasi tutto il secolo, se ne sviluppa, a partire dalla stampa di Foscarini del 1629¹⁹, uno più maturo. La tecnica della chitarra in questa fase 'accordale' consente quasi esclusivamente l'elaborazione armonica, che si inizia a manifestare specialmente nel passacaglio: lo schema di partenza viene variato con l'inserzione o la sostituzione di accordi (di solito in relazione di tipo V-I o relativo maggiore o minore) rispetto agli accordi base; questo principio, apparentemente elementare, contiene in sé una fortissima potenzialità di sviluppo armonico che condurrà nel giro di pochi anni alla costruzione di brani dove la variazione armonica diventa notevolmente avanzata²⁰. Il procedimento è

¹⁹ INTAVOLATURA / DI CHITARRA SPAGNOLA, / LIBRO SECONDO, nel qual si contiene Passacalli semplici e Passeggiati, Folie, Pass'e / mezzi, Gagliarde e altre sonate concertate a due e tre / chitarre differenti... Del Accademico Caliginoso detto il Furioso, nuovamente composto e dato in luce, / e dedicato / al MOLTO ILLUSTRE SIGNORE / IULIO FRANCESCO BRANCALEONE / IN MACERATA, Appresso Gio. Battista Bonomo, 1629; di seguito abbreviato in *Libro Secondo*. Il primo libro, se esistito autonomamente, è perduto. Sullo pseudonimo utilizzato da Foscarini, vedi oltre.

²⁰ Su questo argomento si vedano i seguenti studi: Richard HUDSON, *Chordal aspects of the Italian Dance Style 1550-1650*, «Journal of the Lute Society of America», II, 1970, pp. 35-72. ID., *The Music in Italian Tablatures, for the Five-courses Guitar*, «Journal of the Lute Society of America», IV, 1971. ID., *The Ripresa, the Ritornello and the Passacaglia*, «Journal of the American Musicological Society», XXIV, Fall 1971, n. 3, pp. 364-394. ID., *The 'Folia' Dance and the 'Folia' Formula in 17th Century Guitar Music*, «Musica Disciplina», XXV, 1971, pp. 199-221. Thomas CHRISTENSEN, *The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth Century Triadic Theory*, «Journal of Music Theory», 36/1, 1992, pp. 1-42. Massimo PREITANO, *Gli albori della concezione tonale: aria, ritornello strumentale e chitarra spagnola nel primo Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXIX – 1994 – n. 1, pp. 27-88.

riconoscibile nell'esempio seguente: già fin dall'esposizione del tema lo schema di partenza (I-IV-V-I come in Montesardo) viene variato con l'inserzione di due nuovi accordi: il V minore, e il VI; nella seconda partita il VI diventa momentaneamente tonica in modo da creare una breve progressione di tipo I-V per poi tornare nella tonalità di impianto. La terza partita e la quarta partita sono impostate sul relativo maggiore, Si bemolle, mentre concludono tornando a Sol minore²¹.

Es. 5 G.P. Foscarini, *Passacalli passeggiati sopra l'O*: Intavolatura di chitarra spagnola, Libro II, p. 4

The image displays four staves of musical notation for a guitar piece. Each staff shows a sequence of chords with their corresponding Roman numeral analysis and tonic labels. The first staff starts with Sol min. (I) and includes Vmin., VI IV, and V V I. The second staff starts with Mi bem. (VI/I) and includes V/IV, I V, IVmaggV, and I. The third staff starts with Si bem. (III/I) and includes IV, II/IV, V, and I. The fourth staff starts with Si bem. (III/I) and includes V, I, II/IV, V, and I.

1. Sol min. I Vmin. VI IV V V I

2. VI/I Mi bem. V/IV I V IVmaggV I Fa min. Sol min.

3. III/I Si bem. IV II/IV V I Sol min.

4. III/I Si bem. V I II/IV V I Sol min.

La storia nota di Foscarini è per ora desunta dalle dediche dei suoi libri e da poche altre notizie²². Dopo un periodo di servizio alla corte di

²¹ Non è improbabile che questo tipo di procedimento abbia influenzato i compositori di musica strumentale e vocale della generazione di poco successiva: si veda ad esempio il 'Passacaglio' di Andrea Falconieri (*Il 1° Libro di Canzone, sinfonie, fantasie...*, Napoli, Paolini e Ricci, 1650), musicista che si colloca a metà strada tra la cultura degli strumenti a pizzico e la composizione più tradizionale.

²² Cfr. Peter DANNER, *Giovanni Paolo Foscarini and his "Nuova inventione"*, "Jour-

Bruxelles presso Alberto VII d'Asburgo (non oltre il 1621, data della morte di questi), dove probabilmente viene in contatto con alcuni liutisti della scuola francese, lo ritroviamo in Ancona: qui nel 1624 viene fondata da Prospero Bonarelli della Rovere, in occasione dell'elezione di Maffeo Barberini come Urbano VIII, l'Accademia dei Caliginosi, di cui Foscarini diventa membro col nome di Furioso. Secondo Paolini²³ «L'impresa raffigurava un orso in piedi, appoggiato ad un tronco di lauro, nell'atto di farsi pungere gli occhi e la lingua da uno sciame d'api. Il motto era 'acuunt vulnera visum'». Lo stemma allude all'orso che ricerca la puntura dell'ape per farsi liberare gli occhi cisposi: allo stesso modo la magnificenza dei Barberini (simboleggiati dall'ape) risveglia la creatività dell'artista. Non è escluso che Foscarini partecipasse direttamente alla fondazione dell'Accademia: il termine 'caliginoso' richiama chiaramente 'fosco' e Foscarini. Inoltre i rapporti con Prospero Bonarelli dovevano essere stretti se nella sua opera seconda gli dedica un brano, il 'Baletto detto l'Imperiale' chiamandolo 'Patron Colendissimo'. È infatti a Macerata che pubblica il suo *Libro Secondo*: nel colophon, dopo la "Tavola del presente Libro", si legge: «Dell'Accademico Caliginoso, detto il Furioso, Musico, e sonatore, / di Liuto, e Tiorba, della Venerabile Compagnia del / Santissimo Sacramento d'Ancona», che doveva essere una delle tante confraternite seicentesche che avevano funzioni caritative o di assistenza sociale.

Foscarini continua a celare il suo vero nome fino alle ultime pubblicazioni, dove finalmente firma alcune dediche, continuando però ad apparire sui frontespizi con lo pseudonimo. Sorgono a questo punto i primi interrogativi. Era originario delle Marche? Perché nascondeva il suo nome? Allo stato attuale delle conoscenze è possibile solo fare delle ipotesi. Il nome Foscarini è quello di una delle più antiche e nobili famiglie veneziane, che in quegli anni annoverava diplomatici e addirittura un doge. In una delle sue pubblicazioni più tarde (1640), nella dedica a Carlo di Lorena egli ricorda «la divotissima osservanza e servitu prestata a Vra Eccellenza dalli miei antenati nell'essercitio militare sotto le sue vittoriose bandiere». È quindi possibile che egli appartenesse ad un ramo secondario della famiglia, e che fosse costretto a celare il suo mestiere, considerato poco consono ai ranghi più elevati della società. Di sicuro egli ha a che fare con Verona e Venezia. Il suo ritratto, presente nelle sue opere a partire da *Il Terzo Libro*, è accompagnato da una quartina 'In lode dell'Autore' composta da Orazio Abbaco, 'Gentiluomo Veronese'; inoltre egli vi compare riccamente vestito, in una maniera che più si addice a un nobile che non ad un musico quale appare il Pesori nel ri-

nal of the Lute Society of America", Inc. 1974, VII, pp. 4-18, e Alexander BELLOW, *The Illustrated History of the Guitar*, New York, Franco Colombo, 1970.

²³ Prefazione a Giovanni Paolo FOSCARINI, *Li cinque libri della Chitarra alla Spagnola*, Roma, s.e., 1640, ed. anastatica; Firenze, SPES, 1979, a cura di Paolo Paolini.

tratto che si trova nella sua opera descritta più avanti. Uno dei suoi ultimi libri contiene una dedica stilata a Venezia²⁴.

D'altra parte Foscarini non limitò la sua attività alle Marche. Potrebbe essere infatti identificato con lui il Giovanni Paolo che suona la chitarra nella rappresentazione sacra *I Santi Didimo e Teodora* negli anni 1635-1636 a Roma²⁵. Gaspar Sanz, autore di un noto manuale di chitarra pubblicato nel 1676, lo annovera tra i maestri di questo strumento accanto a Kapsberger. Successivamente torna ad essere presente in varie corti europee. Due fatti lo legano a Parigi. La pubblicazione della traduzione di un trattato del matematico e astronomo G. Keplero: *Dell'Armonia del mondo lettioni due* (1647); e una lettera a C. Huygens, il noto diplomatico e uomo di cultura che ebbe rapporti epistolari con diversi musicisti, il quale aveva intenzione di acquistare un liuto italiano. Foscarini risponde (1649) che in Italia possiede non meno di cinque liuti di Laux Maler (uno dei maggiori esponenti della scuola bolognese del '500), trovati nel *guardarobba* del Duca di Urbino²⁶.

Da quanto detto sopra appare chiaro come in questo periodo la chitarra fosse piuttosto diffusa nelle cittadine delle Marche. Bisogna a questo proposito ricordare l'attività in Ancona del liutaio Giovanni Tessler di cui rimane una chitarra conservata presso il Musée Instrumental di Nizza, datata 1618²⁷ ed un'altra, con le iniziali "GT" presso il Royal College of Music di Londra²⁸. Nel 1627 inoltre viene stampata un'intavolatura a Macerata da Millioni e Monte²⁹.

Già nell'introduzione «Alli lettori, Regola per ben imparare a sonare la Chitarra Spagnola» contenuta nel *Libro secondo* del 1629 Foscarini fornisce l'indizio della nuova via da seguire: «...Promettendoli di mandare in luce un'altra maniera nuova, con inventione non più veduta, cioè alcune sonate, la metà passeggiate al modo di Liuto, & l'altra metà al modo di Chitarra Spagnola, con alcune inventioni da me inventate...» Si tratta della testimonianza più antica, a mia conoscenza, sullo stile misto – composto di accordi suonati nello stile battuto della chitarra spagnola e di note pizzicate alla maniera del liuto – che diventerà usuale a partire dagli anni '40. Fu senza dubbio l'esperienza del Foscarini liutista e tior-

²⁴ Si tratta di *Inventione de Toccate sopra la Chitarra Spagnuola* (conservato presso la Biblioteca Comunale Liciniana di Termini Imerese); contiene due dediche, una datata "Venetia gli 20 Ottob 1649". Il contenuto musicale è identico a *Li Cinque Libri* descritto più avanti.

²⁵ Cfr. Giancarlo ROSTIROLLA, *La professione di strumentista a Roma nel Sei e Settecento*, «Studi Musicali», Anno XXIII – 1994, n. 1, p. 103.

²⁶ Cit. in Sybil MARCUSE, *A survey of Musical Instruments*, Londra, Newton Abbot, 1975, p. 224.

²⁷ Riprodotta in: AA.VV., *Guitares, Chefs-d'ouvre des collections de France*, Edition La flûte de Pan, Parigi 1980, p. 50.

²⁸ Riprodotta in: Tom and Mary Anne EVANS, *Guitars; Music, History, Construction and Players, From the Renaissance to Rock*, London, Oxford Univ. Press, 1977, p. 28.

²⁹ MILLIONI e MONTE, *Vero e facil modo...*, Roma e Macerata, Grisei, 1637.

bista³⁰ che lo dovette portare a concepire una maniera di suonare più ricca, tale da superare i limiti imposti dallo stile accordale puro e semplice. I mezzi sono quelli tipici dello stile liutistico e si trovano esemplificati negli avvertimenti posti da Alessandro Piccinini ad introdurre il suo libro di intavolatura di liuto³¹: la possibilità di suonare più voci pizzicando le corde singolarmente o nelle più varie combinazioni; la pratica dei suoni legati prodotti dalla mano sinistra, degli abbellimenti che rendono l'esecuzione più varia ed espressiva, le formule di arpeggio, le sottigliezze della dinamica. Tutti espedienti che si erano consolidati nella tradizione liutistica italiana ma che in quell'epoca trovavano la massima espressione nello stile francese. È per questo che Foscarini afferma, sempre negli avvertimenti del *Libro secondo*: «...Si è ancora da avvertire, che le sonate, come correnti, baletti, & gagliarde, che vanno nel stile francese, si devono suonare quietamente, solo dargli spirito conveniente, conforme al tempo...» Il suonare 'quietamente', qui implicitamente contrapposto al suonare forte dello stile battuto, è difatti uno degli stilemi francesi per eccellenza che sta inoltre a significare suonare con precisione e pulizia, rispettando tutte le convenzioni che si trovano celate nelle intavolature. Molto probabilmente Foscarini conobbe questa maniera di suonare durante la sua permanenza nelle Fiandre, dove i liutisti con cui ebbe contatti erano stilisticamente legati alla Francia.

Foscarini mantiene la promessa data nel *Libro secondo* pubblicando due nuove opere: *Il Primo. Secondo e Terzo Libro della Chitarra Spagnola* e *I Quattro Libri della Chitarra Spagnola*³². Entrambe portano lo pseudonimo dell'Accademico Caliginoso già utilizzato ne *Il Secondo Libro* ed entrambe non sono datate. Dai titoli inoltre ci si aspetterebbe che *I Quattro Libri* contenga, alla maniera delle pubblicazioni in uso all'epoca, che spesso raccoglievano insieme anche opere precedenti, una sezione ulteriore rispetto a *Il Terzo Libro*, ma non è così: le due sillogi coincidono perfettamente sia nel contenuto musicale che nell'impaginazione, l'unica differenza consiste nelle dediche dei brani, ognuno dei quali è indi-

³⁰ L'indizio più sicuro è dato dalla sopra citata dichiarazione di attività come liutista e tiorbista in Ancona alle fine del *Libro Secondo*.

³¹ Alessandro PICCININI, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, Bologna, eredi Moscatelli, 1623. Anche l'impostazione delle «Regole per ben' imparar à sonar la Chitara Spagnola» poste da Foscarini all'inizio dei suoi libri è simile agli avvertimenti «a gli studiosi» di Piccinini.

³² IL PRIMO. SECONDO / E TERZO LIBRO DELLA / CHITARRA SPAGNOLA / Nelli quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici & passeggiate; / Con una nuova inventione di Passacalli Spagnoli variati Ciacone Follie Zarabande... con alcune sonate picicate al modo di leuto con le sue regole per imparare à sonarle facilissimamente / Autore/ L'ACADEMICO CALIGINOSO DETTO IL FURIOSO (di seguito abbreviato in *Il Terzo Libro*); I QUATTRO LIBRI DELLA CHITARRA SPAGNOLA / Nelli quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici & passeggiate; / Con una nuova inventione di Passacalli Spagnoli variati Ciacone Follie Zarabande... con alcune sonate picicate al modo di leuto con le sue regole per imparare à sonarle facilissimamente / Autore/ L'ACADEMICO CALIGINOSO DETTO IL FURIOSO (di seguito abbreviato in *I Quattro Libri*).

rizzato ad un personaggio diverso³³. Ciò potrebbe essere spiegato col fatto che Foscarini avrebbe ‘sdoppiato’ la sua opera per ingraziarsi il maggior numero possibile di personaggi illustri. Questa pratica di confezionare opere a stampa per particolari occasioni o dediche non sembra isolata: accade lo stesso con due ristampe dell’ultima opera di Foscarini, *Li cinque Libri*, e con quella di Pesori descritte più avanti³⁴.

Osservando più attentamente il contenuto musicale è possibile individuare i confini del terzo libro. Si tratta dei brani compresi tra la p. 15, dopo la fine dei brani scritti in alfabeto, e la p. 78³⁵. La musica contenuta in questa sezione è ordinata per tonalità, è incisa con lo stesso tipo di grafia. Il materiale musicale è quanto mai vario e al suo interno è possibile individuare sia la componente italiana che quella spagnola e francese. La prima è presente con la toccata (che si presenta anche col nome di Capriccio, Tasteggio, Tasteggiata); con le danze (il passemazzo, il balletto, la gagliarda); con le variazioni sui bassi ostinati quali l’*Aria di Fiorenza*. L’aspetto francese è rappresentato dalle danze, specialmente la corrente e la volta, simili a quelle che popolano il repertorio liutistico coevo. La Spagna è presente con i generi, in questo libro più sviluppati, già visti nel *Secondo Libro: Aria della Fulia, Passacagli passeggiati, Zarabanda, Passacaglio Spagnolo, Ciaccona*. Esistono poi all’interno del libro due stili di scrittura: i brani in stile completamente pizzicato, alla maniera del liuto e quelli in stile misto: i brani spagnoli sono scritti quasi esclusivamente nello stile misto, mentre gli altri si dividono più o meno equamente le due maniere. I brani pizzicati sono piuttosto semplici: Foscarini afferma di averli inseriti «più per abbellimento dell’opera che per altro rispetto», o forse per compiacere e facilitare qualcuno dei dedicatari dei brani, certamente dilettanti non troppo dotati. Tali brani potrebbero anche essere un retaggio dei trascorsi liutistici di Foscarini ma su questa ipotesi è necessaria una breve riflessione. Foscarini afferma nel *Libro Secondo* di essere stato liutista ma il suo modo di scrivere tradisce una preparazione musicale non del tutto solida: i brani contrappuntistici presentano diverse incongruenze – la scrittura del ritmo e la distribuzione dei segni ritmici all’interno delle battute sono il più delle volte errati – che è più raro trovare nelle opere dei liutisti. Più che immaginare degli errori avvenuti durante l’incisione delle lastre, sarebbero infatti troppi, credo sia lecito supporre che Foscarini si serve di un tipo di scrittura ‘approssimativa’ che probabilmente è legata ad una maniera di suonare estemporanea³⁶.

³³ Ho consultato la copia conservata presso il Civico Museo Bibliografico di Bologna; cfr.: P. DANNER, *op. cit.* Danner, riferendosi alla copia di Londra, che presenta la stessa incongruenza di quella di Bologna, ipotizza che si tratti de *I Quattro Libri* a cui è stato posto un frontespizio sbagliato.

³⁴ Cfr. Nota n. 24

³⁵ Si faccia riferimento all’edizione anastatica de *Li cinque libri*, cit. Anche questa pubblicazione è identica alle precedenti fino all’aggiunta del quinto libro.

³⁶ Accade lo stesso, ad esempio, nelle opere di Pesori di cui si parla più avanti.

La sezione riconoscibile come il quarto libro, che inizia da p. 79, si sviluppa in maniera diversa: è scritta tutta in stile misto e il contenuto musicale è omogeneo, consistendo di passacaglie e ciaccone variate. Si tratta di brani più estesi rispetto a quelli del terzo libro, probabilmente i primi esempi di una tendenza che si consoliderà successivamente nelle opere di di Valdambrini, Corbetta e Bartolotti. L'intento è chiaro: portare al massimo livello l'arte della variazione, sia dal punto di vista strumentale che compositivo, servendosi di uno strumento limitato sia nell'estensione che nel numero di corde.

Il discorso si snoda attraverso l'alternanza di variazioni in stile battuto ad altre pizzicate; la ricerca armonica è sempre presente, sia con il sistema della sostituzione visto precedentemente che con l'introduzione delle dissonanze ricavate all'interno degli accordi pieni, suonati su tutte le corde. Le possibilità e la sonorità della chitarra vengono poi indagate con l'allontanamento dalle tonalità usuali e dalle prime posizioni sulla tastiera. Nuovi effetti si aggiungono: la pratica dei suoni legati prodotti dalla mano sinistra consente di eseguire gli ornamenti alla stessa maniera degli altri strumenti, e di suonare lunghe tirate di note, i cosiddetti 'strascini', senza pizzicarle con la mano destra. Sull'applicazione di questi espedienti alla chitarra Foscarini si riallaccia direttamente alla tradizione tiorbistica e liutistica. Questo genere di brani costituisce il principale apporto dato dalla chitarra alla tradizione musicale seicentesca: tradizione che si consolida proprio alla fine degli anni trenta e che vede nascere a Roma uno dei suoi centri più importanti: sono significative a questo proposito le affermazioni di Foscarini che mostrano come Roma diventi la capitale dell'arte della chitarra al posto di Napoli. Nel *Libro Secondo* egli afferma che «sarà buono per qualche tempo servirsi di Maestro intelligente che insegni di portar bene la mano, dargli il tempo, e sonare con gratia e polizia; toccando hor piano hor forte, alla vera maniera Spagnola, & Napolitana...» Ma a partire da *Il Terzo Libro* dice: «si essorta qual si voglia, che vorrà attender a detta professione, oggi tanto usata in tutte le Parti del Mondo, a valersi per qualche tempo di maestro intelligente, e pratico, col cui mezzo possa imparar a portar bene la mano, toccar ben distinto ogni corda e sonar con gratia e polizzia; toccando, hor forte, hor piano, conforme la vera maniera Spagnola, e Romana...»

Ferdinando Valdambrini

L'altra figura di spicco che si incontrerà nel più importante dei manoscritti Olivieri è quella di Ferdinando Valdambrini. Si tratta di un personaggio meno noto rispetto a Foscarini, praticamente ignorato dagli studiosi moderni.

La sua musica ci è giunta attraverso due belle stampe realizzate ad incisione e pubblicate a Roma nel 1646 e nel 1647³⁷.

³⁷ LIBRO PRIMO / DI INTAVOLATURA DI CHITARRA / A CINQUE ORDINI / DI FERDINANDO

Valdambrini e Foscari si mostrano differenze stilistiche e strumentali notevoli. Foscari si esprime con una sonorità piena, dove la parte principale è affidata allo stile battuto integrato con quello pizzicato. Anche nel quinto libro, che contiene le opere più estese e mature, l'aspetto accordale rimane importante. Valdambrini invece fa proprio uno stile manifestamente dichiarato negli Avvertimenti, espresso con maggior compiutezza nel *Libro Secondo*. Data la chiarezza con cui viene espresso e la consapevolezza che mostra circa le peculiarità della chitarra, vale la pena di riportarlo per intero:

Benché questo istromento non habia i bassi come gl'altri con tutto cio si vede ch'è atto ad imitare tutto quello ch è conducevole alli affetti [:] la bellezza e perfetione consistono nelle variationi de stili perche avendo il detto poche corde differenti un solo stile, ò viene manchevole, ò tedioso. Il sonarlo bene consiste più in destrezza che in rigore, perche volendovi andare con rigore di musica ò si darà in asprezze, ovvero in seccagini per la ragione sudetta. Per arricchirlo, et perfetionarlo al possibile vi ho introdotto molte nuove et facili inventioni essendomi ancora prevalso come avevo nell altre mie composizioni del primo libro di molti modi et maniere usate in altre sorti d'istrumenti come l'arpeggiare, il strascino, il groppeggiare, il trillo inventioni del Sig Gio. Girolamo Kapsberger Nobile Alemanno stampate gia in diversi suoi libri...³⁸

Quindi alla chitarra non si addice uno stile troppo rigoroso, contrappuntistico, ma uno stile variato: e con queste premesse a chi rivolgere la propria attenzione se non al maestro romano degli strumenti a pizzico, Gerolamo Kapsberger, e agli artifici da lui inventati? Valdambrini utilizza un'accordatura, probabilmente mutuata dalla tiorba, che consente di imitarne un effetto tipico, le cosiddette 'campanelle'³⁹: si tratta di un sistema che permette di suonare passaggi per grado congiunto su corde differenti in modo che i suoni si sovrappongano leggermente l'uno all'altro, alla maniera dell'arpa. Inoltre vengono introdotte invenzioni usate sulla tiorba come l'arpeggiare secondo una formula predefinita di ritmo e diteggiatura una serie di accordi; lo 'strascino', cioè la tirata di note suo-

VALDAMBRINI ROMANO / DEDICATO / ALL' ILLUSTRISSIMO E REVERENDISSIMO / SIGNOR D. PAOLO SAVELLI / ABBATE DI CHIARAVALLE Roma, con licenza de sup. 1646;

LIBRO SECONDO / DI INTAVOLATURA DI CHITARRA / A CINQUE ORDINI / DI FERDINANDO VALDAMBRINI ROMANO / Roma con licenza de sup. 1647. I due libri, rilegati insieme, sono conservati presso la Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia in Roma.

³⁸ F. VALDAMBRINI, *Libro Secondo*, cit., Avvertimenti.

³⁹ Si tratta di una accordatura senza bassi sul quarto e quinto coro: rispetto a quella data nell'Es. 1 si avranno quindi il Re e il La accordati all'unisono sulla nota più acuta. Gaspar SANZ nel suo trattato (*Instrucion de Musica sobre la Guitarra Española...* Saragozza, eredi Dormer, 1674) fa riferimento a questa usanza: «en Roma aquellos Maestros encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningun bordon, ni en quarta ni en quinta». Egli afferma anche che questa accordatura è adatta per «usar de las campanelas». La stessa accordatura era stata usata da Briceño nel 1626.

nate velocemente dalla sola mano sinistra; il 'gruppo', cioè il trillo misurato e una varietà di ornamenti suonati dalla mano sinistra e descritti con dovizia di particolari. Arricchita da questi effetti tipici di Kapsberger (il quale viene imitato perfino nei particolari grafici e decorativi della stampa) la musica di Valdambri si presenta, rispetto a Foscarini, con una tessitura più sottile e rarefatta.

I manoscritti Olivieri

Segue una descrizione dei manoscritti conservati a San Ginesio nella biblioteca della famiglia Olivieri. Per quanto riguarda le concordanze si faccia riferimento, per Valdambri alle stampe sopra descritte, per Foscarini all'edizione anastatica de *Li Cinque libri*. In qualche caso si è ritenuto utile rimandare a brani che, pur non costituendo una vera concordanza, contengono materiale simile (sono contrassegnati da 'cfr.').

Ms. Olivieri A

È un manoscritto cartaceo, rilegato in cartone, oblungo, misura cm. 20,5 x 13 e consta di 36 carte non numerate ognuna delle quali contiene cinque pentagrammi. Dopo la 'Regola del modo dell'Arpeggiare', cioè formule di accordi arpeggiati, seguono 36 brani scritti in intavolatura italiana 'mista' di chitarra; alla fine è riprodotto l'alfabeto di Montesardo. La grafia è omogenea e sembra appartenere ad una mano unica. Nell'ultima pagina, in cui si trova la tabella dell'alfabeto della chitarra, in calce si legge 'Lorenzo Cristiano', forse il compilatore.

Segue l'indice dei brani con le concordanze (per gli *incipit* si veda p. 52 e segg.)

N.	CARTA	CONCORDANZE
1	c.1	Regola del modo dell'Arpeggiare di qualsivoglia lettera o pizzicata
2	c. 1v	Segue nelli passacagli p[er] E del Foscarini in ultimo a tutti
3	c. 1v	Pavaniglia Cfr. Foscarini, <i>Li Cinque Libri</i> , p. 39
4	c. 2	Passacaglio p[er] O di Gio: Paulo Foscarini
5	c. 3	Passacaglio p[er] O di Ferdinando Valdambri Valdambri, <i>Libro Secondo</i> , Passacaglio Secondo, p. 8
6	c. 4	Ciaccona p[er] B Foscarini

7	c. 6	Chiaccona p[er] B Ferdinando Valdambri Valdambrini	Valdambrini, <i>Libro Secondo</i> , p. 28
8	c. 9	Ciaccona p[er] B di Paulo zozzi detto Paoluccio della Chitarra	
9	c. 9v	Passacaglio p[er] E del Foscarini	Cfr. Foscarini, <i>Li Cinque Libri</i> , p. 37
10	c. 11	Passacaglio P[er] E di Paoluccio	
11	c. 11v	[Passacaglio] A. Marchetti	
12	c. 12	Passacaglio p[er] D Foscarini	
13	c. 12v.	Passacaglio p[er] L Fuscarino	
14	c. 13	Seguono di Ferdinando	Valdambrini, <i>Libro Secondo</i> , Passacaglio Primo, p. 5
15	c. 14	Ciaccona p[er] C Foscarini	
16	c. 15v	Passacaglio p[er] L Pauolino	
17	c. 16	Passacaglio p[er] P Foscarini	
18	c. 16 v	Passacaglio p[er] P paoluccio	
19	c. 17 v	Chiaccona p[er] A Foscarini	cfr. Foscarini, <i>Li Cinque Libri</i> , Capriccio sopra la Ciaccona sul A, p. 17
20	c. 18	Passacaglio p[er] †C Foscarini	
21	c. 18 v.	Seguono di Ferdinando	Valdambrini, <i>Libro Secondo</i> , Passacaglio Quinto, p. 17
22	c. 20 v.	Passagallo p[er] E dell'Onofri [variazione n. 31 dallo stesso brano presente nel ms. B-1]	
23	c. 22	Ciaccona p[er] G Foscarini	
24	c. 22v	Ciaccona p[er] H Paoluccio	
25	c. 23	Corrente Foscarini	Foscarini, <i>Li Cinque Libri</i> , p. 19
26	c. 23v	Corrente Foscarini	Cfr. Foscarini, <i>Li Cinque Libri</i> , p. 23
27	c. 24	senza titolo [Ciaccona]	
28	c. 24v	Alemanda Foscarini	Foscarini, <i>Li Cinque Libri</i> , p. 104
29	c. 25v	Alemanda Ferdinando	Valdambrini, <i>Libro Primo</i> , Balletto 6°, p. 19
30	c. 26	Alemanda di Paoluccio	
31	c. 26v	Sarabanda Foscarini	
32	c. 27	Sarabanda Ferdinando	Valdambrini, <i>Libro Primo</i> , Balletto 8 ^o , p. 20
33	c. 27v	Sarabanda Foscarini	
34	c. 28	Passacaglio p[er] D Foscarini	
35	c. 29	Ciaccona alla Francese di Pauluccio	
36	c. 29v	Tromba del Fuscarini	
37	c. 33v	Corrente Francese di Antonio Flamminii Marchetti	
38	c. 34	Ballo di Mantova p[er] E di Antonio Flamminii Marchetti	
	c. 34v	Alfabeto della Chitarra	

Gli autori rappresentati sono:

Giovanni Paolo Foscarini: 17 brani;

Ferdinando Valdambri: 6 brani;

Paolo Zozzi detto Paoluccio della chitarra (anche Paulino in un brano): 7 brani;

Antonio Flammini Marchetti: 3 brani;

Onofri: una variazione dal 'Passagallo dell'Onofri p[er] la È contenuto nel ms. B-1; scritta in un secondo tempo su due pentagrammi lasciati vuoti al momento della stesura del brano n° 21.

Brani adespoti: 2

L'Onofri è un antenato della famiglia Olivieri non ancora identificato; Paolo Zozzi e Antonio Flammini Marchetti sono conosciuti solo grazie a queste intavolature.

L'intavolatura è scritta con mano veloce, ma abbastanza chiara, nella tipica grafia italiana seicentesca. I segni ritmici sono, con poche eccezioni, assenti. Due brani di Foscarini concordano, con alcune differenze, con la Corrente di p. 19 (corrispondente all'area del terzo libro) e con l'Allemanda di p. 104 dell'edizione de *Li Cinque Libri*. Gli altri brani di Foscarini sono tutti inediti. Per quanto riguarda Francesco Valdambri due brani si trovano nel *Libro Primo* e quattro nel *Libro secondo*. Come vedremo successivamente non sono copiati pedissequamente.

Ms. Olivieri B-1

È un fascicolo senza rilegatura, misura cm 17,5 x 24 ed è costituito da 8 carte non numerate; probabilmente faceva parte di un quaderno più consistente. Le prime due carte contengono dieci pentagrammi; le restanti otto. Vi si trovano 7 brani, scritti in intavolatura 'mista'; i segni ritmici sono assenti. La grafia è più marcata rispetto al ms. A, ma sembra appartenere alla stessa mano.

N. CARTA

1	1	Alemanda del Vezzosi senese
2	1v	Corrente francese da sonarsi con l'accordatura francese
3	2	Zarabanda con la medema accordatura fra[n]zese
4	2	Passagallo dell'Onofrij
5	6v	Balletto nuovo dell'Onofrij
6	7	Tromba dell'Onofrij
7	8v	Passagallo p[er] E dell'Onofrij che siegue in ultimo (fa parte del Passagallo che sta a c. 2)

I brani n. 2 e 3 sono scritti nell'accordatura 'franzese' che consiste nell'abbassare di un semitono il quarto e terzo ordine (dall'alto: Mi, Si,

Fa diesis, Do diesis, La); questa accordatura si trova usata senza, l'appellativo 'francese', nella stampa di Pesori descritta più avanti e nel *Libro Quarto* di Corbetta⁴⁰.

Ms. Olivieri B-2

Si tratta di una carta probabilmente proveniente dallo stesso quaderno del Ms. B, (stessa mano anche qui); contiene due brani di Onofri:

N. CARTA

1	1	Follia p[er] E in parte variate dell'Onofri
2	1v	Balletto nuovo dell'Onofrij

Ms. Olivieri C

Si tratta di una carta oblunga, che misura cm 24×16,8, scritta sul recto e sul verso; contiene una versione abbreviata del «Passagallo p[er] la E dell'Onofri» del ms. B-1, scritta dalla stessa mano dei precedenti.

Ms. Olivieri D

Misura cm 37×12 ed è composto da quattro carte non numerate, scritte per esteso nel senso della larghezza su quattro pentagrammi. La misura inusuale sembra essere dovuta al fatto che la carta è stata ripiegata una volta in meno rispetto al ms. A, che è largo la metà. Contiene sette brani; I segni ritmici, non sempre coerenti, si trovano nei brani n. 1, 2, 4.

N. CARTA

1	1	Passagallo p[er] E del Melaranci Perugino
2	3	Corrente
3	3	Passagallo dell'Onofrij
4	3v	Corrente del Melaranci
5	3v	Passagallo dell'Onofrij
6	4	Tromba dell'Onofrij
7	4v	Passagaglio dell'Onofrij

⁴⁰ FRANCESCO CORBETTA, *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola*, Bruxelles, s.e., 1648. Ed. anastatica, a cura di Paolo Paolini, Firenze, SPES, 1983.

La grafia è praticamente identica a quella dei manoscritti precedenti, ma anche il contenuto musicale è molto simile: i brani n. 3, 5 e 7 sono variazioni del 'Passagallo' del ms. B-1; il brano n. 6 è quasi identico al n. 7 del ms. B-1. Nel manoscritto compare per la prima volta la figura del 'Melaranci Perugino' a tutt'oggi sconosciuto. Tuttavia uno dei due brani a lui attribuiti, il n. 4, presenta una interessantissima concordanza con con la Corrente che si trova alla c. 21 del ms. conosciuto come 'Libro di Leuto di Giuseppe Antonio Doni', conservato a Perugia presso l'Archivio di Stato⁴¹: in questa fonte il brano è adespoto ma viene attribuito ad Andrea Falconieri per via dell'indicazione "Suonate del Falconieri" che si trova all'inizio del manoscritto. A questo proposito è possibile indicare alcune ipotesi. Il Melaranci ha adattato alla chitarra un pezzo per arciliuto attribuendosene anche la composizione, oppure egli è l'effettivo autore del brano e ne avrebbe curato due versioni, una per arciliuto e l'altra per chitarra; nel primo caso avrebbe seguito la tendenza di arricchire il repertorio chitarristico attingendo a quello liutistico; nel secondo avrebbe fatto parte della schiera dei musicisti polistrumentisti attivi all'epoca; resta inoltre la possibilità che il curatore del ms D abbia egli stesso adattato alla chitarra un brano per arciliuto del Melaranci. La vicinanza di Perugia alle Marche contribuisce comunque a farci intuire una serie di legami musicali e strumentali che si intrecciavano, oltre che a livello delle grandi città, anche nell'ambito delle cittadine dell'Italia centrale.

Ms. Olivieri E

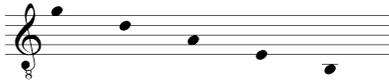
È un manoscritto cartaceo oblungo, misura cm. 15×11, consta di tre carte. Porta l'intestazione: «Sonate di Mandola diverse». Contiene otto brevi brani scritti da una mano diversa rispetto ai precedenti:

N.	CARTA	
1	1	Saltarello per A
2	1	Saltarello per B
3	1	Ciacona per B
4	1v	Fuga
5	1v	Passagallo per O
6	1v	Ballo di Mantova per E
7	2	Ballo della Regina per A
	2v	Seconda parte
8	3	Menuetta per B
	3v	Seconda parte

Si tratta di una rara intavolatura per mandola a cinque ordini: l'accordatura conosciuta della mandola è la seguente:

⁴¹ Perugia, Archivio di Stato, Archivio Fiumi Sermattei, VII H 2; ed. in facsimile a cura di Dinko Fabris, Firenze, SPES, 1988.

Es. 6



Tale accordatura coincide con le indicazioni della tonalità dei brani presenti nei titoli: queste utilizzano l'alfabeto della chitarra (A = Sol maggiore, B = Do maggiore etc.) applicandole all'accordatura della mandola.

Il contenuto musicale

Per quanto riguarda il Ms. A le concordanze con le stampe di Valdambrini suggeriscono, presupponendo che i brani siano stati copiati direttamente da esse, una datazione di poco posteriore agli anni 1646-47; questa ipotesi tuttavia non può essere confermata con certezza per diversi motivi:

a) nel manoscritto non sono stati copiati i segni ritmici presenti nelle edizioni a stampa;

b) nel manoscritto sono stati spesso aggiunti segni di ornamento assenti nella stampa;

c) in qualche caso nel manoscritto sono presenti lezioni alternative plausibili; in altri casi si trovano situazioni decisamente pasticciate;

d) le versioni manoscritte delle passacglie e della ciaccona sono notevolmente ridotte rispetto alla stampa; di solito mancano le variazioni più difficili.

e) Il Balletto 6 e il Balletto 8 del *Libro Primo* si trovano nel manoscritto col titolo di Alemanda e Sarabanda.

Riguardo al punto c) è particolarmente significativa la differenza tra il passacaglio manoscritto n° 21 a c. 18v e il corrispondente Passacaglio Quinto, a p. 17 del *Libro Secondo*. Nel primo è stato aggiunto un accordo modulante che certamente non è stato copiato dalla stampa.

Es. 7

Pur non potendo arrivare a conclusioni definitive sembra plausibile ipotizzare la possibilità che il compilatore del manoscritto A abbia avuto a disposizione una fonte a noi sconosciuta. In caso contrario avrebbe praticato tagli consistenti, probabilmente con lo scopo di facilitare i brani, ma anche aggiunte, sia musicali che di ornamentazione.

Per quanto riguarda i brani di Foscarini la situazione è ancora più

problematica: le concordanze certe sono solo due, una localizzabile nella zona compresa dal terzo libro e l'altra situata nel quinto. Quest'ultima collocherebbe la data della copiatura a dopo il 1640, ma anche qui non si tratta di una copia esatta quanto di una versione piuttosto differente dello stesso brano. Se si aggiunge che nel manoscritto sono presenti altri 15 brani inediti (alcune somiglianze tra variazioni nelle passacglie e nelle ciaccone non sono sufficienti ad autorizzare una concordanza) bisogna supporre che tali brani siano stati copiati da un testimone precedente e indipendente dalla stampa. Che il manoscritto possa essere stato compilato non personalmente (viene nominato con nome e cognome) ma sotto il controllo di Foscarini (ad esempio da un allievo), rimane per ora solamente una supposizione suggestiva.

La qualità musicale dei brani del ms. A è piuttosto buona, se si tiene conto del livello di sviluppo della chitarra in quegli anni. Le passacglie e le ciaccone ricordano quelle comprese tra il terzo e il quarto libro. Nell'esempio che segue è possibile riconoscere i tratti essenziali di questo stile: passaggi accordali con movimenti melodici ottenuti aggiungendo o togliendo un dito all'accordo base (var. 1); movimenti di terze parallele frammiste a seste (var. 4); armonie dissonanti (var. 5); catene di dissonanze risolte (var. 7); 'strascini' della mano sinistra.

Es. 8 Passacaglio p[er] E del Foscarini c. 9v (var. 1, 4, 5, 7, 12)

The image displays five musical staves, each representing a different variation of a piece in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The variations are:

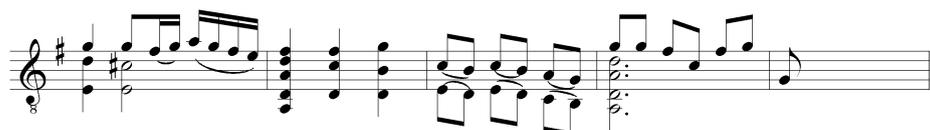
- Var. 1:** Shows a sequence of chords with a melodic line moving through them, illustrating the technique of adding or removing a finger to the base chord.
- Var. 4:** Features a melodic line with intervals of thirds and sixths, demonstrating the technique of mixing parallel thirds with sixths.
- Var. 5:** Consists of a series of chords, some of which are dissonant, illustrating the use of dissonant harmonies.
- Var. 7:** Shows a sequence of chords with a melodic line, illustrating the technique of resolving dissonances.
- Var. 12:** Features a melodic line with a 'strascini' (slur) effect, illustrating the technique of 'strascini' of the left hand.

Di particolare interesse è poi il brano intitolato ‘Tromba del Foscari-
ni’, un brano appartenente ad un genere ancora diffuso nel ’600, quello
della ‘battaglia’: oltre agli effetti di guerra (squilli di trombe e rumori
della battaglia) è possibile riconoscere le arie della Girometta e di ‘Fra
Jacopino’, sempre presenti in questo genere di brani.

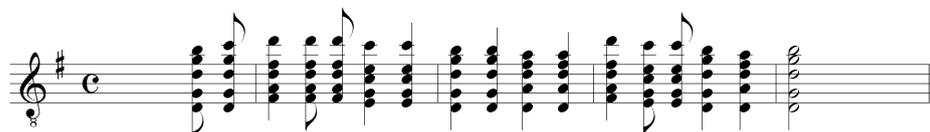
Es. 9 Tromba del Foscari (Ms. A, c. 29v)



b. 1-10



b. 18-25



b. 70-74 [la Girometta]



b. 98-107 [Fra' Jacopino]



La compresenza dei brani di Foscari e di Valdambriani nello stesso
manoscritto crea inoltre un problema di prassi esecutiva. I due autori in-
fatti richiedono due diverse incordature dei bassi della chitarra: come si è
già detto il secondo utilizza, al contrario del primo, solo corde sottili sul
quarto e quinto ordine. La differenza è evidente: una tessitura più sottile
nel primo caso, una sonorità più piena che favorisce la realizzazione dei

passaggi armonici nel secondo. Dato che è difficile pensare che l'esecutore dei brani del manoscritto cambiasse strumento per suonare brani situati l'uno vicino all'altro, sembra plausibile che l'accordatura più adatta sia quella di Foscarini: si tratta di quella più diffusa per il repertorio alfabetico fino alla metà del '600, inoltre la maggior parte dei brani del manoscritto è di carattere armonico.

Per quanto riguarda i manoscritti B probabilmente risalgono ad un'epoca leggermente più tarda rispetto ad A. Il Passagallo dell'Onofri che inizia a c. 2 è il brano più esteso e impegnativo di tutta la collezione ma purtroppo la mancanza di segni ritmici ne rende la ricostruzione opinabile in alcuni punti. Lo stile di questo brano è molto singolare e non può essere avvicinato a nessuno degli autori attivi alla metà del '600, come Corbetta, Bartolotti o Granata. Consiste di 46 variazioni sulla passacaglia che si sviluppano più in senso melodico e virtuosistico che armonico: sono frequenti i passaggi di semicrome, spesso legate dalla mano sinistra; i cambi di posizione, con interi passaggi che saltano verso le posizioni acute; soluzioni melodiche originali ma stravaganti.

Es. 10 (var. 1, 2, 28, 29, 36)

The image displays five staves of musical notation for variations of a passacaglia. Each staff is labeled with its variation number: Var. 1, Var. 2, Var. 28, Var. 29, and Var. 36. The music is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Trill ornaments (T) are indicated above certain notes in several variations. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket in Variation 36.

La stampa di Stefano Pesori

Oltre al materiale musicale sopra descritto la biblioteca Olivieri conserva un'opera a stampa (al cui interno sono inserite pagine manoscritte) che reca due frontespizi diversi: nel primo si legge TOCCATE / DI / Chitarriglia / DI STEFANO / PESORI; nella pagina successiva: LE LE (*sic*) / DANZE D'APOLLO / ALLE MUSE/ Scherzi della Mano / DI STEFANO PESORI / Ne quali si vede con bellissimo ordine descritte / Varie, e vaghissime suonate / di Chitarriglia / Dedicate / AL Molto Reuerendo Padre Fra Carlo De' Ricci da' S. Ginesio Rispondete / Nello Studio di Verona l'Anno 1659 / In, S, ta Eufemia. Segue la dedica, manoscritta e datata «Verona il 27 Maggio 1659, in cui l'autore si augura che «più aggievolmente ella possa talvolta alternare le armoniche proporzioni della musica alle regulate sinfonie dell'eloquenza» alludendo agli interessi musicali e letterari del Ricci.

Stefano Pesori, mantovano, è noto per aver dato alle stampe altri cinque libri di intavolature di 'chitarriglia', tra il 1648 e il 1650 a Mantova e Verona; la presente collezione costituirebbe quindi la sua ultima fatica. Il libro sembra essere il frutto dell'assemblaggio di materiali già esistenti: ad esempio vi si ritrovano diversi brani presenti nel suo *Lo Scigno Armonico*⁴² ma con dediche differenti: intercalati a questi si trovano alcune pagine manoscritte che dovrebbero costituire il materiale preparato appositamente per l'occasione. Tra i brani musicali si trovano dei brevi componimenti letterari. Una «LETTERA / DI STEFANO PESORI / In cui s'adita un sicuro sentire, per chiunque brama istradarsi alla felicità dell'amore»; dei sonetti dedicati al Pesori da suoi conoscenti e seguiti dalla sua risposta; un «Secreto rarissimo per fare i capelli neri». Di particolare interesse il «REGISTRO / DELLE PERSONE / PIU RIGUARDEVOLI, / Che hanno honorato ed honorano, / QUESTA ARMONIOSA VIRTU, / SOTTO GL'INSEGNAMENTI DEL / PESORI». Un elenco di allievi ordinato secondo la gerarchia sociale: «Nobili veneti, Marchesi, Conti, Dottori, Religiosi, Gentiluomini, Capitani, Cittadini, Mercanti, Tedeschi, Ebrei», una preziosa testimonianza sulla diffusione della chitarra tra i dilettanti e sul mestiere di insegnante.

Conclusioni

Da quanto detto finora appare chiaro come i manoscritti per chitarra della biblioteca della famiglia Olivieri costituiscano una scoperta importante, sia per la ricostruzione della storia della chitarra nel '600 che per il ritrovamento di brani inediti di Foscari, consentendo inoltre di stabilire un ulteriore rapporto di quest'ultimo con le Marche.

Inoltre nella raccolta più cospicua, il ms A, Foscari incontra un'al-

⁴² Stefano Pesori, *Lo Scigno Armonico, Opera Seconda*, Mantova, s.e., 1640.

tra figura importante della storia della chitarra, Valdambrini: entrambi impegnati a sviluppare il linguaggio dello strumento ma indirizzati su strade differenti. Il primo fa capo da una parte allo stile liutistico francese dall'altra alla tradizione più radicata nello stile battuto; con in più qualche impreparazione musicale. Il secondo, ben conscio dei limiti della chitarra si propone deliberatamente di emanciparla ispirandosi agli strumenti naturalmente più completi e in particolare alla figura che per eccellenza incarna l'arte polistrumentistica seicentesca: Girolamo Kapsberger.

La presenza di autori altrimenti sconosciuti non fa che accrescere l'interesse di questo ritrovamento, che costituisce un prezioso documento della diffusione della chitarra nei centri minori.

Incipit

Si sono trascritti tutti i veri e propri brani: nel ms A è stato omissso il brano n. 22 perché è un frammento ripetuto del brano n. 4 del ms B-2; il ms C contiene una versione abbreviata del "Passagallo p[er] la E dell'Onofri" del ms B-1. Nel ms E si sono omissi i brani con titolo *seconda parte*, dato che sono il proseguimento dei precedenti.

A - 1. Regola del modo dell'Arpeggiare che si può fare di qualsivoglia lettera o

c. 1

A - 2. Segue nelli Passacalli p[er] E del Foscarini in ultimo a tutti (vedi n. 9)

c. 1v

A - 3. Pavaniglia

c. 1v

A - 4. Passacaglio p[er] O di Gio: Paulo Foscarini

c. 2

A - 5. Passacaglio p[er] O di Ferdinando Valdambri

c. 3

A - 6. Ciaccona p[er] B Foscarini

c. 4

A - 7. Chiaccona p[er] B Ferdinando Valdambrini

c. 6

A - 8. Ciaccona p[er] B di Paulo zozzi detto Paoluccio della Chitarra

c. 9

1) la sul quinto tasto

A - 9. Passacaglio p[er] E del Foscarini

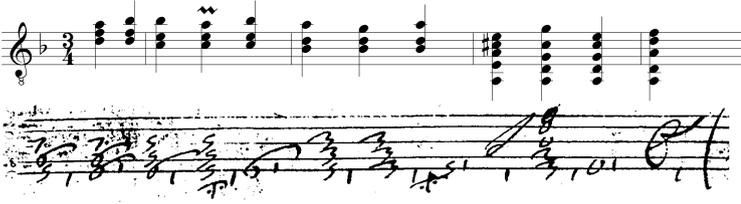
c. 9v

A - 10. Passacaglio P[er] E di Paoluccio

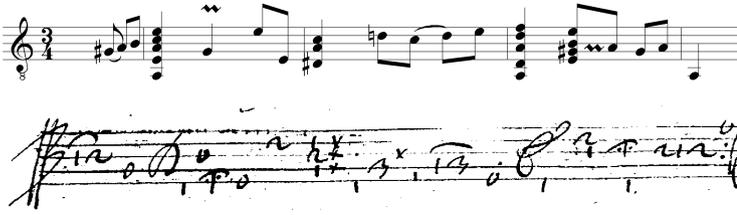
c. 11

A-11. [Passacaglio] A. Marchetti

c.

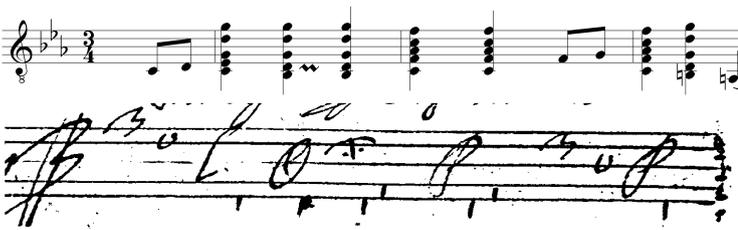


A-12. Pasacaglio p[er] D Fuscarini

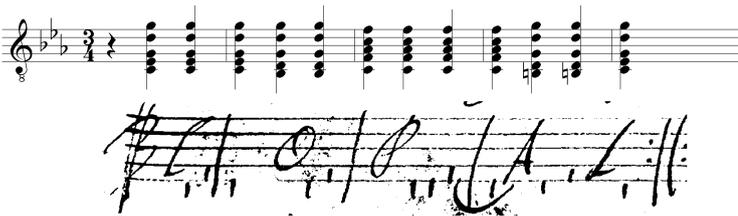


A-13. Passacaglio p[er] L Fuscarino

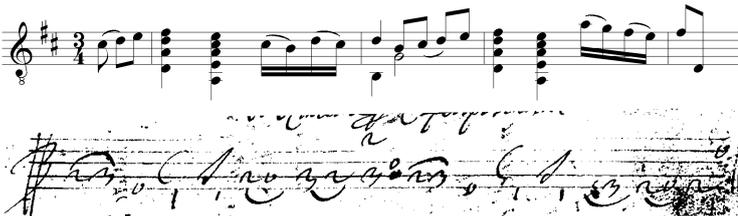
c.



A-14. Seguono di Ferdinando



A-15. Ciaccona p[er] C Foscarini



A - 16. Passacaglio p[er] L Paulino

c. 15v

A-17. Passacaglio p[er] P Foscarini

c. 16

A - 18. Pasacaglio p[er] P paoluccio

c. 16v

A - 19. Chiaccona p[er] A Foscarini

c. 17v

A-20. Passacagli p[er] Foscarini

c. 18

A - 27. senza titolo [ciaccona]

c. 24

A - 28. Alemanda Foscarini

f. 24v

A - 29. Alemanda Ferdinando

c. 25v

A - 30. Alemanda di Paoluccio

c. 26

A - 31. Sarabanda Foscarini

c. 26v

A - 32. Sarabanda Ferdinando

c. 27

Handwritten musical score for A-32 Sarabanda Ferdinando. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of chords and a melodic line.

A - 33. Sarabanda Ferdinando

c. 27

Handwritten musical score for A-33 Sarabanda Ferdinando. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of chords and a melodic line.

A - 34 Passacaglio [per] D Foscarini

c. 28

Handwritten musical score for A-34 Passacaglio [per] D Foscarini. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of chords and a melodic line.

A - 35. Ciaccona alla Francese di Pauluccio

c. 29

Handwritten musical score for A-35 Ciaccona alla Francese di Pauluccio. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of chords and a melodic line.

A - 36. Tromba del Foscarini

c. 29v

Handwritten musical score for A-36 Tromba del Foscarini. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of chords and a melodic line.

A- 37. Corrente Francese di Antonio Flamminii Marchetti

c. 33v

Musical score for A-37. Corrente Francese. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef, showing the guitar fingering with numbers 0-3 and natural signs.

B1-1. Alemanda del Vezzosi Senese

c. 1

Musical score for B1-1. Alemanda del Vezzosi Senese. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef, common time (C), with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef, showing the guitar fingering with numbers 0-4 and natural signs.

B1-2. Corrente francese da sonarsi con l'accordatura francese

c. 1v

Musical score for B1-2. Corrente francese da sonarsi con l'accordatura francese. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef, showing the guitar fingering with numbers 0-4 and natural signs.

B1-3. Zarabanda con la medema accordatura francese

c. 1v

Musical score for B1-3. Zarabanda con la medema accordatura francese. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef, showing the guitar fingering with numbers 0-3 and natural signs.

B1-4. Passagallo dell'Onofrij

c. 2

Musical score for B1-4. Passagallo dell'Onofrij. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef, showing the guitar fingering with numbers 0-3 and natural signs.

B1-5. Balletto nuovo dell'Onofrij

c. 6v

B1-6. Tromba dell'Onofrij

c. 7

B2-1. Follia in parte variate dell'Onofrij

c. 1

B2-2. Follia in parte variate dell'Onofrij

c. 1

D - 1. Passagallo p[er] E del Melaranci Perugino

c. 1

D - 2. Corrente

c. 3

Musical score for D-2. Corrente. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. It features a series of chords and a melodic line. The bottom staff is in bass clef, showing a bass line with various rhythmic values and accidentals.

D - 3. Corrente del Melaranci

c. 3

Musical score for D-3. Corrente del Melaranci. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. It features a series of chords and a melodic line. The bottom staff is in bass clef, showing a bass line with various rhythmic values and accidentals.

E - 1. Saltarello per A

c. 1

Musical score for E-1. Saltarello per A. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, key of A major (two sharps), and 6/8 time. It features a series of chords and a melodic line. The bottom staff is in bass clef, showing a bass line with various rhythmic values and accidentals.

E - 2. Saltarello per B

c. 1

Musical score for E-2. Saltarello per B. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, key of B major (two sharps), and 6/8 time. It features a series of chords and a melodic line. The bottom staff is in bass clef, showing a bass line with various rhythmic values and accidentals.

E - 3. Ciacona per B

c. 1

Musical score for E-3. Ciacona per B. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, key of B major (two sharps), and common time (C). It features a series of chords and a melodic line. The bottom staff is in bass clef, showing a bass line with various rhythmic values and accidentals.

E - 4. Fuga

c. 1v

Musical score for E-4. Fuga. The score consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is written in a single line. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers and rhythmic markings.

E - 5. Passaggio per O

c. 1v

Musical score for E-5. Passaggio per O. The score consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. The melody is written in a single line. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers and rhythmic markings.

E - 7. Ballo di Mantova per E

c. 1v

Musical score for E-7. Ballo di Mantova per E. The score consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a single line. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers and rhythmic markings.

E - 7. Ballo della Regina per A

c.

Musical score for E-7. Ballo della Regina per A. The score consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a single line. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers and rhythmic markings.

E - 8. Menuetta per B

c.3

Musical score for E-8. Menuetta per B. The score consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 3/4 time signature. The melody is written in a single line. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers and rhythmic markings.

La breve stagione della «Gazzetta della Marca» (1785-88):
spoglio delle notizie musicali di un periodico regionale
di antico regime

di Ugo Gironacci

La musicologia odierna si sta sempre più insistentemente occupando dello spoglio sistematico dei periodici manoscritti e a stampa dei secoli XVII e XVIII, anche non specificamente musicali, come fonte utile per la storia della musica, volta ad integrare, e talora anche a rettificare, i dati offerti dalle fonti tradizionalmente utilizzate nella ricerca storico musicale come documenti, libretti, cataloghi, studi su musicisti, istituzioni musicali e così via¹.

Questa necessità è tanto più avvertita in quanto l'articolato progetto internazionale RIPM, che si occupa specificamente della stampa periodica musicale, è cronologicamente e sostanzialmente circoscritto al XIX secolo², e di recente esteso pure alla prima metà del XX secolo. Per i due secoli precedenti diventa quindi particolarmente importante l'esplorazione sistematica delle pubblicazioni periodiche anche se il loro valore critico è pressoché nullo, per essere sostanzialmente e universalmente emanazione pubblicitaria, in maniera più o meno esplicita, del potere costituito.

Nell'*ancien régime* esistevano sostanzialmente tre tipi di pubblicazioni: gli avvisi settimanali o gazzette, i giornali scientifici e letterari, le pubblicazioni mensili. Sul primo tipo si è riversata di recente l'attenzione degli studiosi³.

¹ Si veda in proposito Ausilia MAGAUDDA – Danilo COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime: la Gazzetta di Milano (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1686-1699*, «Fonti musicali italiane», Roma, Cidim-SIdM, 1/1996, pp. 41-74. Gli autori attraverso un'agile e circostanziata disamina delineano lo sviluppo di questo specifico settore di ricerca facendo il punto della situazione degli studi e fornendo una bibliografia essenziale in merito, a partire dai fondamentali contributi di Gino Stefani, che si è occupato di tali fonti (il primo ad utilizzare la Gazzetta di Milano in una trentina di citazioni) per un'indagine semiologica dei presupposti ideologici del mondo barocco: *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974 e *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio, 1975. Nel presente lavoro si riprende da A. MAGAUDDA, D. COSTANTINI, *op. cit.*, la definizione "antico regime" per designare il periodo immediatamente precedente la rivoluzione francese.

² Per il RIPM in particolare si veda Marco CAPRA, *Il Répertoire International de la Presse Musicale e il Centre International de Recherche sur la Presse Musicale di Parma*, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», Roma, Cidim-SIdM, 1-1987, pp. 47-54.

³ L'articolazione dei periodici in queste tre categorie è in Eleanor SELFRIDGE-FIELD, *Pallade veneta*, Venezia, Fondazione Levi, 1985. La sua opera pionieristica è dovuta all'uso sistematico delle notizie musicali contenute in tale periodico; in tale lavoro delinea altresì una panoramica del giornalismo europeo dell'epoca con una sezione dedicata alle gazzette (vedi in particolare p. 33). Vedi anche Carlo CAPRA, Valerio CASTRONOVO, Giuseppe RICUPERATI, *La stampa italiana dal '500 all'800*, Roma-Bari, Laterza, 1986, per una visione generale del problema.

(23)

GAZZETTA

DELLA MARCA.

N. XXIV.

1785.

MACERATA 9. Settembre.

Con quanta generale soddisfazione della Città, e Provincia amministrò la Giustizia in questo supremo Tribunale Rotale per il solito corso di un quinquennio cominciato dall'anno 1767. l'Illmo Signore Abate Trenta Patrizio Ascolano, con altrettanto comune gradimento si è ricevuta la notizia della di lui Promozione dall'Uditorato Generale della Legazione di Bologna all'insigne Cattedra Episcopale di Fuligno, ed al ben dovuto onore della Mitra. Le rare qualità, che accompagnano la vasta erudizione di un sì degno soggetto, ci lusingano de' suoi sempre maggiori avanzamenti.

Grande, e magnifica riuscì domenica scorsa la Festa della Santissima Vergine venerata sotto il titolo di Pastora Divina nell'Oratorio del S. Sepolcro da più divoti celebrata a spese comuni. Vaga, e ricca per ciò fu l'apparatura, copioso il numero de' Ceri, ed affluenti li Divini Sacrificj, che a celebrar vi si portarono le prime Ecclesiastiche Dignità dell'uno, e l'altro Clero. Dispensati furono copiosamente a tutti quelli che intervennero i Rami grandi, e piccoli della divota Immagine, ed ordinate le cose in maniera, che la ristrettezza del luogo non cagionasse confusione. La Musica non poteva desiderarsi migliore; si distinsero in essa il Soprano di Loreto Sig. Spagnoli, ed il Contralto di essa Signor Biagio Paci. Quattro de' nostri Tenori, fra quali un Nobile dilettante, ed il Basso Sig. Luigi

Smoraccetti, compirono abbondantemente il Coro; ed il Signor D. Luigi Bitroni Maestro di Cappella del Duomo con bene intese composizioni di Messa, e Vespro in Musica dette campo ai Professori di far spiccare l'abilità loro. L'Orchestra compita da' nostri e forastieri Sonatori merito egualmente la considerazione degli astanti. Tutta insieme la Musica però ricercava un maggior sfogo in sito più vasto. Questo Oratorio di rara, e sorprendente architettura, che per la divozione, che inspira nel portare in tutto il suo costrutto, figura, e misure l'esatta copia della Cappella del Santo Sepolcro, che in Gerusalemme si venera, sembra proprio soltanto ad esercitare la vita contemplativa nelle più serie meditazioni, ed orazioni mentali. Di fatti una Congregazione di oltre 200. Fratelli in tutto l'anno vi s'impiega in somiglianti divoti esercizi, e nello scorso venerdì 1 di Settembre è rimarcabile il concorso de' Paesani, e Forastieri per l'acquisto delle indulgenze medesime, che si acquisterebbero visitando personalmente il predetto S. Sepolcro di Gerusalemme, concesse dalla S. memoria di Benedetto XIV. commosso restando ciascuno all'immagini vive, che desta il tuogo Sacro, della passione e morte del divin Redentore. La festa dopo il Vespro in musica, Litanie, e Benedizione con replicati sbari de' mortali, fu chiusa coll'incendio di fuochi artificiali nella piazza grande col concorso numeroso di popolo, cui riuscì di particolar gradimento, per il buon ordine, strepito, e vivacità.

Con-

(24)

Contiamo un numero straordinario particolarmente del ceto Nobile al presente di qua mancante per essere concorso alla Festa grandiosa, che si va solennizzando in Jesi. Ella merita secondo si riferisce l'affluenza de' Forestieri, ed i nostri non fogliono in simili occasioni defraudare l'altrui aspettativa, ed il genio lor proprio.

Proveniente dalla Città di Fermo giunse quà il famoso Improvvisatore Sig. Francesco De-Magistris. Due fere consecutive nella Sala del Publico Palazzo si è fatto sentire, ed ha meritato l'universale applauso. Oggi è partito per proseguire altrove il suo viaggio: promettendo di fare in breve tempo ritorno, quando sia rimpatriata la mancante Nobiltà.

FERMO 5. Settembre.

Colla Festa del nostro Protettore S. Savino solennizzata nel dì 3. corrente va a chiudersi la Fiera nostra, che come si disse è stata più abbondante particolarmente ne' giorni 28., e 29. scaduto. Il Pallio alla corsa della suddetta Festa è stato vinto dal Barbaro di Chieti.

JESI 3. Settembre.

Premettiamo, per regolamento di chiunque voglia concorrere alla prossima festa della Incoronazione della Madonna della Misericordia nella Chiesa Parrocchiale di San Pietro, l'ordine d'istituto delle Funzioni Sagre, e secolari a ciascun giorno del solenne Settennario; si riferirà in seguito l'esecuzione delle medesime con tutto ciò che vi farà di più rimarcabile. Non è forse credibile quanto sia il concorso, che fin da ora ha cominciato dei forestieri di maggior riguardo a questa festa. Gli alloggi per altro sono bene abbondanti, e ben ordinati, onde abbiano tutti ad esser sodisfatti: specialmente attesa la Deputazione per gli alloggi medesimi dei Signori Antonio Ripa, e Giuseppe Giangeli, che at-

tenderanno a tutto il buon regolamento. Ve ne sono altresì dei suburbani, e dei campettri ne' prossimi Casini i quali restano preparati a tale oggetto.

Diario delle Funzioni.

Nel dì 7. la mattina nella Cattedrale con magnifica apparatura vedrassi esposta la S. Immagine, e si canterà la Messa posta in musica dal Signor Maestro Giordanielli; nel dopo pranzo li Vesperi del Signor Maestro Andreozzi, e nella sera fuochi artificiali, e illuminazione nella Piazza della Cattedrale.

Nel dì 8. la mattina Messa in musica del Signor Maestro Bartoli, nel dopo pranzo Panegirico del Signor Abate D. Giuseppe Luigi Travasari Arciprete dell' Insigne Collegiata di Meldola; illuminazione nel detto Tempio; le Litanie in musica con il *Tantum ergo*, e Benedizione. La sera nella Piazza di Santa Maria della Morte s'incenderà la Macchina.

Nel dì 9. Messa in musica del Signor Maestro Andreozzi, nel dopo pranzo *Te Deum*, Processione per la Città, la quale avrà compimento nella Chiesa Parrocchiale di San Pietro, ove per altri tre giorni si proseguiranno le Sagre Funzioni, restandovi esposta; la sera illuminazione, e fuochi artificiali avanti la suddetta Chiesa.

Nel dì 10. Messa in S. Pietro, nel dopo pranzo corsa de' Barberi, e la sera Oratorio del Signor Andreozzi.

Nel dì 11. Messa nella suddetta Chiesa; nel dopo pranzo altra corsa de' Barberi, e la sera Oratorio del Signor Andreozzi.

Nel dì 12. Messa in Musica; nel dopo pranzo le Litanie, *Tantum ergo*, e Benedizione, e così termineranno le funzioni sagre.

Nel dì 13. nel dopo pranzo Steccato de' Buoi nella piazza della Morte. Seguono i nomi de' virtuosi della Musica vocale, e istrumentale.

Primo Coro.

Soprani.

Gaspare Pacchiarotti.

Giu-

(95)

Giuseppe Coppola.
Contralti.
 Pietro Muschiotti.
 Tommaso Folcarelli.
Tenori.
 Giacomo David.
 Ignazio Alberghi.
Bassi.
 Giambattista Glurardi
 Sinibaldo Durelli.
Secondo Coro.
Soprani.
 Giovanni Spagnoli.
 Domenico Lorenzini.
Contralti.
 Florido Ferri.
 Giacomo Milani.
Tenori.
 Francesco Signoretti.
 Domenico Luccetti.
Bassi.
 Achille Contini.
 Loreto Olivieri.
Orchestra.
Primo.
 Melchiorre Ronzi.
Primo de' Secondi.
 Giambattista Generini.
Violoncelli a vicenda.
 Giovanni Parigini Napolitano.
 Carlo Germisani Romano.
Controbasso.
 Filippo Mascioli
Oboe.
 Giuseppe Sbofeninde Tedesco al servizio di S. A. R. il Duca di Parma.
Fagotti.
 Giambattista Pesci Tedesco come sopra.
Corni.
 Giovanni, e Giuseppe Zoncada Lodigiani.

URBINO 1. Settembre.
 Mercoledì a mattina giorno dei 31. Agosto sulle ore 13. parti da questa Metropoli S. E. R. Monsig. Arcivescovo Monti per portarsi nella Città di Jesi, ove farà li Pontificali nella solenne imminente Festa della Incoronazione di Maria SS.

MONDOLMO 2. Settembre.

Il dì 28. scaduto fu per noi solenne attesa la combinazione della Sagra Festa di S. Agostino, e della dimostrazione di giubilo di questo Pubblico per la Protettoria della Terra benignamente accettata dall' Eminentissimo Doria. La mattina dunque in onore del fullodato S. Dottore della Ch. vi fu Messa Solenne in musica; battuta dal nostro Maestro di Cappella, ed in cui si distinse il Contralto della Bassica Loreтана Signor Paci. Nella sera poi videssi per la terza volta illuminato il Palazzo del Magistrato magnificamente, e furono incendiati varj fuochi di artificio fra i sbari de' mortari, e gli evviva comuni per l'innalzamento dello Stemma del novello Protettore Porporato.

A V V T S I.

Per maggior comodità di quelli, che volessero far acquisto delle stampe delle Bolle di N. S. Pio VI. della nota dismembrazione dalla Diocesi di Camerino, le ne mandano varie Copie.
 In Jesi al Sig. Pierpaolo Bonelli.
 In Fermo al Sig. Giuseppe Paccaroni.
 In Marelica al Sig. Claudio Frollani.
 In Osimo al Sig. Domenico Quercetti.
 In Cingoli al Sig. Domenico Torretani.
 In Ascoli)
 In Sanseverino) ai Sigg. MM. di Posta.
 In M. Altro)

I Sigg. Associati, che non cogniti a detti corrispondenti le pagheranno un Paolo come gli altri, nel pagar poi la rata del primo semestre ci francheranno mezzo Paolo di meno.

Ci spieghiamo abbastanza nel Foglio num che quante volte fosse corso equivoco nelle noitre relazioni eravamo pronti a dichiararlo a richiesta di chiunque si credesse gravato. Questo buon Italiano sembra che non sia itato inteso, siccome non si è inteso l'altro della data di Macerata nel penultimo foglio sul proposito della fiera della Badia di Fiatria, giacchè siamo riconvenuti di un forte equivoco, che si pretende da noi pre-

(96)

preso fu tal emergente, ed anzichè richiederli da noi l'esibita dichiarazione, in altra Gazzetta di Foligno il medesimo supposto equivoco si porta in trionfo. Dicemmo, che in detta Fiera secondo il solito presiedette quest' Illustrissimo Signor Giudice Camerale Assessore della suddetta Badia, ed annessi, onde colla sua autorità, e mediante la Squadra, e compagnia de' Soldati andasse con buon ordine, e regolamento. Noi possiamo giurare che non ne avessimo intenzione, e chiunque intende il volgare non potrà asserire, che la suddetta espressione affermi che la Squadra, e compagnia de' Soldati si riferisca all' Assessore, o che nieghi esser detta Squadra e Compagnia di Giurisdizione altrui. L'impersonale andasse di buon ordine, non è già retto dall' Assessore. L'autorità di questi giunta affatto colla particella, e, dalla Squadra, e compagnia de' Soldati conferisce al buon ordine, ed al regolamento della Fiera. Oltre di che la ognuno, ch'è una giurisdizione affatto separata la Militare dalla Giudiziale, e perciò la Compagnia de' Soldati suppone un Capo diverso, che potrà solo legarsi di non esser stato specificamente nominato, non mai che sia stata da altri usurpata la sua giurisdizione. Dalla lezione di Grammatica, passando a quella di politica, giacchè questi ci ha fatto scorgere la vanità di far pompa di una sì fatta giurisdizione in una Gazzetta Universale, quasi che interessar dovesse tutta l'Europa, ci facciamo un

dovere di schiarire alla Provincia, ed a chiunque legge i nostri fogli quell' equivoco, che esso può aver preso, ed il di cui schiarimento è inutile affatto per quelli, che non gli han letti, e non sono forse al caso d'intervenire a questa Fiera, onde regolarli nel riconoscere chi ne ha la real presidenza.

Per intender qual sia la giurisdizione ed autorità delli Consoli basta lo spiegar quella dell' Assessore. Questi in forza di un Moto Proprio del nostro regnante Pontefice Pio VI. del 10. Maggio 1775. conosce privatamente tutte le differenze, che nascono nella Fiera, tra gli abitanti, e Coloni della Badia, o tra i Forastieri, purchè vi sia di mezzo un Badiano. Il commercio attivo è principalmente de' Badiani. L'accasato loro con quanto in esso si contiene, e chi vi si ricovera resta esente dalla giurisdizione de' Consoli, come riferisce il Supremo Tribunale di Segnatura il 22. Aprile 1777. Quindi il detto Assessore presiede sempre in detta Fiera alzandovi Tribunale, e armandovi la corda. Qual dunque resta la giurisdizione de' Consoli, e sopra di chi? Lo decida il Pubblico.

Attesa la morte seguita del primo Medico di Recanati Sig. Dott. Sinibaldi nel viaggio, che faceva di ritorno alla sua condotta dalla Città di Nocera, ove erasi recato per migliorarvi salute, si fa luogo al concorso di quella della condotta medesima.

Prezzi delle Grascie vendute nelle infrascritte Piazze negli ultimi Mercati.

Macerata	detto mercantile	b. 60 olio alla foal.	b. 9. 3.
gran.buono alla c.	di lib.80 detto inferiore	b. 48 vino alla fog.	b. 1. 1
	b.64. fava piccola	b. 57	

MACERATA presso Antonio Cortesi, e Bartolommeo Capuani.
Con appr.

La gazzetta o foglio di “Avvisi” come veniva detta, senza che tali denominazioni fossero nell’intestazione, sembra sia sorta manoscritta verso metà XVI secolo per divenire a stampa nella quarta decade del Seicento. Secondo le acquisizioni più recenti sembra infatti che la gazzetta a stampa più antica apparsa in Italia sia quella di Milano che data a partire dal 1637-38, e che qui giova descrivere, anche se sommariamente, per la sua esemplarità. Era composta di quattro facciate, avendo per titolo la città ove veniva stampata (in questo caso Milano e relativa data; nel 1747 dopo tale intestazione verrà apposta la dicitura “Ragguagli da varj paesi” e divenendo finalmente “Gazzetta di Milano” solamente quasi un secolo e mezzo dopo la sua nascita, almeno a partire dal dicembre 1774). Quando le informazioni suppletive debordavano le quattro pagine standard, trovavano luogo nel “Supplemento agli avvisi di Milano”, inteso come prolungamento dei “Ragguagli”⁴.

Per quanto riguarda la nostra regione, vi sono stati sporadici contributi di tipo storico riguardo a questo tipo di pubblicazioni. Fondamentale il saggio di Gianandrea del 1889, nel quale l’autore delinea la ricchezza del fondo della biblioteca Planettiana di Jesi che contiene una cospicua raccolta di fogli d’avvisi a stampa e manoscritti rilegati in 34 buste coperte di pergamena che coprono il periodo tra il 1655 e il 1723 e registrano la presenza di gazzette umbre (cinque di Foligno, una ciascuna rispettivamente per Todi, Spoleto, Assisi, Spello e Terni) e marchigiane (tre di Ancona, di cui una seicentesca, e una rispettivamente di Macerata, Senigallia e Camerino, quest’ultima manoscritta)⁵. Tra quelle manoscritte segnaliamo il recente ritrovamento presso la Biblioteca comunale di Fermo di due raccolte datate rispettivamente 1644-45 e 1690-91, con assenza di dati riferiti a cronache locali e con ogni probabilità provenienti da Roma⁶. Tra quelle a stampa la più antica delle Marche sembra sia stata

⁴ A. MAGAUDDA, D. COSTANTINI, *op. cit.*, p. 42. Vedi anche a completamento del lavoro su tale periodico a firma degli stessi autori il contributo precedente (*Feste e cerimonie con musica nello Stato di Milano nel sec. XVII*, in *Seicento inesplorato, Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII*, Como, A.M.I.S., 1993, pp. 65-93) ed il successivo (*Un periodico a stampa di antico regime: la Gazzetta di Milano (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1642-1680*, “Fonti musicali italiane”, Roma, Cidim-SIdM, 3/1998, p. 65-129).

⁵ Antonio GIANANDREA, *Antiche gazzette marchigiane*, pubblicato in più numeri su «Nuova rivista misena», (Arcevia, ma Jesi, tip. Rocchetti), I, 2, nov. 1888, pp. 19-22; II, 4, gen. 1889, pp. 51-55; II, 6, mar. 1889, pp. 85-90; II, 11, ag. 1889, pp. 168-174; II, 13, ott. 1889, pp. 201-209.

⁶ Biblioteca comunale di Fermo, Fondo manoscritti: 4.D.E.2/ Cart. LXXIV-n. 1508. Si tratta di due raccolte distinte che, come recita il più recente frontespizio della cartellina che le contiene, “venivano trasmesse all’Priori di Fermo prima che l’incominciassero a diffondere colla stampa”: la prima va dal 2.7.1644 al 18.3.1645, con qualche lacuna, e proviene da Roma con notizie su altre città italiane (Venezia, Milano, Napoli, ecc.) nonché europee (Anversa, Francoforte, Colonia, ecc.); l’altra, di formato più ridotto, copre il periodo 13.12.1690-30.6.1691 con notizie riguardanti l’ambiente curiale romano. Da un veloce spoglio non sembrano però contenere informazioni musicali. Questa segnalazione avevamo già effettuata in un nostro contributo dal titolo *L’informazione musicale nel periodi-*

edita a Macerata da Serafino Paradisi, portando la data del 13 aprile 1667, con notizie da varie città maggiori italiane e di cronaca locale, ed è probabile che la data reale sia da retrodatare dato che l'editore in oggetto era attivo a Macerata sin dal 1648⁷. Ad Ancona la prima gazzetta risale al 1668 ed è edita da Francesco Serafini, a Senigallia da Paolo Serafini dal 1687 e a Macerata da Carlo Zenobi dal 1673. Ultimamente un altro tassello utile si è aggiunto a questo quadro ed è costituito dalla "Gazzetta di Pesaro". Edita dalla stamperia Gavelli, abbraccia il periodo dal 30 dicembre 1760 al 1808⁸, ma nell'attuale stato di conservazione presenta lacune talora piuttosto consistenti.

La *Gazzetta della Marca*, stampata da Antonio Cortesi e Bartolomeo Capitani, ebbe vita relativamente breve: va dall'aprile 1785 al giugno 1788⁹, con uscite a cadenza settimanale. È un lasso di tempo di poco più di tre anni, ma sufficiente a darci uno spaccato delle Marche dell'*ancien régime* con tutti i suoi ideali, gerarchie di valori e visione del mondo che di lì a poco verranno spazzati via dalla Rivoluzione francese.

La raccolta principale e unica a noi giunta (un solo numero, complementare, è presente presso la biblioteca "Mozzi-Borgetti" di Macerata) è quella giacente presso la Biblioteca comunale di Fermo. Tale fonte è mutila e, nonostante un'indagine da noi effettuata sul territorio marchigiano, altri fogli a tutt'oggi non sono emersi. L'annata più completa è quella del 1786 che manca di due o tre fogli per complessive otto o dodici pa-

co "La Voce delle Marche". *Regesto per gli anni 1892-93*, in *Le Marche: la cultura sommersa tra Ottocento e Novecento* (Treia, 8-9 nov. 1997 e 7 nov. 1998) a cura dell'Accademia Georgica di Treia, Macerata, Queen, 2000, p. 175 nota 5. Tale lavoro è il primo contributo musicologico all'indirizzo della stampa periodica marchigiana dell'Ottocento. In merito è apparso anche di Lucia DIMARTINO, *Pubblico e cronaca musicale sul Corriere delle Marche* («Quaderni musicali marchigiani», IV, 1997, pp. 43-49), che si occupa di uno dei quotidiani più longevi della regione, legato attraverso varie successive denominazioni all'attuale "Corriere Adriatico" che costituisce un primo utile inquadramento cui è auspicabile faccia seguito una indicizzazione analitica dello stesso.

⁷ Giovanni SPADONI, *La più antica Gazzetta di Macerata e forse delle Marche*, «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Marche», (Ancona), serie IV, vol. III/2, 1926, pp. 289-90. La fonte è stata da lui rinvenuta in un volume di manoscritti e carte stampate dell'Archivio privato dei conti Compagnoni Floriani.

⁸ Cortese segnalazione di Gabriele Moroni, che ne sta curando censimento e spoglio. La gazzetta è segnalata, con diversi estremi cronologici, in Marco CUAZ, *Per un inventario dei periodici settecenteschi in Periodici italiani di antico regime*, a cura di A. Postigliola, Roma, Società italiana di studi sul secolo XVIII, 1986 (Materiali della Società italiana di studi sul secolo XVIII), p. 152, che la dà prima come "Nuove da diverse corti e paesi d'Europa" e poi "Gazzetta di Pesaro", Pesaro 1751-99; nella stessa pagina sono elencati anche periodici umbri, che segnaliamo perché spesso citati da quelli marchigiani: "Corriere neutrale d'Europa" (Foligno 1775-97), "Gazzetta universale" (Assisi 1791-95). Un quadro maggiormente esaustivo e di nuovo profilo sulle gazzette sei-settecentesche verrà offerto dagli esiti del progetto di schedatura sistematica di queste fonti intrapreso dall'A.Ri.M.

⁹ L'unica segnalazione dell'esistenza del periodico è in M. CUAZ, *op. cit.*, p. 152. Curiosamente l'autore reca come ambito cronologico "1785-99" senza indicare la fonte di tale dato (non sono infatti indicati né i numeri superstiti dei periodici elencati né le biblioteche in cui sono conservati) che, per quanto concerne la data di espiazione del periodico, sulla base di quanto esposto in questo saggio, risulta perlomeno improbabile.

gine. Infatti ogni foglio, cioè ogni numero della “Gazzetta”, consta di quattro pagine. In totale ci restano 522 pagine, pari a più di tre quarti delle originarie 640 (o 548)¹⁰, un numero comunque abbastanza consistente perché possiamo essere adeguatamente introdotti a quel composito periodo.

Manca purtroppo il numero di apertura del foglio (cioè il n. 1 del 1 aprile 1785) e quello seguente ci porta già *in medias res*. Sicuramente il primo numero doveva contenere una nota editoriale dell’ ‘impresa’, come allora era in uso dire, utile per illustrare gli intenti del foglio, un’idea dei quali, di contro, è offerta proprio dal doloroso e improcrastinabile annuncio della chiusura del periodico. Dopo ripetuti inviti, sempre più accorati, ma per lo più disattesi, ad onorare tempestivamente l’abbonamento semestrale che ammontava a baj. 25, più baj. 50 per la posta, la chiusura fu inevitabile. Così afferma l’impresario:

Compie il terzo anno dall’epoca in cui riconobbe il suo principio questa patrio-provinciale Gazzetta. Nel punto medesimo tende al suo termine un utile stabilimento, prima che sia giunto a quel grado di perfezione, in cui avrebbe potuto ritrarne la Provincia, comodo, vantaggio ed ornamento. Il solo desiderio, l’impegno del promotore non potevan bastare per assicurarvene la sussistenza: essa dipendeva unitamente dal concorso di molti associati, dalla corrispondenza di essi, dall’accettazione del favore o almeno dal compatimento generale del pubblico: ma all’incontro relativamente alle circostanze è stato scarso il numero di quelli che sono concorsi all’associazione. [...], oltre pochi sono coloro che hanno compreso il pregio di un’impresa, solo forse perché nuova in queste contrade [...]. Siamo dunque costretti ad annunziarne il discioglimento. [...].

L’articolo prosegue poi col ringraziamento a quanti hanno sostenuto il periodico e annunciando, compito il semestre, una trasformazione del foglio in notiziario di avvisi con l’indicazione di concorsi e vacanze di posti pubblici¹¹:

[...]. Quei pochi patrioti, che sensibili si sono mostrati alle sue premure ed hanno fatto dell’impresa quel conto che se ne fa in tante corti, in tante città

¹⁰ Vedi la scheda bibliografica anteposta allo spoglio del periodico.

¹¹ Cfr. IV, n. 14, Macerata 7 aprile, p. 53-54. Prima di tale drastico ridimensionamento, era apparso un “Avviso ai signori associati”, evidenziato con caratteri tipografici più grandi degli usuali, di questo tenore: “*Heu! Canimus Surdis.* [sic: in corsivo nell’originale] A lettere più grandi ripetiamo che se vogliono i signori Associati aver il presente Foglio in appresso, devono saldare l’anno scaduto 1787 e rimettere l’anticipata per un semestre almeno dell’anno nuovo. Lo ripetiamo, perché non ostante gli avvisi precedenti *Ottanta* rimangono a pagare l’arretrato e pochi sono stati i puntuali a mandare l’anticipata. È impercettibile come per un meschino interesse tanti, giacché per grazia lo chiediamo, s’eleggono di fare una figura non molto felice trattenendo le paghe maturate e tanti nieghino una grazia che non vale più di 25. bajocchi o al più di cinque Paoli col ricusare l’anticipata. Almeno come qualcuno ha fatto, avessero spiegato l’animo loro di non voler continuare nell’associazione, motivo per cui non potranno sfuggire il pagamento dell’anno incominciato.” (IV, n. 2, p. 8).

capitali ed in tanti Stati, nei quali fiorisce la particolare Gazzetta; quei molti professori ed amanti dell'utili scienze e dell'arti, che dalla nostra e dalle contermini e lontane provincie hanno applaudito all'utile novità profittandone e concorrendone alla sussistenza, hanno meritato i giusti rilievi e riflessi onde a solo riguardo di essi, e per quello soltanto che loro interessa, proseguisca e continui, per quanto durerà il loro compatimento e la possibilità dell'impresario, l'intrapresa. Con essi dunque si continuerà anche dopo il semestre in forma però differente un carteggio di Lettere di avvisi delle vacanze ed immissioni de' posti, delle condotte mediche e chirurgiche, delle cattedre, letture, cancellerie, segreterie, computisterie ed altri uffizj pubblici salariati dalle Comunità e Università dello Stato ecclesiastico come pure delle giudicature di ruote, luogotenenze, vicariati ed altri tribunali sia di pubblica o di privata collazione: in tali occasioni s'indicheranno gl'emolumenti, i pesi ed i requisiti necessarj per essere ammessi al concorso ed ottarli. Infine si darà piccola giunta di novità letterarie, non esclusa la storia corrente, in articoli però della maggior importanza.

Come si sarà notato l'impresario parla di "patrio-provinciale Gazzetta": è una definizione che lascia un largo margine d'incertezza sull'ambito geografico d'irradiazione. Per "La Marca" in una tavola coeva di A. Zatta si intendeva la Marca di Fermo, lo Stato di Camerino e la Marca di Ancona; sopra quest'ultima vi era la legazione di Urbino. Di fatto le notizie coprono e in maniera abbastanza omogenea gli ambiti testé citati che coincidono con quello che è l'attuale territorio delle Marche¹². Questo dato indubbiamente stupisce per la precoce consapevolezza dell'ambito regionale.

In apertura il foglio contiene sempre un articolo su Macerata con relativa data che funge da data progressiva del periodico. Le altre notizie provengono in genere dai centri maggiori delle Marche, senza che vengano peraltro trascurati i minori. Da Ancona sono poi offerte costantemente le notizie relative a bastimenti che vi attraccano, provenienti dai maggiori porti italiani ed europei, con ogni genere di mercanzie.

Un evento che occupa parecchie pagine del periodico è il fenomeno del banditismo che sembra fosse abbastanza diffuso, soprattutto nella legazione di Urbino in zona Montebello¹³.

La quarta facciata in genere reca gli *Avvisi*, in qualche caso preceduti da *Supplimenti delle notizie dal mondo* o seguiti da *Supplemento di notizie diverse*¹⁴.

Negli "Avvisi", oltre all'immane presenza di vacanza o assegnazione di condotte mediche, di scuole o giudicature, vengono spesso pub-

¹² Cfr. *La Marca di Ancona di nuova proiezione*, Venezia, Presso Antonio Zatta, 1783.

¹³ Vedi a partire dal n. 13 del 1786, p. 50 "Dalle sponde del Foglia", su più fogli successivi.

¹⁴ L'impressione è che la disposizione delle informazioni segua l'ordine di arrivo; cfr. ad esempio a. IV, n. 11, p. 43, con notizie da Roma, dalla Serbia, da Costantinopoli e da Monte Cosaro (*sic*) per un diverso calendario della fiera.

blicizzate le proprie disponibilità editoriali¹⁵, nonché inviti alla sottoscrizione di particolari lavori come l'opera monumentale dell'abate Giuseppe Colucci *Delle antichità picene* presso l'editore Paccaroni di Fermo¹⁶. Non infrequenti talora sono anche i riferimenti ad altre gazzette coeve¹⁷.

Un contributo certamente singolare, comunque originale e innovativo per questa "Gazzetta" è costituito dalla proposta pervenuta in redazione e accolta dalla stessa, da parte di una "Donna letterata della Provincia" (che in una sua missiva alla redazione così presenta se stessa "nacqui nella Marca, di non inferiore estrazione, fui allevata in Londra, ora sono in Italia, in età d'anni trenta") di allargare il periodico alle notizie "galanti, istruttive e bizzarre" che vengono dall'Europa. La lettera dell'anonima "letterata londinese" fornisce così una illuminante esemplificazione, nei suoi intenti programmatici, dello spirito curioso, polito ed edonistico dell'illuminismo europeo¹⁸.

In calce alla quarta pagina, prima dell'informazione tipografica, troviamo sempre una sorta di 'borsa' agraria: *Prezzi delle grascie vendute nelle infrascritte piazze negli ultimi mercati*, cui seguono i nomi delle città e, sotto ciascuna, il valore registrato degli alimenti (cereali, vino, olio ecc.)¹⁹.

Gli argomenti toccati dalla "Gazzetta" concernono in genere tutti gli aspetti di visibilità della vita sociale e religiosa del periodo, come celebrazioni di festività e interventi di alti prelati. In onore di essi vengono allestiti gli aspetti rituali della festa, ove anche l'evento musicale ha una sua precisa collocazione, vuoi sotto l'aspetto di musica liturgica (messe cantate, vesperi) o devozionale (oratori), celebrativo (*Te Deum*, cantata), intratteni-

¹⁵ Si veda ad esempio l'annuncio dell'uscita dalla stessa tipografia che pubblica la "Gazzetta" del tomo XXXII del *Parnaso italiano* (IV, n. 16, p. 59-60).

¹⁶ Cfr.: I, n. 6, p. 24; I, n. 13, p. 50; I, n.18, p. 71; I, n. 39, p. 156; II, n. 16, p. 64 (esito sottoscrizione: 95 associati, 59 comunità e 13 biblioteche); l'intera opera è oggi disponibile nella ristampa anastatica del Gruppo editoriale Maroni di Ripatransone, 1988-99, 51 voll., con parziale pubblicazione di inediti.

¹⁷ Vedi l'accento alle "Gazzette" di Firenze e di Assisi (II, n. 14, p. 53, ove si ragiona dei banditi fortificati in M. Bello) o anche la presenza di un estratto della "Gazzetta di Cremona" n. 22 (IV, n. 25, p. 79); nonché la notizia della trasformazione di un periodico da una a due uscite settimanali dal titolo "Gazzetta universale" dello stampatore Ottavio Sgariglia ossia Pompeo Campana di Assisi (IV, n. 15, p. 56).

¹⁸ Cfr. II, n. 48, p. 191-192 in "Avvisi". Questi gli argomenti programmatici della misteriosa e audace corrispondente: "Le notizie del gran mondo, le novelle morali e racconti graziosi e piacevoli. Istruzioni al bel sesso appartenenti alla toletta ed al ben essere delle donne con rarissimi secreti. Poesie eleganti, allegre e bizzarre. Varietà concernenti le notizie del teatro, dell'amena letteratura, i tratti di spirito e gli aneddoti del giorno più graziosi e piccanti. Le mode sincere di Francia e genuine, che daranno una perfetta cognizione di tutti i nuovi abbigliamenti, come pure di tutto ciò che giornalmente offre il bello di singolare e galante." Poi la redazione aggiunge: "Questi sono gli oggetti della nuova giunta che avrà la nostra gazzetta". E più oltre: "In proposito dei prezzi non prendano norma dalle Gazzette universali di Pesaro, Foligno ec. queste danno un foglio pieno per quattro o cinque paoli ancora, ma hanno un numero dieci volte maggiore di associati".

¹⁹ In qualche caso appaiono anche i *Prezzi de' bozzi da seta fatti nei seguenti luoghi*, dal quale si evince come tale coltura fosse oltremodo diffusa: cfr. anno I, n. 15, p. 60.

mento (accademia di canto e suono), tripudio popolare (spari, rintocchi di campane, trombe e tamburi, e quant'altro)²⁰. Le molte festività, tridui o nove di cui viene data notizia sono anche l'occasione per utili ragguagli sulle esibizioni soprattutto di cantori delle varie cappelle marchigiane, *in primis* quella loretana. Questi interpreti sono spesso gli stessi che troviamo in allestimenti teatrali, tra i quali in particolare quelli relativi al già rinomato teatro di Senigallia, di cui si parla in una sorta di crescendo per l'attesa quasi spasmodica dell'apertura della famosissima fiera, detta della Maddalena, che richiamava gente anche da località non marchigiane per la dovizia e varietà delle mercanzie offerte²¹.

Talora viene segnalata la vacanza e quindi il bando a concorso di posti di maestri di cappella e di cantanti²². In qualche caso si va a caccia di curiosità, più o meno amene, come la notizia dell'ingegnoso maestro di belle lettere Francesco Giulietti che si cimenta nell'arte organaria costruendo uno strumento di ben 18 registri²³.

Frequenti poi sono i riferimenti anche all'esecuzione di musica prettamente strumentale che sembra avesse un suo spazio consistente nonostante la fortuna e la capillare diffusione di quella vocale sacra e operistica²⁴.

²⁰ Si veda il programma delle manifestazioni per l'incoronazione della Madonna della Misericordia a Jesi: I, n. 24, pp. 94-95.

²¹ Cfr. I, n. 13, Sinigaglia (*Avvisi*, p. 52): lettera non firmata del 20 giugno con "ragguaglio sulle disposizioni preliminari, dico così, di questa nostra cotanto rinomata Fiera della Maddalena, siccome più volte me ne avete avanzate premurose istanze. Fin dal principio adunque del corrente si sono veduti approdare in questo nostro porto quasi ogni dì due e tre bastimenti per volta, della portata di trecento in quattrocento rubbia, provenienti da Venezia, da Trieste, e d'Ancona con delle merci diverse di pannine e telerie, di ferro e lavorato e greggio, di zuccheri, pepe, caffè; ed i Padroni di detti legni assicurano costantemente esservi in Chioza e soprattutto in Trieste delle grandi spedizioni per questa Fiera e segnatamente delle merci del Levante. E se il signor Zois, noto negoziante di ferro in Lubbiani non viene in quest'anno, perché, a quel che si dice, voglia dismettere il suo negozio; i signori Collet ed Offet negozianti e fabbricatori anch'essi di detto ferro, con le duplicate spedizioni che van facendo, punto non faranno sentire la mancanza del primo. [...]".

²² Cfr. II, n. 6, p. 22: concorso per maestro di cappella della cattedrale di Montalto; IV, n. 10, p. 38: vacanza presso la lauretana di un posto di contralto e di basso.

²³ Cfr. II, n. 44, p. 174.

²⁴ Per avere un'idea del fenomeno basterà scorrere l'indice dei musicisti con particolare attenzione agli strumentisti, di cui alcuni stranieri come il francese Andreux, il portoghese Germisoni, il tedesco Sbosteninde, il boemo Sieber ed altri.

APPENDICE

Fonti

L'unica copia a tutt'oggi conosciuta della «Gazzetta della Marca» è conservata nella Biblioteca Comunale di Fermo (Miscellanea vecchia nn. 4664 e 4665, ex miscellanea De Minicis). Un solo numero (il 34 del 1785, pp. 133-136) è depositato presso la Biblioteca "Mozzi-Borgetti" di Macerata (collocazione: 18.37.D.9(11)).

Il foglio consta di 4 pagine per complessive 8 colonne, di formato 23 h x 33 cm. La pubblicazione aveva cadenza settimanale.

Intestazione: "GAZZETTA I DELLA MARCA". Nell'interlinea, con caratteri più piccoli, a sinistra appare il numero progressivo in caratteri romani, a destra l'annata. I fogli sono privi delle date di pubblicazione; quelle presenti sono relative alle notizie riportate.

In calce alla fine della quarta facciata: "Macerata, presso Antonio Cortesi, e Bartolommeo Capitani. Con appr."

Il seguente schema illustra il rapporto tra numeri superstiti e mancanti:

- 1785:** presenti 28 numeri (per complessive 112 pagine); mancanti 11 (1, 12, 28-33, 35-37: 44 pagine); ultimo numero il 39, fino a p. 156 (potrebbe mancare però il n. 40).
- 1786:** presenti 48 numeri (192 pagine); mancanti 2 (5, 41: 8 pagine); ultimo numero il 50, fino a p. 200 (potrebbe mancare il n. 51).
- 1787:** presenti 39 numeri (154 pagine: il n. 3 è mutilo di 2 pagine); mancanti 13 (19-20, 30, 40-49: 52+2 del n. 3); ultimo numero il 52, fino a p. 208. Il n. 18 è mutilo dell'angolo inferiore esterno.
- 1788:** presenti 21 numeri (64 pagine); mancanti 4 (3, 8, 20, 21: 12 pagine). Ultimo numero il 25 fino a p. 80. La Gazzetta nel n. 14 è di sole 2 pagine ed ospita nelle altre due il n. 15, cambiando l'intestazione in "Avvisi ai signori Professori delle Scienze e delle Arti". I fogli successivi procedono alla stessa maniera, contenendo pertanto sempre due numeri.

Criteri

Si è optato di riproporre in caratteri arabi all'uso attuale il numero progressivo settimanale al fine di non ingenerare confusione con quello romano, con cui è consuetudine indicare l'anno.

Nello spoglio sono riportati i soli numeri del periodico realmente utilizzati per gli estratti, tralasciando di indicare i numeri mancanti (testé riportati) e quelli che, benché presenti, non hanno dati utili nella prospettiva del presente lavoro.

Gli estratti sono ripartiti nelle quattro annate di vita del periodico. Ciascun estratto figura sotto il nome del luogo, città o paese, cui si rife-

risce e viene dato nella lezione originale; tra parentesi rotonde è riportata, se difforme, l'eventuale denominazione corrente. Segue la data originale (giorno e mese, questo normalizzato) e, tra parentesi tonde, la paginazione originale progressiva dell'annata di riferimento. Nel caso non sia presente né deducibile il luogo (nel caso che lo fosse questo figurerebbe tra parentesi quadre), l'estratto figura sotto il titolo della rubrica (*Supplemento di notizie dal mondo, Avvisi ecc.*) seguito sempre dalla paginazione originale. Nel caso l'estratto sia una continuazione di quello precedente viene riportata l'indicazione originale (solitamente è impiegata l'espressione: *Continuazione alla data di...*).

Nello spoglio sono riportate le notizie d'interesse musicale e teatrale, compresi gli allestimenti di drammi recitati, e anche notizie sulla istituzione di fiere e loro eventuale calendarizzazione, per la loro utilità ai fini della compilazione delle cronologie teatrali. È altresì segnalata la pubblicità di lavori letterari di autori comunque noti per essere stati coinvolti nella produzione musicale in qualità di librettisti (Zeno, Goldoni e altri), o suscettibili di esserlo stati. Viene data notizia di accademie anche se meramente letterarie in quanto spesso sono il luogo in cui possono essere inserite esecuzioni musicali.

Si è optato di considerare anche quelle notizie relative a edificazioni di chiese, nonché calendario di feste, per essere dati spesso utili per la ricostruzione dell'attività musicale in una chiesa, di una Cappella musicale, se presente, o delle vicissitudini organarie della chiesa stessa.

In ogni estratto si è cercato di contestualizzare la mera informazione musicale anche se di per sé scarna, perché possa essere adeguatamente compresa. Il testo del periodico è stato riprodotto fedelmente in tutte le sue particolarità linguistiche ed interpuntive. Eventuali integrazioni sono segnalate con parentesi quadre.

Il riscontro bibliografico dei dati offerti dalla gazzetta, in questa fase della ricerca, è stato di proposito omissivo.

Spoglio delle notizie musicali 1785

n. 3

Macerata, 15 aprile (p. 9).

[...] Ierisera monsieur Sebastiano Andreux professore di violino trattenne questa nobiltà con una pubblica accademia di suono, nella quale fece spiccare la sua abilità per mezzo di concerti eseguiti con una maestria e delicatezza tale, che rese soddisfattissimi tutti quelli i quali in gran numero erano concorsi ad udirlo. Quindi seguirono alcune Sinfonie e Cantate de' vari dilettanti di questa nostra città, per rendere più brillante un tal divertimento, che meritò l'universale applauso. Il medesimo professore restato soddisfatto dell'incontro avuto dall'udienza, si è prefisso di trattenersi per dare in appresso un nuovo saggio del singolare suo merito in questo genere.

Loreto, 8 aprile (p. 10)

Da una unione di molti devoti di questa città è stata celebrata dono un triduo la festa in onore del gloriosissimo S. Vincenzo Ferreri, con musica, sbari e fuochi d'artificio, con maggior solennità e sfarzo; [...].

Ripatransone, 8 aprile (p. 11)

[...] In questa chiesa cattedrale è stata solennizzata la solita festa annua festa di Maria vergine incoronata, sotto il titolo di S. Giovanni con un magnifico altare, che esprimeva nella sua disposizione il motto *Regina coeli letare alleluja* con vaga illuminazione a giorno, che aggiravasi ancora in vaga simetria in tutta la chiesa con bene inteso e maestoso apparato, con scelta musica, con orazione panegirica, processione, sbari ed altro. [...].

n. 4

Macerata, 22 aprile (p. 13)

Nel dì 17 fu di nuovo tenuta in questo Palazzo pubblico da monsignor Androux [*sic*] l'Accademia di suono e canto dove ebbe eguale concorso di nobiltà e riuscì di gradimento. Il medesimo è partito per la volta di Fermo, dove sarà per dare in quella città il medesimo divertimento e la notizia della sua dimora potrà servire di regola a quei luoghi, che in questo frattempo volessero profittare della sua abilità.

Fano, 15 aprile (p. 14)

Dai deputati di questo nostro Teatro è stato tenuto un congresso per aprirlo nel venturo maggio, ma tuttavia si vive nell'incertezza se l'impressario sia per accettare le condizioni che gli vengono proposte.

Loreto, 11 aprile (p. 14)

Nel dì 9 corrente sua eminenza Calcagnini, monsig. Spreti e monsig. Governatore suddetto [Gazzoli] assistarono nella S. Casa alle *Litanie*, le quali riuscirono d'intera soddisfazione poiché composte a rondò dal celebre sig. Maestro Borghi; essendosi quivi fatto distinguere il sig. Giovanni Spagnoli in una *Regina Coeli* cantata con gusto il più sublime.

Osimo, 10 aprile (pp. 14-15)

Festeggiamenti in onore di monsig. [Muzio] Gallo, innalzato alla sacra porpora:

[...]. In seguito poi, il Capitolo di questa ragguardevolissima Cattedrale, fece cantare dai musici di questa Cappella solenne messa in ringraziamento dell'Altissimo, dopo la quale fu intonato l'inno ambrosiano, [...]. Pochi giorni dopo i professori di Musica, volendo dare una testimonianza del particolare loro sentimento di contentezza per la promozione di sì degno personaggio, nella Chiesa de' PP. Silvestrini, cantarono una messa di ringraziamento con *Te Deum*, in tempo del quale fu eseguita una strepitosa batteria di sbari. Concorsero poi a contraddistinguersi nel dar segno di loro allegrezza le MM. RR. MM. di S. Chiara, che hanno l'onore di essere governate dalla nipote del detto porporato, con messa cantata e *Tedeum* [*sic*], accompagnando queste funzioni con replicati sbari ed in fine con una rumorosa batteria.

n. 5

Ascoli, 23 aprile (p. 17)

Venerdì 15 stante alle ore 19 incontrato colla muta a sei da' Nobili sigg. cav. Pietro Sgariglia e co. Emidio Salladini deputati di questo ill.mo pubblico fra il festivo suono delle Trombe e della campana grande, giunse in questa città monsig. Giacomo Carlo Boromeo destinato nostro Governatore proveniente da Norcia, ove ha lodevolmente per più anni sostenuta quella Prefettura. [...].

Fermo, 20 aprile (p. 19)

[...]. Essendosi riunita questa compagnia de' Comici Accademici dilettanti, con il più efficace impegno sta preparando una quantità di Teatrali rappresentazioni de' più celebri scrittori di tal genere per dare poi fra breve tempo opportuno questo necessario e plausibile divertimento degno delle città più colte [*sic*].

Tolentino, 21 aprile (p. 19)

Stante il felice esaltamento alla sagra porpora dell'E.mo cardinal Gallo, questo nostro pubblico fece inalzare l'Arma di sua eminenza ed in questa occasione si vide illuminata a cera la facciata di questo palazzo priorale con duplicato sbarro di mortali, festevole suono di campane, trombe e tamburri e fuochi di gioja [...].

n. 7

Loreto, 8 maggio (p. 27)

Festeggiamenti per l'ingresso del porporato Vincenzo Maria Altieri: [...]. Verso le ore 20 [di giovedì 5], al rimbombo dell'artiglieria e suono delle campane, il porporato fece ingresso in questa Basilica, ove dai musici fu cantato il versetto *Ecce sacerdos magnus*. [...].

Urbino, 6 maggio (p. 28)

È stata fissata per il dì 5 del prossimo giugno la solenne apertura del nostro magnifico Duomo; [...]. Vi sarà fra l'altre cose una macchina di fuochi artificiali ed una scelta musica in gran parte fatta venire a bella posta dai paesi forastieri.

n. 8

Senigallia, 15 maggio (p. 31)

Per la prossima fiera di Luglio, che sperasi oltre modo ricca ed abbondante, sarà rappresentata in questo teatro una magnifica opera eroica di composizione tutta nuova del celebratissimo sig. Angelo Tardi [*recte* Tarchi] Maestro di Cappella Napoletano. Sosterranno di essa le prime parti li tre rinomatissimi soggetti sig. Giovanni Rubinelli, sig. Brigida Giorgi Banti e sig. Giuseppe Simoni Tenore. Vi saranno due ben'imaginati balli d'invenzione dell'applauditissimo sig. Domenico Rossi e corrisponderanno alla grandiosità dello spettacolo, vestiario, decorazioni e orchestra²⁵.

²⁵ Si tratta dell'*Ifigenia in Aulide*. cfr. Gabriele MORONI, *Teatro in musica a Senigallia. Repertorio degli spettacoli 1752-1860*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 2001, p. 48.

n. 9

Fermo, 19 maggio (p. 34)

Nella ricorrenza delle solennità di Pentecoste questo nostro monsig. Arcivescovo tenne Cappella nella Chiesa Vice-Metropolitana del Carmine tanto ne' primi vespri, che nella messa in cui dopo il Vangelo recitò una dotta ed elegante omelia. Nella Chiesa dello Spirito Santo de' RR.PP. dell'Oratorio colla maggior pompa si celebrarono le SS. Feste delle Pentecoste secondo il solito, le quali cominciarono co' primi vespri solenni del sabbato e continuarono fino a tutto il martedì, essendovi ogni mattina la messa solenne in musica ed i vespri parimenti in musica ogni sera e dopo i medesimi il panegirico, [...]. Vi fu anche un orchestra scelta e copiosa di sonatori tanto paesani, che di fuori, tra i quali si distinsero il celebre professore monsieur Andreux ed il sig. Ungarini. Il detto signor Andreux resta fissato in questa città coll'emolumento di scudi 15 al mese, oltre gl'incerti ed utile che potrà ritrar dalle chiamate che avrà fuori e da i teatri del carnevale. L'emolumento suddetto si contribuisce da' vari dilettranti, che prenderanno da lui scuola e da altri cavalieri, de' quali è stata premura d'averlo nella propria città.

Osimo, 23 maggio (pp. 34-35)

Le dimostrazioni di gioja per l'esaltazione alla sacra porpora dell'E.mo Gallo restano fissate pe' giorni 21. e 22. del prossimo mese di Giugno da questo sig. conte Bernardino Gallo nipote del novello porporato; il dì 21. pertanto vi sarà solenne messa cantata con iscelta musica ed il giorno solenne *Te Deum* con illuminazione e bened. del Ven. nella chiesa di S. Giuseppe da Copertino e la sera pubblica conversazione con trattamento di rinfreschi in casa del sullodato sig. conte. Il dì 22. vi sarà la corsa de' Barbari col premio di 15. zecchini e la sera medesima una Cantata a 4. voci nel pubblico Teatro con trattamento parimenti di rinfreschi²⁶. A queste seguiranno quelle del Pubblico; e però il dì 23. vi sarà solenne Messa in musica con un'orazione *inter missarum* e *Te Deum* e la sera sarà incendiata una macchina di fuochi artificiali, con pubbliche illuminazioni le quali si ripeteranno anche nel giorno 24.

Montecchio (Treia, MC), 20 maggio (p. 35)

Oltre l'adunanza tenuta nel primo del mese corrente da questa Società Georgica, il di cui oggetto fu di mostrare il comun giubilo per la promozione alla sublime carica di Tesoriere di monsig. Ruffo già ascritto al numero degli nostri Accademici, i quali ciò si recano a sommo onore; nel dì 17 ultimo giorno di Pentecoste si tenne la solita pubblica Accademia nella Sala maggiore di questo pubblico palazzo e dopo essere stata premessa una ben concertata Sinfonia, fu recitata dal sig. Ab. Grimaldi un'elegantissima orazione in lode di S. Isidoro Agricoltore in questi ultimi giorni prescelto come protettore della suddetta Società Georgica. [...].

²⁶ Cfr. *Temì*, cantata con musica di G.B. BORGHI (Jesi, Domenicantonio Quercetti, 1785: I-FERc MV 4021).

n. 10

Fermo, 30 maggio (p. 38)

[...] Proveniente da Dresda ritornò il celebre professore di musica sig. Tommaso Folcarelli uno de' contralti di questa Cappella dopo l'assenza di 3. anni e vari mesi, nel qual tempo con sommo applauso ha egli cantato ne' più celebri teatri tanto dell'Italia che fuori. La sera dei 22. si fece sentire a monsig. Arcivescovo [Andrea Minucci] prima che partisse per la sua [prima] visita [alla Diocesi], giacché dal medesimo era stato decorato della croce dello Speron d'oro, con un'accademia in cui cantò egregiamente e fece conoscere che in tre anni di assenza e col girare per tante città avea moltissimo acquistato.

[Fermo], Avvisi (p. 39)

Nella Cappella della Metropolitana di Fermo si fa luogo al concorso nel posto vacante di un musico basso, che ha l'assegnamento di sc. 150 annui.

n. 11

Fossombrone, 30 maggio (p. 42)

[...]. Trattenutosi in questa città l'E.mo Altieri di ritorno per Roma fu lautamente trattato dalla nobile casa Orsini per tre giorni, ne' quali si dettero pubblici conviti coll'intervento di questa nobiltà e si tenne accademia di suono, in cui si distinse il celebre dilettante di violino sig. Gaetano Orsini, che meritò il gradimento singolare del porporato.

n. 13

[Urbino], Continuazione della data di Urbino al num. XII (p. 51)

Nel lunedì 6. corrente ad un'ora di notte illuminata di nuovo per ogni parte la suddetta Metropolitana fu cantato un vago Oratorio intitolato *Le nozze d'Isacco e di Rebecca* e riscosse universale applauso, al quale assistettero S.E. R.ma monsignor Monti nostro arcivescovo, monsignor Angelelli Vescovo di Gubbio e monsignor Agostini Vescovo d'Urbania, non compresa la nobiltà che formava un recinto non indifferente. Il tutto riscosse ammirazione e soddisfazione de' forestieri. Fu dispensata un'altra azione sagra composta dal signor Francesco Clementi dal titolo *La Traslazione del corpo di S. Crescentino fatta dal B. Mainardo ec. ec.* come ancora un sonetto composto dal signor canonico Sassi regolare di S. Agostino. Nel martedì 8. detto nel Collegio de' Nobili Convittori delle Scuole Pie ad un'ora di notte in pubblico Teatro vagamente illuminato coll'intervento di tutte le dame e cavalieri, servite a lauto rinfresco e coll'assistenza dei sue prelati monsigg. Monti e Angelelli, fu tenuta una dotta Accademia di belle lettere in lode del B. Mainardo e vi fu una Cantata a tre voci nella quale si contraddistinser il signor Anguillara con un concerto assai vago d'Oboe, il signor Benedetti soprano in Pesaro, li sigg. [Carlo] Benni e [Antonio] Tommassini virtuosi della nostra Cappella.

n. 15

Fano, 30 giugno (p. 57)

Con soddisfazione di tutto il pubblico si sentono le opere e jeri sera andette in scena la seconda opera buffa intitolata *l'Albergatrice Vivace*.

Fermo, 1 luglio (p. 58)

In un teatro privato, da una compagnia di dilettanti colle debite approvazioni si va recitando qualche Comedia con sodisfazione del Pubblico.

Osimo, s.d. (pp. 58-59)

Dimostrazioni di giubilo per l'innalzamento alla sagra porpora dell'E.mo Muzio Gallo Vescovo di Viterbo e Toscanella.

Addì 21 e 22 [giugno] il degnissimo suo nipote Conte Bernardino fece vedere al pubblico quanto provasse di piacere per tale innalzamento con varie dimostrazioni. Si cantò nella mattina de' 21 solenne messa nella chiesa di S. Giuseppe de' minori convent. composizione del celebre signor maestro Borghi. Vi fu un concerto di oboe, il quale riuscì assai grato. Fu cantato dal signor Benedetti soprano nella Cappella di Pesaro il motetto. Nel dopo pranzo verso le ore 22 con illuminazione ben disposta e magnifica per la molteplicità de' lumi di tutto il cappellone, la quale dava risalto alla bella e ricca apparatura, si aprì la funzione del dopo pranzo. Prima d'intonare il solenne *Te Deum*, composizione parimenti del Borghi, il famoso Siber fece un concerto di violino e quindi cantato maestrevolmente il *Te Deum*, si cantò il *Tantum ergo* dal signor Ignazio Alberghi. Vi fu illuminazione di tutta la città [...]. Al di fuori dinanzi al palazzo Gallo si fece un'orchestra numerosa di sonatori i quali divertirono il popolo in gran folla accorsovi con allegro suono.

Addì 22 [...]. Nel dopo pranzo vi fu la corsa de' barberi, la quale non andò bene; e quindi verso i tre quarti si dié principio nel pubblico Teatro illuminato a giorno alla Cantata a quattro voci. Riuscì ella di sommo piacere a tutti i forastieri e paesani e si comendarono molto ed il Borghi, che messa l'avea in musica ed i virtuosi, che seppero con esquisita arte e col loro dolce canto eseguirla, fra' quali però meritò la prima lode il Benedetti. Si fece trattamento magnifico di rinfreschi a tutta la nobiltà che si trovava ne' primi tre ordini. Si dispensò anche in platea la stampa della Cantata intitolata *Temì* opera del signor P.Q.

Addì 23; [...] Sicché nella mattina si cantò nella medesima chiesa solenne messa da' medesimi virtuosi e colla medesima numerosa e ben addestrata schiera di sonatori, composizione del signor Benvenuto Tinello osimano, il quale quantunque giovane dette a vedere la grande abilità che ha nella musica. Fu recitata, dopo il vangelo dal signor D. Tommaso Zenobi pubblico professore di eloquenza, l'orazione eucaristica, [...]. Vi fu concerto di violino eseguito con ammirazione da un certo signor Cenerini. Nella sera verso le 22 vi fu la corsa, in cui riportò il premio il barbero di Petritoli. Quindi si dié cominciamento alle funzioni di chiesa. Si vide questa illuminata con diverso disegno, ma con sontuosità e buon ordine come nell'altra sera. Vi fu concerto di Ebano fatto dal famoso Siber, il quale è già ben noto per la sua egregia abilità. S'intuonò quindi il *Te Deum* messo in musica dal suddetto Tinelli ed il *Tantum ergo* cantato dal signor Spagnoli soprano di Loreto con gran'arte e grazia. Vi doveano esser la pubblica illuminazione e la machina, ma l'acqua dirotta impedì e l'una e l'altra. Sicché si rimisero ad altro giorno. [...].

Senigallia, s.d. (p. 59)

Continuazione della lettera di Sinigaglia al foglio num. XIII.

Che se l'abbondanza delle merci attirerà gran numero di mercanti, il teatro anch'esso farà prova di attirare gran numero di nobiltà delle città vicine e delle lontane. È vero che il primo uomo di detta opera il signor Rubinelli l'è un va-

lentissimo soggetto niente inferiore al virtuoso signor Marchesi che nell'ultima fiera dell'83 sostenne l'opera con gran grido: io mi credo non pertanto, che in quest'anno il fanatismo lo formerà più tosto la prima donna signora Giorgi Banti, la quale mi vien descritta anche da' professori come una delle più eccellenti virtuose che siansi finora sentite, se pure non si voglia accordare per qualche cosa di più del dovere al bel sesso. I balli poi vi è luogo da credere che riusciranno parimente spiritosi sì per la valentia del signor Rossi, come anche per non incorrere nella taccia del suo ultimo antecessore sig. N.N., che due anni fa si attirò meritamente le fischiate di tutti li spettatori. E ciò basti aver detto delle remote disposizioni della nostra fiera; mi farò in seguito un dovere di renderla informata delle cose più prossime ed interessanti, che in essa accaderanno. Nell'atto che ec.

Ancarano (TE), 27 giugno (p. 60)

Ne' giorni addietro avessimo l'onore di vedere qui S. Ecc. monsig. Borromeo Governatore d'Ascoli alloggiato in casa del signor Filippo De Angelis nostro concittadino e barone di Bolignano. Ossequiato da' primi cittadini del luogo accolse tutti con i maggiori segni di gentilezza ed ammirò in detta casa del signor De Angelis un celebre quadro originale esprimente la Musica dipinto in tavola dall'immortal cavalier D. Antonio Raffaele Mengs primo pittore di Carlo III Re di Spagna. [...].

n. 17

Macerata, 22 luglio (p. 65)

Domenica passata fu l'ultimo giorno d'un solenne triduo da questi MM.RR.PP. Cappuccini celebrato in onore del novello loro beato Lorenzo da Brindisi. [...] In questo giorno vi fu messa cantata con un mottetto del soprano di Recanati e la sera dopo il panegirico e *Tantumergo* [sic] cantato dal medesimo virtuoso, l'ill.mo e R.mo monsig. Vescovo dette la S. Benedizione del Venerabile al rimbombo di mortari. [...].

Cingoli, 18 luglio (p. 66)

Essendosi degnata la Santità di nostro signore Pio papa VI felicemente regnante a perpetua memoria della traslazione del sacro corpo di Sant'Esuperanzio vescovo e principal protettore di questa città, che fu eseguita nella quarta Domenica di Luglio 1777, d'istituire una nuova festa di esso Santo nella medesima quarta Domenica; in quest'anno celebrerassi per la prima volta con divota pompa e musica. Le prodigiose reliquie di esso Santo si terranno esposte dal primo solenne Vespro dei 23 fino a tutta la Domenica suddetta e nella seguente sera del dì 25 faravvi un Oratorio sagro.

Senigaglia (Senigallia), 18 luglio (p. 67)

Lunedì fu aperto il Teatro e mercoledì all'ora solita col consueto segno del cannone, la nostra Fiera. L'uno e l'altra hanno corrisposto alla aspettativa di coloro che non erano prevenuti con idee più vantaggiose di quelle che potessero ragionevolmente formarsi. [...].

Mandola nella Marca (Amandola), 30 giugno (p. 68)

Tra le più splendide prerogative che abbia potuto illustrarla, si è sempre fatto un pregio questa Terra del glorioso suo concittadino e comprotettore B. Antonio, del rispettabile ordine Eremitano di S. Agostino. Gelosa Ella però della migliore e più convenevole custodia del di lui sacro corpo perfettamente intero, coperto bensì da gran polvere penetrata nell'urna coll'occasione massimamente della nuova fabbrica della chiesa, pensò fosse bene ripulirlo [...].

n. 18

Macerata, 28 luglio (p. 69)

Una festa nuova per tutti i versi di celebrò domenica nella chiesa de' MM.RR.PP. domenicani a spese d'un divoto. L'effigie di Gesù Nazareno, il di cui originale si venera nella chiesa de' PP. del riscatto in Madrid e copia di essa nella chiesa di San Carlino in Roma di detti PP., e pochi mesi addietro si è esposta alla pubblica venerazione nella chiesa suddetta, è stato l'oggetto della solennità. Collocatasi sotto maestoso padiglione in un altare ricchissimo di cera, vi si è cantata, dopo una moltitudine di messe private, la [messa] solenne in musica concertata da nostri dilettanti unitamente ad un soprano forastiere coll'accompagnamento della copiosa orchestra di questi signori dilettanti. [...].

Ancona, 24 luglio (p. 70)

Per il primo dell'entrante mese si darà principio in questo Teatro della Fenice alle Opere ec.

Fermo, 25 luglio (p. 70)

[...]. Avendo monsignor Arcivescovo medesimo ottenuto da N.S. l'estensione a questa città e Diocesi dell'Offizio e messa del SS. Redentore, che si recita nello stato veneto la 3 Domenica di Luglio; in detto giorno fu dal medesimo prelato solennizzata con distinta pompa e scelta musica la festa suddetta. Nel dopo pranzo del medesimo giorno dalla ven. Confr. del Carmine fu portata in processione la nuova elegantissima statua della B.V., mandata da Venezia in dono dal signor De Amicis, che colà si ritrova e che è ben noto per la sua rinomatissima cantatrice figliuola.

n. 19

Fabriano, 27 luglio (pp. 73-74)

[...]. Nei 3 giorni festivi 24, 25 e 26 cadente da questo pubblico nel comune giubilo sentito per la destinazione della cattedral Episcopale a nuovo e separato pastore, in ringraziamento all'Altissimo, da cui ogni successo deriva, fu celebrato un solenne triduo in onore di S. Pio V col canto dell'inno *Te Deum* in musica nella terza sera ed in ognuna di esse dopo l'Avemaria si vide illuminato il Palazzo di Residenza sfarzosamente a cera e nel tempo medesimo nella ringhiera sotto un magnifico baldacchino il ritratto del beneficentissimo regnante nostro sovrano, mentre intanto un'orchestra di scelti suonatori faceva eco agli evviva ed acclamazioni del popolo che non cessava e non cessa di spiegare la sua gratitudine ed il vivo desiderio per la lunga conservazione del sovrano medesimo.

Urbino, 22 luglio (p. 74)

Saputosi infin dai 28 dello scorso mese la morte del sig. Giuseppe M. Monti avvocato concistoriale in Roma e fratello degnissimo del nostro monsignor Arcivescovo la città tutta ne provò del rammarico. Pertanto il giovedì nella Metropolitana vi fu un copiosissimo uffizio di messe, e fatto innalzare un magnifico catafalco, al quale corrispondeva in gran numero le ben architettate fiaccole accese tutto il tempo della solenne messa di requie cantata da signor Preposto prima dignità del Capitolo e concertata in musica di professori della Cappella, furono celebrate le esequie al defonto: e tutto ciò fecesi eseguire dal monsig. Arcivescovo. Nel seguente giorno li signori canonici in segno di gratitudine verso il loro Pastore e per suffragare l'anima del defonto sudetto vollero che esistesse il catafalco medesimo per celebrarvi altra solenne messa cantata in musica [...].

n. 20

Cingoli, 4 agosto (pp. 77-78)

Celebratasi con solenne pompa nella IV Domenica di Luglio scorso e susseguenti giorni una nuova festa istituita perpetuamente dal sommo regnante pontefice Pio Papa VI in memoria della traslazione delle sacre ossa dell'inclito nostro vescovo e principal protettore S. Esuperanzio, che con magnificenza fu eseguita nel luglio 1777 è riuscita di gradimento non solo alla città tutta ma all'immensa foresteria concorsaci a venerare il deposito del S. Pastore celebre non solo per l'innumerabili miracoli al Piceno ma alle provincie più remote.

Vedutasi vagamente apparata la nostra Chiesa Collegiata alla ben disposta illuminazione di esse si aggiunse una scelta musica a due cori di suonatori e musici, tra quali si distinsero il sig. Lorenzo Neroni soprano virtuoso della Cappella Pontificia di San Pietro in Roma il sig. Marinelli di Fermo ed il sig. Grechi di Sinigaglia ed il sig. Perotti basso della Cappella di Camerino. Così si distinsero nell'eseguire il primo vespro e messa composizioni tutte nuove e tirate al gusto moderno di musica il sig. Francesco Comandini di Sinigaglia maestro di cappella di questa Cattedrale come pure nel secondo vespro del sig. Francesco Giattini maestro di cappella della Collegiata di S. Esuperanzio. Fra la messa solenne fu recitata una dotta omilia caratteristica del S. Pastore dall'ill.mo e r.mo monsig. Felice Paoli vescovo di Fossombrone che in detta sacra funzione condecorata ancora dall'assistenza dell'ill.mo magistrato, esercitò i pontificali.

Nel lunedì a sera in questo pubblico teatro illuminato a giorno fu cantato un sacro oratorio parimenti composizione nuova del predetto sig. maestro Comandini che riuscì al pari brillante ed allegro applaudito con gl'innunerevoli 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 di lui merito e virtù in tale istrumento. [...].

n. 21

Ascoli, 13 agosto (pp. 82-83)

Nella sera della festa di S. Lorenzo dopo la corsa de' Barberi il signor Antonio De Angelis di Ancarano in occasione che inalzò l'arme di Sua eminenza il signor cardinale Giovanni Maria Riminaldi diede un pubblico divertimento a questa città.

Si vide pertanto la facciata e cortile del suo palazzo posto nel corso illuminato di torcie fiaccole e lantermoni e fu eretta l'arme sotto il padiglione di damasco al suono di trombe tamburi fuochi di gioia e replicato sbaro di mortaj. In seguito

coll'intervento di monsignor Borromeo nostro degnissimo Governatore di monsignor Lotrecchi vescovo di Todi e di tutti i signori nobili cavalieri dame ascolane e ceto civico che furono serviti d'abbondanti diversi esquisiti rinfreschi; si di... principio ad una cantata a quattro voci allusiva alle gloriose gesta di S.E. Onorarono di suonare in orchestra i nobili cavalieri dilettanti di violino signor Emidio Nicola Sgariglia signor marchese Ignazio Odoardi, signor conte Pietro Saladini, signor Vincenzo de Angelis signor Francesco Bianchini e signor Vincenzo Cantalamessa. Riscossero generale applauso le arie e i due rondò cantati uno dal signor Lorenzo Neroni di M.S. Paolo [Monsampolo] eccellente soprano della Cappella Pontificia e l'altro del signor Filippo Sassaroli soprano della cattedrale di Norcia; e fu generalmente ammirato il dotto concerto elegantemente eseguito dal signor Francesco Galeazzi celebre professore di violino. Di... compimento alla cantata un'aria a quattro voci posta in musica dal signor Antonio Franceschi maestro di cappella della nostra Cattedrale e riuscì il pubblico spettacolo con buon ordine con piacere e soddisfazione di tutta la città.

Urbania, 10 Agosto (pp. 83-84)

Un solenne triduo fu combinato nella fine dello scaduto Luglio da molti particolari divoti uniti ai PP. Cappuccini. nel primo giorno ci si diede mano alla festa del B. Lorenzo da Brindisi. Si continuò il secondo con quella del nostro protettore S. Cristoforo e si compì il terzo colla festa del B. Bernardo da Corleone. Le scelte musiche nelle quali si distinsero rispetto alla vocale li signori Berretta soprano e Foschi contralto di Perugia e rispetto all'istrumentale il nobile uomo sig. Agostino Angeloni, nostro patrizio celebre dilettante di traversiere furono battute da tre maestri di cappella, cioè il signor Gaetano Crescentini maestro di [manca], il signor Francesco Periotti di questa cattedrale ed il sig. Giambattista Bevilacqua di quella di Gubbio. pontificò in tutti tre i giorni l'ill.mo e r.mo nostro monsign. Vescovo coll'assistenza di tutto il clero e magistrato sì nelle messe che ne' vespri compiendo le funzioni colla benedizione dell'augustissimo sacramento. [...].

n. 22

Fermo, 22 agosto (pp. 85-86)

[...] Si solennizzò lunedì scorso la festa della nostra principal protettrice Maria Santissima Assunta. Nella mattina di esso giorno, recatosi il prelodato monsignor Arcivescovo col treno mobile delle carrozze preceduto dalla croce archiepiscopale e bande d'istromenti ed incontrato alla porta della vicemetropolitana da monsignor Governatore e dal magistrato che ne avean prevenuto l'arrivo fece l'ingresso in chiesa scortato alla pontifical messa nella quale risplendettero fra la scelta musica i due virtuosi Marinelli e Folcarelli; [...].

Segue poi una accurata descrizione della storica Cavalcata, tra cui:

[...]. Segue poi a cavallo la banda della stessa città di corni fagotto trombe ed oboe [...].

Matelica, 19 agosto (pp. 86-87)

Reintegrata la cattedra vescovile da Pio VI. Festa con triduo ordinata dal Capitolo nei giorni 14-16 settembre.

[...] animati tutti dal medesimo spirito di riconoscenza [...] con essersi nell'ultima sera cantato l'inno ambrosiano al giulivo suono delle campane ed allo sbaro di numerosi mortari. [...]. Fra i fuochi di gioja finalmente, in mezzo dello

strepitoso rimbombo de' replicati mortari, ed al festoso suono di trombe e di tamburri, vedevasi trasparire nell'aspetto di tutti l'interno contento e compiuta soddisfazione [...].

n. 23

Macerata, 2 settembre (p. 89)

[...]. Una solenne e grandiosa festa si prepara nell'oratorio del S. Sepolcro per il dì 4 corrente. [...].

Jesi, 29 agosto (p. 90)

Ai 3. dell'entrante seguirà in questo Teatro del Leone la recita della farsa intitolata *l'Amor costante* del celebre Cimarosa.

Pesaro, 23 agosto (pp. 90-91)

Per compensare il pregiudizio che ne risentiva questa gioventù studiosa dall'essere andata in disuso un'Accademia di Belle Lettere che quì era solita tenersi ogni Venerdì; e su la riflessione che simili Accademie fanno prendere alla gioventù amore allo studio e la dispongono poi ad abbracciare col tempo studj più vantaggiosi ed interessanti la religione e la società, questo nostro providissimo monsignor vescovo ne ha istituita una nuova che il giovedì 11 corrente si adunò per la seconda volta nel Palazzo Vescovile. Il medesimo prelado ne aveva precedentemente stabilito il tema sopra l'assunzione della Vergine. Il numero tanto degli uditori quanto di quelli che vi recitarono fu copioso; e fra i secondi si destinarono il signor Teofilo Betti da Orciano e il sig. Ab. Vincenzo Albertini fermano; il primo con un'ode latina e l'altro con un carmen i quali riscossero gli universali applausi per la vivacità ed eleganza con cui erano scritti. Non si dubita che quest'Accademia non sia per esser di un gran profitto alla gioventù.

Sanginesio (San Ginesio), 27 agosto (pp. 91-92)

Ier l'altro fu quì celebrata l'annua festa di S. Genesio nostro antichissimo e principal protettore con messa e vespri cantati in musica oltre la solenne processione con le reliquie del Santo per tutta la terra [...].

n. 24

Macerata, 9 settembre (pp. 93-94)

Grande e magnifica riuscì domenica scorsa la festa della santissima Vergine venerata sotto il titolo di Pastora Divina nell'Oratorio del S. Sepolcro da più divoti celebrata a spese comuni. [...] La musica non poteva desiderarsi migliore; si distinsero in essa il soprano di Loreto sig. Spagnoli ed il contralto di essa signor Biagio Paci. Quattro de' nostri tenori, fra quali un nobile dilettante ed il basso sig. Luigi Smoraccetti, compirono abbondantemente il coro; ed il signor D. Luigi Bittoni maestro di cappella del Duomo con bene intese composizioni di messa e vespro in musica dette campo ai professori di far spiccare l'abilità loro. L'orchestra compita da' nostri e forastieri sonatori meritò egualmente la considerazione degli astanti. Tutta insieme la musica però ricercava un maggior sfogo in sito più vasto. [...]. La festa dopo il vespro in musica, Litanie, e benedizione con replicati sbari de' mortali, fu chiusa coll'incendio di fuochi artificiali nella piazza grande col concorso numeroso di popolo, cui riuscì di particolar gradimento, per

il buon ordine, strepito e vivacità. Contiamo un numero straordinario particolarmente del ceto nobile al presente di qua mancante per essere concorso alla festa grandiosa che si va solennizzando in Jesi. Ella merita secondo si riferisce l'affluenza de' Forastieri ed i nostri non sogliono in simili occasioni defraudare l'altrui aspettativa ed il genio lor proprio. Proveniente dalla città di Fermo giunse qua il famoso improvisatore sig. Francesco De Magitris. Due sere consecutive nella Sala del Publico Palazzo si è fatto sentire ed ha meritato l'universale applauso. Oggi è partito per proseguire altrove il suo viaggio: promettendo di fare in breve tempo ritorno, quando sia rimpatriata la mancante Nobiltà.

Jesi, 3 settembre (pp. 94-95)

Premettiamo per regolamento di chiunque voglia concorrere alla prossima festa della incoronazione della Madonna della Misericordia nella chiesa parrocchiale di S. Pietro, l'ordine destinato delle funzioni sacre e secolari a ciascun giorno del solenne settennario; [...].

Diario delle funzioni. Nel dì 7 la mattina nella cattedrale con magnifica apparatura vedrassi esposta la S. Immagine e si canterà la messa posta in musica dal signor maestro Giordanielli [*sic*]; nel dopo pranzo li vespri del signor maestro Andreozzi e nella sera fuochi artificiali e illuminazione nella piazza della cattedrale. Nel dì 8 la mattina messa in musica del signor maestro Bartoli nel dopo pranzo panegirico del signor abate D. Giuseppe Luigi Traverseri arciprete dell'insigne collegiata di Meldola; illuminazione nel detto tempio; le *Litanie* in musica con il *Tantum ergo* e benedizione. La sera nella piazza di Santa Maria della morte s'incendierà la macchina. Nel dì 9 messa in musica del signor Andreozzi, nel dopo pranzo *Te Deum* processione per la città la quale avrà compimento nella chiesa parrocchiale di S. Pietro ove per altri tre giorni si proseguiranno le sagre funzioni, restandovi esposta; la sera illuminazione e fuochi artificiali avanti la suddetta chiesa. Nel dì 10 messa in S. Pietro nel dopo pranzo corsa de' barberi e la sera oratorio del signor Andreozzi. Nel dì 11 messa nella suddetta chiesa; nel dopo pranzo altra corsa de' barberi e la sera oratorio del signor Andreozzi. Nel dì 12 messa in musica; nel dopo pranzo le *Litanie*, *Tantum ergo* e benedizione e così termineranno le funzioni sagre. Nel dì 13 nel dopo pranzo steccato de' buoi nella piazza della morte.

Seguono i nomi de' virtuosi della musica vocale e istrumentale. *Primo coro. Soprani.* Gaspare Pacchierotti, Giuseppe Coppola. *Contralti.* Pietro Muschietti, Tommaso Folcarelli. *Tenori.* Giacomo David, Ignazio Alberghi. *Bassi.* Giambatista Glurardi, Sinibaldo Durelli. *Secondo coro. Soprani.* Giovanni Spagnoli, Domenico Lorenzini. *Contralti.* Florido Ferri, Giacomo Milani. *Tenori.* Francesco Signoretti, Domenico Luccetti. *Bassi.* Achille Contini, Loreto Olivieri. *Orchestra. Primo.* Melchiorre Ronzi. *Primo de' Secondi.* Giambatista Cenerini. *Violoncelli a vicenda.* Giovanni Parigini napolitano, Carlo Germisoni romano. *Controbasso.* Filippo Mascioli. *Oboe.* Giuseppe Sbsteninde tedesco al servizio di S.A.R. il Duca di Parma. *Fagotti.* Giambatista Pesci tedesco come sopra. *Corni.* Giovanni e Giuseppe Zoncada Iodigiani.

Montolmo (Corridonia), 2 settembre (p. 95)

Il dì 28 scaduto fu per noi solenne attesa la combinazione della sagra festa di S. Agostino e della dimostrazione di giubilo di questo pubblico per la protettoria della terra benignamente accattata dall'eminantissimo Doria. La mattina dunque in onore del sullodato S. dottore della Ch. vi fu messa solenne in musi-

ca; battuta dal nostro maestro di cappella ed in cui si distinse il contralto della Basilica loretana signor Paci. Nella sera poi viddesi per la terza volta illuminato il palazzo del magistrato magnificamente e furono incendiati varj fuochi di artificio fra i sbari de' mortari e gli evviva comuni per l'innalzamento dello stemma del novello Protettore Porporato.

n. 25

Jesi, 9 settembre (p. 98)

[...]. Giornalmente cresce il concorso alle correnti feste. La mancanza della venuta di David toglie qualche cosa al complesso della Compagnia dei virtuosi musici ma tutto insieme è abbastanza rispettabile perché ne dobbiamo essere contenti. [...].

Tolentino, 13 settembre (p. 98)

Venerdì colli primi vesperi solenni in musica si dette principio all'annua festività del nostro taumaturgo concittadino S. Niccola. Si è continuata nei due giorni seguenti con due messe cantate colla compieta del Sabato e con altri vesperi della domenica. Fra i virtuosi della musica vocale si sono distinti il soprano Contucci della Cappella di Senigaglia il tenore di Camerino ed il signor Giambatista Tombesi tenore di Macerata. I bassi Bedini e Perotti han gareggiato e tutto è riuscito di sommo universal gradimento colla direzione di cinque maestri di cappella in due cori. Il concerto del primo violino sig. Licenziati di Camerino e l'accompagnamento dell'intera numerosa orchestra ha egualmente incontrato l'approvazione degli astanti. [...].

n. 26

Ascoli, 12 settembre (p. 102)

Nelle sontuose feste qua solennizzate per l'apertura della chiesa della Madonna dell'Icona oltre la ricca apparatura fuochi artificiali corse di barberi ed altri spettacoli si ebbe il piacere singolare di sentir suonare nella scelta musica il sig. Giovanni Lesti di Ancona che con un amabile e delicato concerto di flauto traverso formò l'ammirazione di tutti gli astanti. Nella sera poi fra l'illuminazione del corso e di un magnifico arco trionfale sotto cui si era adattata una copiosa orchestra di varj istrumenti in una banda militare suonò il sig. Lesti il clarinetto con tanta maestria che rimbombando la piazza ed il corso di strepitosi evviva fu pregato a viva voce da tutto il popolo a farsi risentire nella sera susseguente. Condisceso avendo il virtuoso e suonato sempre con maggiore vivacità e buon gusto fu obbligato a ricominciar da capo. Si fece poi sentire in varie Accademie tenute in casa dei sigg. Ciucci e del sig. marchese Sgariglia in cui fece anche spiccare l'abilità che possiede nel suonare il flauto d'amore. Partì da questa città diretto per Chieti ove resta invitato da quel signor preside brigadiere dei Reali Eserciti, dilettante di flauto, restando apocato con ragguardevole stipendio per circa due mesi nelle varie musiche che colà si fanno.

Jesi, 15 settembre (pp. 102-103)

Martedì restò compita la [de]scritta festa con un numeroso steccato di buovi. [...] A noi basterà il riferire in succinto che [...] le musiche e gli oratorj nelli giorni destinati hanno incontrato la comune approvazione specialmente nelli giorni ne' quali ha cantato il Pacchierotti: [...].

n. 27

Pesaro, 19 settembre (p. 106)

Su di nobile e magnifico catafalco viddesi esposto nel venerdì passato il cadavere del reverendissimo padre don Giovanni Pere detto Fieschi di Cremona ex-generale della sua religione e da quattro mesi a questa parte abate di questo monastero di S. Maria degli Angeli o sia dei monaci camaldolesi. Nella solenne messa di requie concertata dai virtuosi di questa Cappella e cantata dal R.P. Abate Ambrogio Maria Maruti di Fabriano recitò una disertissima orazione funebre in lode del defunto il padre Giuseppe Massoli romano de' Ch. Minori professore di belle lettere [...].

Roccacontrada (Arcevia), 13 settembre (p. 107)

[...] In simile occasione delle Capitolari loro funzioni avendo giudicato bene detti PP. [Cappuccini] solennizzare il triduo del nuovo loro B. Lorenzo da Brindisi esposto nella propria chiesa vagamente e con buon gusto apparsa [...] diedero principio a tal sagra funzione il sabato 10 corrente con messa cantata in ciascuno dei rispettivi tre giorni sbaro de' mortari suono di trombe e tamburi [...]. Finalmente il giorno 12 ordinata nell'insigne collegiata la processione col l'intervento del Capitolo ill.mo sig. Magistrato e tutti li PP. [...]. cantato solennemente il *Tedeum* in ringraziamento e data col *Tantumergo* in musica la benedizione da uno dei signori canonici fu così ultimata con concorso numeroso di popolo tutta la sagra funzione.

n. 34

Macerata, 18 novembre (p. 133)

Mercoledì a sera nella sala del palazzo del magistrato vi tenne Accademia di suono il signor Carlo Germisoni Portoghese professore di violoncello ed all'orchestra da cui fu accompagnato si aggiunsero diverse arie de' dilettanti. La nobiltà accorsavi ed il restante dell'udienza non seppero che encomiare l'abilità del virtuoso.

[*Matelica*], *Continuazione alla data di Matelica* (pp. 134-135)

Alla mattina primo novembre circa l'ore 17 S.S. R.ma sortì dalla sua abitazione e si trasferì alla cattedrale; dopo terza cantata dal coro di scelta musica vestito dei nobili paramenti sacri diè principio alla solenne messa a cui assisterono in un coretto a bella posta eretto *a cornu Epistolae* monsignor uditor santissimo monsignor Vescovo d'Anagni Antonini e monsignor Erskin promotore della fede in abito tutti prelatizio ed i vicarij ill.mo di Macerata e Sanseverino; la sacra funzione terminò alle ore 20 [...] dal pranzo che terminò su le ore 23 questa [...] comitiva passò a godere la seconda illuminazione nella gran piazza alla ringhiera del palazzo priorale la quale riuscì più vaga e brillante della sera precedente per esser stata più abbondante de' lumi e fuochi artificiali: si portarono quindi a godere le SS. LL. R.me col nobile seguito l'oratorio composizione del signor maestro Borghi nella sala dell'ill.mo Governatore.

La sera 2 del corrente il novello monsignore si portò parimenti in casa di monsignor uditore a sentire il secondo oratorio composizione del celebre signor maestro Anfossi con invito dei prelati suddetti dame e nobili paesani: [...] Nella mattina delli 3 partirono immediatamente verso Roma i monsign. Campanelli ed Erskin e verso le ore 16 giunse in questa città monsign. Prospero vescovo di S.

Severino che al passeggio in carrozza si lasciò vedere in compagnia di altri due vescovi monsig. Zoppetti e monsig. Antonini il qual complesso di tre Vescovi uniti fu al popolo di una tenera e consolante veduta.

Il primo coro de' musici era composto dal soprano sig. Giuseppe Benedetti virtuoso di S.A.R. Duca di Parma, contralto sig. Paci virtuoso della Basilica Loretana, tenore sig. D. Luigi Vacaj virtuoso della Cappella di N.S., basso sig. D. Sebastiano Barone virtuoso della Cappella di Pesaro quali tutti riscossero l'applauso che meritavano. Primi violini sigg. Siber e Claudio Ungarini. Secondi sigg. Rinaldo e Vincenzo Ungarini. Violoncelli sig. Ippolito Jacopelli ed altro di Fabriano. Controbassi sig. Mascioli e Salvi. Viole sig. Giambatista Moscardi e signor Vantaggi di Loreto. L'oboe, traversi, clarinette [*sic*], fagotto e corni da caccia d'Ancona, istrumenti da fiato che composero la Banda Militare. Secondo coro. Soprano sig. Giovanni Spagnoletti della Cappella di Loreto. Contralto sig. Lorenzini della Cappella di Fabriano. Tenore sig. Greci della Cappella di Sinigaglia. Basso sig. Mariani della Cappella dell'Apiro quali ancora ebbero la lode giustamente dovutale. [...].

[*Fabriano*], *Continuazione alla data di Fabriano* (p. 135)

[...] Giunto il novello Vescovo alla sua Chiesa ed adempiute le consuete cerimonie dopo il solenne *Te Deum* cantato da' musici si assise in trono a ricevere il solito tributo di obbedienza dal clero [...].

E dopo la descrizione e l'incendio d'una macchina di fuochi artificiali: Mon-sig. Vescovo si compiacque intervenire a goderne nel palazzo priorale ove concorsero anche tutte le dame e cavalieri e la pubblica deputazione prese di ciò il motivo di trattenere dopo incendiata la macchina, la nobile conversazione ad una ben scelta Accademia di canto e di suono che nel solito nobile cammerone illuminato a giorno come il resto dell'appartamento fu ad un tratto adunata e goduta insieme col prelado dalla nobiltà suddetta sì forastiera che paesana trattata in seguito a lauto rinfresco di squisiti gelati.

La mattina seguente vi fu solenne messa pontificale cantata a doppio coro di musici e sonatori e questa fu decorata ancora dalla presenza del R.mo Capitolo dell'insigne Collegiata vestito in cappa magna ed assiso in luogo distinto destinato a tal effetto e finalmente la sera nella stessa chiesa cattedrale riccamente parata ed illuminata a giorno con gran copia di placche, lampadari da capo a piedi del vasto tempio, fu terminata la sagra pompa con la recita d'un oratorio sacro cantato dal primo coro di scelti musici al quale vi intervenne con monsignor Vescovo la nobiltà tutta sì forastiera che paesana reclusa in un vasto recinto, oltre ogni cetto e condizione di persone, che ebber luogo nel rimanente del tempio, che per quanto vasto, fu appena suscettibile della numerosa popolazione.

n. 38

Macerata, 16 dicembre (p. 149)

Dopo le feste solennemente celebrate in S. Caterina alli 25 dello scorso in onore di detta santa con coro di musici anche forastieri e magnifica apparatura in corrispondenza degli ornati di colonne a marmo e capitelli con altri fregi dorati che si sono aggiunti stabilmente per render sempre più vaga la detta chiesa ed alli 6 corrente in onore di S. Niccolò dai scolari delle scuole di grammatica e primi erudimenti si distinsero con plausibile gara li studenti di retorica e umanità che nel dì 8 dedicato alla Immacolata Concezione in cui nella sala della loro scuola ridotta ad uso di oratorio nel fu Collegio de PP. Gesuiti solennizzarono la

fešta con musica ed orchestra distribuzione delle sagre immagini ed apparatura dell'oratorio medesimo chiudendola poi con i fuochi d'artificio nella sera all'annessa piazza. [...].

n. 39

Loreto, 16 dicembre (p. 154)

In proseguimento della descrizione delle cose più rimarcabili nella nostra festa del dì 10 stante, meritano special menzione due pubbliche conversazioni nella sera della vigilia e della festa date dal nostro Preside nel suo palazzo coll'intervento della nobiltà medesima che intervenne al sontuoso convito che dovette in esse egualmente ammirare lo sfarzo e la splendidezza con cui furono condotte. Fra i musici si distinse l'ottimo tenore sig. Cinti e la musica dei vesperi e della messa composta dal sig. Maestro Borghi fece far pompa della rispettiva abilità al maestro e ai professori. Garregarono nei concerti il sig. Languidara di Bologna ed il fagotto d'Assisi. La macchina de' fuochi artificiali rappresentava il convito di Baldassarre. [...].

Pergola, 7 dic. (p. 155)

Riedificata la ven. Chiesa di S. Caterina V.M. [...] fu questa solennemente ribenedetta per ordine di monsig. vescovo di Gubbio dal di lui Vicario e quindi furonvi erette le stazioni della via Crucis il che fu eseguito nella mattina dei 23 novembre. Fu poi solennizzata [la] festa della Santa con iscelta musica tanto ne' primi quanto nei secondi vesperi e nella messa. Nella sera antecedente alla festa fuori sulla facciata della chiesa una ben copiosa ed ordinata illuminazione in mezzo alla quale vedevasi sotto ricco paludamento lo stemma gentilizio dell'E.mo e R.mo sig. Card. Francesco Xaverio de Zelada protettore munificentissimo della confraternita del SS. Sacramento ivi canonicamente eretta, sì che fu replicato nel dì festivo della Santa. Fuvvi [*sic*] celebrato copioso numero di messe dirette ad implorare da S.D.M. una prospera e lunga conservazione all'eminentissimo protettore la musica fu diretta dal celebre signor Giuseppe Ripini maestro di cappella di questa città ed accademico filarmonico.

1786

n. 3

Macerata, 20 gennaio (p. 10)

Con editto nelle solite forme, e condizioni si pubblicò martedì scorso in questa Città, e quindi nella provincia, il permesso delle maschere ed altri carnevaleschi divertimenti da questo Governo Generale.

n. 4

Osimo, 22 gennaio (p. 13)

Siamo sul punto di restar privi del divertimento dell'Opera in Musica andando a mancare nella persona del Sig. Durelli l'impressario ed il primo Buffo della Farsa. Oggi ha avuto l'estrema unzione ed i medici non annunziano che la di lui morte.

Urbino, 16 gennaio (p. 13)

Descrizione della presa di possesso della sede Arcivescovile da parte del nuovo Arcivescovo. In occasione del suo ingresso in Metropolitana:

[...] e terminate le consuete cerimonie fu dai musici e sonatori di questa Cappella proseguito l'inno Ambrosiano [...].

Barbara (AN), 23 gennaio (pp.14-15)

Descrizione dello spettacolo dello steccato con i buoi e cani, tenutosi giovedì 19:

[...] Sotto la deputazione di questo Nobile sig. Alessandro Torres fu eseguito lo spettacolo senza che fosse disturbato dalla minima parola litigiosa, [...].
. E più sotto: Fu terminata una sì lieta giornata con una festa di ballo data nella sua sala dal sullodato sig. Alessandro Torres [...].

n. 6

Mont'Alto (Montalto Marche), 5 febbraio (p. 22)

Resta vacante in questa Chiesa Cattedrale l'ufficio di Maestro di Cappella, è stato perciò risoluto prima di venirsi all'elezione del nuovo soggetto di augmentargli l'annuo sicuro emolumento, il quale da qui in poi consisterà in scudi settanta, ed in scudi sette d'incerti, oltre agli incerti che gli si possono dare per le musiche sì di questa città, che de' luoghi ove fosse invitato in questa Diocesi e fuori di essa: avrà bensì l'obbligo di tenere a di lui spese due voci effettivamente abili per la musica della Cappella. Su tale sicuro provvedimento di sc. 70, e di sc. 7 d'incerti certi; attende questo Re.mo Capitolo, cui appartiene l'elezione, li requisiti di quelli, che vorranno concorrere a tale impiego.

Massaccio una volta Cupra Montana (Cupramontana), 4 febbraio (p. 23)

Per onesto trattenimento dalli signori dilettranti nel corrente carnevale si è già fin dai 23 gennaio, con applauso comune e gradimento, dato principio alle Comedie, terminato il lutto e l'esequie del degnissimo defonto antistite Ubaldo Baldassini vescovo assai benemerito della città di Jesi [...]. L'unione per l'impresa [...] ha procurata la scelta delle più serie [...]. Nell'orchestra si distingue fra gli altri il signor Luigi Carbonari.

n. 7

Osimo, 13 febbraio (p. 26)

Nello scaduto giovedì vi fu un bellissimo steccato dove intervenne un numeroso concorso di popolo straniero [...], ebbe ancora il piacere di vedere la sera il teatro illuminato a giorno con molta magnificenza, alla quale corrispondeva la quantità del molto popolo che lo riempiva, cosicché era cosa bellissima a rimirare. Per intermezzo dell'opera si fece un concerto di oboe eseguito dal signor Gervasi. Anche nei rimanenti giovedì del corrente Carnovale si daranno gli stessi divertimenti, e il gradimento che ha incontrato, e che incontra l'opera ci fa sperare che sempre più grande sarà il numero de' forastieri che si porteranno a goderla. Non v'ha dubbio che la compagnia de' signori Musici sia veramente scelta, come è sicuro che fra essi sommamente sa distinguersi il signor Carlo Con-

tucci soprano ed il signor Michele Uguccioni tenore, i quali onorati vengono ogni sera colle più sincere prove del gradimento comune. Dentro la corrente settimana andrà in iscena l'altra Opera, che non sarà niente inferiore alla presente e non è iperbole se si asserisce anche migliore.

Senigaglia (Senigallia), 15 febbraio (pp. 26-27)

Festeggiamenti in duomo della miracolosa immagine della Madonna nel giorno della Purificazione.

[...]. Quest'anno è stata magnifica perché è stata apparata nobilmente la Chiesa con un precedente Triduo e Panegirico da un Padre di questo Convento de' Servi di Maria con una scelta musica composta da questo Maestro di Cappella Morandi, eseguita con musicisti e violini forastieri. [...].

Ballo nel nuovo teatro di Scapezzano:

Avendo alcuni signori benestanti della Terra di Scapezzano tre miglia di qua lontano inalzato un ben ideato teatro hanno per la prima volta recitate diverse commedie distinguendosi che i Signori che recitano nella medesima. Tutta la nobiltà di questa città concorse a folla a sentirli, e nella passata sera di ieri terminata la Commedia fu dato ballo a tutta la Nobiltà forastiera nel teatro medesimo [...].

Porto di Fermo (Porto San Giorgio), 12 febbraio (p. 27)

In quest'anno rendesi qua molto brillante carnevale per le varie Commedie, che recitansi son soddisfazione universale da una comitiva de' dilettauti. Contraddistinguesi il primo comico, che recita da donna in tutte le Commedie recitate sin ad ora nel numero di quattro cioè *La Selvaggia* del Goldoni, *La Donna di parola* dell'Ab. Chiari; *La Dalmatina* del Goldoni e la quarta che ha per titolo *Il più Astuto, il più Burlato* opera di un anonimo. [...].

n. 8

Loreto, 17 febbraio (pp. 29-30)

Il 5 fu esposto nella Basilica il corpo del religioso P. Lettore Carlantonio di Loreto dei Min. Osservanti di S. Francesco della nobile famiglia Silva oriunda milanese e patrizia anconetana, in odore di santità. In tale occasione non si può tenere sotto silenzio la grazia ricevuta del [*sic*, invece di 'dal'] Nipote del musico Mazzaferri che, non potendo orinare senza siringa, e ieri e oggi dopo la visita del suo sepolcro seguita ad orinar comodamente.

M. Milone (Pollenza), 13 febbraio (p. 31)

[...]. Qui vi è teatro aperto, dove si rappresentano egregiamente alcune Commedie delle migliori che vi sieno a' dì nostri.

n. 9

Macerata, 3 marzo (p. 33)

Terminarono martedì a sera quei divertimenti carnevaleschi che si sono potuti combinare non ostante per un'impensata peripezia sia rimasto chiuso il pubblico Teatro, quando vi si teneva pressoché certa l'apertura con Opera in Musica, della quale si è una più fondata speranza riserbata per l'anno avvenire. Non son dunque mancati diversi Teatrini aperti in Case Nobili, fra' quali quello de' sigg. Co-

sta si è ben distinto con due ben intese ed a perfezione eseguite sceniche azioni del ch. signor Marchese Albergati. [...].

Pergola, 24 febbraio (pp. 34-35)

La sera dei 22 del prossimo passato mese di Gennaio previe le opportune licenze restò aperto questo nostro Teatro della Luna colla recita di varie Tragedie e Commedie, segnalandosi in esse il sig. Marchese Francesco Latoni, sig. Tenente Alimento Gatti ed i sigg. fratelli Paris. Gl'intermezzi di Ballo eseguiti da vari dilettanti sorprendono la folta udienza che continuamente concorre al Teatro, come altresì vari concerti d'istrumenti sì da fiato che da corda servono di un allettamento non ordinario così ché il Teatro è sempre pieno di gente forastiera [...]. Non molto dopo l'apertura di questo Teatro venne ordine dalla nostra Legazione di Urbino, che si dovesse subitamente chiudere restando interdetto ancora il divertimento di Maschere e festini per preghiera colà avanzata da monsignor Vescovo di Gubbio, che con paterna cura compassionando le gravi disgrazie sovrastanti all'amatissima sua greggia per i replicati terremoti che tengono in gran timore questa città credeva importuni tali, benché accordati divertimenti, e surrogare si dovesse ogni fervida preghiera all'Altissimo per placare la divina adirata misericordia. Ma l'intercessione di questa coraggiosa Gioventù fece mitigare al Vescovo la richiesta indirizzata alla Legazione nel senso di lasciare aperto il teatro conservando però interdetto l'uso della Maschera e qualunque sorta di balli e festini, supplendo col divertimento di replicati steccati con tori e bufali.

Sanseverino (San Severino Marche), 13 febbraio (pp. 35-36)

In occasione della funzione religiosa tenutasi il 24 gennaio dai PP. Bernabiti nella loro chiesa, vi si registra: Si cantano quindi in musica dai Musici di questa Cappella le solite preci, [...].

n. 10

Ascoli, 28 febbraio (p. 35)

Il Carnevale è riuscito qui più brillante di qualunque altro in addietro. Alle opere comiche e tragedie rappresentate in pubblico Teatro da un'ottima compagnia di Comici venuti da Roma, si sono uniti altri lieti divertimenti. [...]. Nella notte del dì 20 Sua Eccellenza monsignor Boromeo nostro degnissimo Governatore aprì nelle sale del suo palazzo vagamente illuminate un festino pubblico con orchestre di Sonatori, dove intervenne infinità di Maschere riccamente vestite, che ballarono fino a giorno minuetti e controdanze [...]. Nel lunedì poi di carnevale questi signori nobili Ascolani in segno di riconoscenza e a contemplazione di Sua Eccellenza restituirono a loro spese il veglion generale nel pubblico Teatro [...].

n. 11

Macerata, 17 marzo (p. 41)

Può ora sperarsi che la fabbrica di questo magnifico tempio della Cattedrale giunga prestamente al suo termine essendosi degnato Sua Santità di commettere le opportune facoltà di formare una contribuzione sulle vendite degli Ecclesiastici

e luoghi Pii, con cui supplire a quel molto che manca per l'intera spesa rimar-
chevole, che porta la fabbrica suddetta.

Mogliano, 13 marzo (pp. 42-43)

Dopo che il giovine Luca Seri fabro e figlio di questo Mastro di Posta ha dato saggio alla Patria, alle Terre e Città della Provincia di molte produzioni meccaniche spettanti alla professione ed a quei lavori che possono farsi con il beneficio del Torno in aria, avendo deliberato di attendere al suono del corno di caccia e trovandosi affatto destituito d'istromento, onde apprendere l'intonazione si riputò obbligato di costruirselo da se; difatto questo prode e valoroso giovane è riuscito talmente nella costruzione che si è riconosciuto che l'istromento da egli di nuovo costruito supera e nella polizia e nel suono quelli che lavoransi in Germania ed ha tirato a se la lode ed ammirazione di tutti quelli che l'hanno veduto e sentito e segnatamente di questo ottimo e celebre sig. D. Bartolommeo Gioiosi attuale Maestro di Cappella di questa Terra.

n. 12

Sanseverino (San Severino Marche), 23 marzo (p. 46)

Da un positivo trattato che si sta attualmente facendo credesi che per il maggio prossimo resterà aperto il nostro Teatro colle Farsette in musica.

Piobico (Piobbico, PS), 27 febbraio (p. 48)

Rappresentazione di due opere di Metastasio *Gioas Re di Giuda* e *La Clemenza di Tito* dalla gioventù del luogo in una assai capace e comoda Galleria (lunga ottanta piedi di Campidoglio) di questo Palazzo Baronale del Nobile sig. Conte Antonio Mattarozzi Brancaleoni padrone della Contea, il quale si è benignamente degnato accordarne loro il permesso ed il comodo; [...].

n. 13

Castelfidardo, 27 marzo (p. 50)

Nella processione che quì suol farsi per il Venerdì Santo da molti anni garraggiano colla divozione lo sfarzo e la sontuosità del lugubre apparato e dell'illuminazione [...]. Si unirà nel giorno medesimo la Rappresentazione divota della Passione e morte del redentore nella Sala dei Signori Carelli, ove parimenti si sta facendo dei preparativi, perché l'esecuzione corrisponda alla aspettativa che già la precede.

Combinatosi il disegno del Teatro, e scenario del celebre signor cav. Giuseppe Mattei di Macerata noto abbastanza nella provincia nostra non meno che nelle adiacenti, si è stabilito di porci mano quanto prima colla persuasiva che sia per riuscire di tutta la nostra sodisfazione e dei forastieri che avranno occasione di vederlo in congiuntura delle sceniche azioni, che ci rappresenteranno.

n. 14

Loreto, 1 aprile (p. 55)

Preceduta da solenne divoto Triduo fu solennizzata la scorsa domenica la festa del glorioso San Giuseppe in questa Basilica, [...] essendo il tutto seguito con ordine particolare per la buona condotta delli due virtuosi di questa cappella Francesco Mattoli e Camillo Lucchetti capi festaroli.

n. 15

Macerata, 14 aprile (p. 57)

Nell'occasione della solenne Esposizione del Santissimo Sacramento per 40 ore continue, che nel giorno medesimo previa la generale Processione si incomincia da questa compagnia sotto il suo titolo ed in cui alle devote preci [...] si unisce il coro de' Professori dell'una e dell'altra musica, si distinse in questa fra i diversi Mottetti, overture e concerti, la composizione dell'intero *Miserere* scritto dal nostro Maestro di Cappella sig. Bittoni ed eseguito dai nostri virtuosi a quali si sono aggiunti li sigg. Marinelli e Folcarelli da Fermo.

Senigaglia (Senigallia), 7 aprile (p. 60)

Festa della Madonna dei Sette dolori celebrata dai Padri de' Servi di Maria per tutti i sette giorni della quinta settimana di quaresima: [...] dell'istessa sorprendente vaghezza era l'Orchestra innalzata a bella posta di pianta in un lato di esso Tempio presso il cappellone. [...] Nell'ultimo giorno di Domenica poi fu la festa, la quale in tutte le sue parti riuscì veramente grandiosa e per il vago apparato [...] e per la scelta musica della gran Messa della mattina eseguita bravamente dagli abili soggetti di questa Cattedrale con numerosa orchestra estera diretta dal giovine sig. Antonio Rosini di Senigaglia Accad. Fil. e attual Maestro di Capella dell'istessa Chiesa, con musica a tal effetto scritta la quale e per la novità de' pensieri e per l'espressione ed armonia dell'intreccio de' stromenti da corda con quei da fiato ha dato chiaro a conoscere d'esser riuscito degno allievo della Scuola Napoletana ov'è stato del tempo sotto la direzione degli rinomati Maestri di Cappella Gazzaniga e Cimarosa. Nel dopo pranzo poscia fu fatta la solenne Processione colla statua della Vergine Addolorata, la quale finita si cantò in Chiesa il pietoso e brillante Inno *Stabat Mater* da predetti Professori e finalmente il *Tantum ergo*, in cui si contraddistinsero ed il predolato sig. Maestro Rossini col grave e gaio componimento ed il Soprano sig. Conducci che graziosamente lo eseguì e data all'immenso popolo la S. Benedizione così si terminò.

Montalto (Montalto Marche, AP), (*Avvisi*, p. 60)

È stato eletto alla Cappella di Montalto il sig. Giambatista Bevilacqua Maestro di Cappella nella terra di Montalboddo, onde avrà luogo il concorso a questa Cappella.

n. 16

Ripatransona (Ripatransone), 16 aprile (p. 63)

I fratelli della compagnia della Misericordia hanno celebrato con magnificenza la festa della Madonna addolorata. [...] Vi fu una solenne messa celebrata dal Nobile Uomo sig. Conte Arciprete Recco e cantata da scelte voci. Alle ore 23 fu dato principio alla processione con quantità di fratelli con ceri, e rientrò nella Chiesa ad un'ora di notte, dove vi fu altra Musica [...].

Maiolati (Maiolati Spontini), 11 aprile (pp. 63-64)

Accademia poetica sulla Passione di N.S.G.C.

n. 17

Senigaglia (Senigaglia), 20 aprile (p. 67)

Ricorrendo nel dì 16 aprile del corrente anno la solenne festa della Resurrezione e secondo il solito il zelantissimo vescovo Cardinal Onorati facendo Cappella, volle in sì festivo giorno il celebre signor Maestro Morandi Bolognese Accad. Filarm. noto non che nelle nostre Provincie, ma anche nelle estere nazioni far distinguere un certo sig. Romagnoli iesino giovane di 15 in 16 anni col fargli battere una sua Messa. Questa per una continua armonia, per nuovi sentimenti ed affilato stile riuscì di grandissima soddisfazione a tutti gli astanti, che a gran folla erano appostamente concorsi. Il giovane tutto che di pochissimi anni la battè con una prontezza di spirito che fece a tutti meraviglia. Fu accompagnata da un buon numero di strumenti forastieri, coi quali uniti quelli della propria città veniva a formare una strepitosissima orchestra. Fra i Virtuosi si distinsero il tenore sig. Petronio Grachi ed il soprano sig. Contucci, li quali per il dolce loro cantare viepiù fecero risaltare la musica.

n. 19

Macerata, 12 maggio (p. 73)

Nel lunedì scaduto ebbero l'effettuazione li Sponsali faustissimi altra volta menzionati del nostro nobil signor Marchese Francesco Ricci colla Nobil signora Marchesa Francesca Collicola patrizia romana. [...] Il Tempio, ove si contrasse mediante il Sagro Rito la solenne unione fu la Basilica del Santo di Tolentino, uno dei primi Santuari della Marca. [...] Martedì alla sera nella Sala del Palazzo Ricci sfarzosamente illuminata si dette alla Nobiltà una brillantissima Accademia di canto e suono, chiamati da fuori in aggiunta ai nostri diversi Professori di canto e di orchestra.

n. 20

Castelfidardo, 15 maggio (p. 79)

[...]. Si è fissato a comuni spese de' dilettranti il Maestro di violino con un' emolumento ben corrispondente. Si è stabilito inoltre il Maestro di Scherma e v'è in fine chi dà lezione di Ballo e di Lingua francese. [...].

Morrovalle, 14 maggio (p. 80)

La divozione di questo popolo verso Maria santissima del Buon Consiglio ha fatto sì che ne' scorsi giorni siasene solennizzata la festa. Questa [...] fu eseguita la scorsa domenica 14 corrente, oltre una numerosa illuminazione a giorno delle due sere antecedenti, con sceltissima musica diretta dal celebre signor Filippo Nicolini Maestro di Cappella dell'insigne Collegiata di Città Nova, [...].

n. 21

Macerata, 26 maggio (pp. 81-83)

Relazione dello spettacolo offerto dal marchese Bandini nella sua Badia di Fiastra in onore degli sponsali Ricci, contenuta in una lettera pervenuta in redazione che reca la data del 20 maggio 1786:

[...] Sopra l'arco si ergeva un palco a cui ascendevasi per due scale laterali e che contenendo la banda degli istromenti da fiato, era al di sopra la sede del de-

putato alla distribuzione de' premi [...]. S'imbandisce la mensa ad un numero non indifferente di nobili ospiti. [...] Ad un tempo medesimo la banda militare raddoppia il piacere col lusingare l'orecchio e con essa gli applausi, l'evviva de' convitati alla gentil sposa diretti, concerta una strepitosa battaglia di mortaretti [...]. Segue poi la lotta di cani inferociti lanciati contro i buoi e disturbati da due fantocci con armatura, e nel mentre: di tempo in tempo le bande militari con una breve sinfonia s'intramezza [sic] per dilettere in doppia guisa i spettatori.

n. 25

Ancona, 19 giugno (pp. 97-98)

All'occasione della festa della SS. Trinità queste RR. MM. monache di S. Palazia dettero un nuovo saggio della singolare abilità, che possiedono i soggetti i quali compongono fra di loro il coro intiero di voci, non meno che l'orchestra degl'istromenti. Il motetto cantato dalla R.M. suor Maria Fedele Cesori di questa città ed il *Tantum ergo* dalla R.M. suor Maria Teresa Fornarini di Corinaldo, attirarono dell'immenso popolo l'ammirazione. [...] La solenne festa celebrata nella Chiesa del SS. Sacramento nel giorno di ieri riuscì oltremodo magnifica non solo per l'apparatura nobilissima del Tempio, sfarzo di cera ed argenteria, ma molto più per la musica cantata da due cori di musicisti accompagnati da numerosa orchestra che faceva ala d'ambe le parti al grande altare, su cui esposto vedevasi alla pubblica venerazione il quadro di superbo arazzo rappresentante la Cena del Signore. Tre Maestri di Cappella han battuto. La compieta della vigilia dal Maestro Bonanni del Massaccio, la Messa della mattina coll'inno *Lauda Sion* scritto a bella posta sul gusto del Rondò a 8 dal Maestro Tulli di Macerata e dal Maestro Marcacciani di Montecchio il vespro, che fu estremamente gradito. Il *Pangelingua* [sic] a tre cori nella processione ed il *Tantum ergo* per la benedizione della sera eseguito dal signor Marinelli col primo violino obbligato distinguerterò i cantanti non meno che i compositori; [...].

Sanginesio (San Ginesio), 20 giugno (p. 98)

I RR.PP. Min. Conventuali di quest'inclita terra con straordinaria pompa e magnificenza solennizzarono nel dì 18 del corrente la festa del Taumaturgo di Padova nella loro Chiesa. [...] Ebbero incominciamento le sacre funzioni da primi vesperi in Musica, quale riuscì gradita sì per l'abilità de' dilettanti e professori invitati e chiamati a bella posta dalle circonvicine Cappelle, che per l'ottime composizioni ed indirizzo del sig. Maestro di Cappella del luogo sig. Paolo Moreschini. Nella sera poi di detto giorno si diè principio all'altra Sagra funzione coll' Orazione panegirica in lode del grande Taumaturgo. Si passò quindi ad un *Si queris* concertato da' virtuosi e finalmente ad un *Tantum ergo* precedente la benedizione del Santissimo. Ciò che riscosse maggior gradimento in simile solennità, furono due concerti uno d'organo eseguito dal sopra lodato sig. Moreschini M. di C.; altro di Oboe fatto dal celebre sig. Filippo Cervini di Camerino. Diedero poi compimento alle loro fatiche i Signori Virtuosi con una accademia, che alle 2 della notte di comune consenso dar vollero per sollievo e divertimento si de' Genesini, che de' Forestieri.

n. 26

Cingoli, 16 giugno (p. 101)

Si fanno dei preparativi non indifferenti per l'aperizione e consacrazione della nuova Chiesa di questi PP. Agostiniani che seguirà nel prossimo mese di Agosto nel giorno del santo fondatore dell' Ordine. Oltre alla scelta musica, che

già rimane intavolata, si progetta di far godere al pubblico un torneamento eseguito da giovani Cavalieri della Città e forastieri [...].

Fermo, 23 giugno (p. 102)

Ieri nella fabbrica del nostro Teatro che già sta coprendosi, nell'alzare, che si faceva un cavallo di travi, cadde un uomo, che ivi lavorava, ed incontanente morì.

Montecchio (Treia, MC), 12 giugno (p. 103)

[...] martedì 6 del corrente, ultima festa di Pentecoste, fu tenuta la solita pubblica Accademia Georgica nella sala maggiore del nostro pubblico palazzo. [...] ed infine il palco per l'orchestra, che veniva composta da vari Professori e Dilettanti di musica. Essi diedero principio a detta funzione con una scelta e spiritosa sinfonia, [...].

Monte San Vito (AN), 11 giugno (pp. 103-104; segue dal n. 25 di p. 100)

Scortato da tutta la folta e nobile comitiva, [S.E. R.ma monsig. Desiderio de' Marchesi Spreti governatore di Ancona, venuto per visitarsi dal medico Giuseppe Casagrande] passò dunque all'abitazione del medesimo sig. Marchese [Luigi Leonori], ove si trovò un'Accademia Filarmonica. In essa cantò con gran spirito e brio un'aria la Nobil sig. Marchesa Giovanna, quindi un'altra il primogenito della medesima, il sig. marchesino Eleonoro ed in fine la virtuosa donzella signora Vincenza Cremonesi si distinse col suo modesto e verecondo spirito e buona grazia col canto di due arie.

Nelle sere 6, 7 e 8 fu data in onore del prelado una commedia recitata da giovani del luogo nel locale teatro.

n. 27

Ancona, 29 giugno (pp. 105-6)

A proposito della festa del Corpus Domini: [...] giova avvertire che il gradimento accennato della Musica del Maestro di Cappella signor Marcacciani non s'intende pregiudicare alli altri due Maestri, che non meno si distinsero, e precisamente il sig. Maestro Tulli di Macerata, perloch  lo sentiamo destinato ad una musica rispettabile d'altra citt  di qu  non lontana.

Senigaglia, 2 luglio (p. 106)

La prossima nostra Fiera non ha che un apparato di un concorso non indifferente. Dell'Opera in Musica ne parlano abbastanza le Notificazioni pubblicate in ciascuno de' luoghi ragguardevoli della Provincia e nelle Provincie vicine.

n. 29

Montalto (Montalto Marche, AP), 16 luglio (p. 114)

Venerd  14 corrente nella Chiesa di questo Vescovil Seminario fu solennizzata con gran magnificenza e divozione la solita festa del serafico dott. S. Bonaventura Cardinal vescovo. La gran messa, diretta dal sig. Maestro di Cappella, fu cantata dell'Ill.mo sig. Vicario gener. [...].

n. 30

Macerata, 28 luglio (p. 117)

Solemnizzata nella Chiesa dei PP. Predicatori la devozione verso l'Immagine di Gesù Nazareno nella Domenica scaduta con la musica di tutte le voci più completa e nella Messa e nel Vespro [...].

n. 31

Urbano, 26 luglio (p. 123)

In occasione del pontificale di monsig. Terzi Vescovo di M. Feltro per la festa del protettore S. Cristoforo, si annota: La musica brillante insieme e divota diretta dal celebre sig. Radicchi Maestro di Cappella della Metropolitana di Urbino e l'apparatura della Cattedrale ornata col più fino gusto hanno meritato gli elogi dei paesani ed il compiacimento dei forastieri.

n. 33

Macerata, 18 agosto (p. 129)

All'annua festa, che in questa Chiesa di S. Giovanni; ora pro-Cattedrale si celebra, da un pio non meno che generoso Cavaliere si è aggiunta quest'anno la musica, che ci ha ritornato alla memoria quella magnifica, solita ad unirsi nella Chiesa, e giorno medesimo alla Vergine Assunta dedicato, da pietà, e splendidezza egualmente accoppiate in altro Nobile Devoto. Le vicende delle cose, che da tanti anni addietro ce ne fecero privi, sembra da questo principio, che vogliano ridonarcela. La combinazione di contemporanee solennità, per le quali si son trovati prevenuti i soggetti migliori delle Provinciali Cappelle, hanno reso vane le premure di chi non risparmiava spesa e diligenze per averli sin da questa prima volta. Tuttavia il coro completo delle migliori voci che sian potute aversi, l'orchestra resa più abbondante d'istromenti, coll'essersi oltre i Professori e dilettanti nostri chiamati ancora di fuori, li due Maestri di Cappella, cioè il signor Comandini di quella di Camerino ed il signor Bittoni della nostra, hanno combinato una buona musica, che tanto nei primi vespri pontificati dall'illustrissimo e Reverendissimo nostro Vescovo, che nella messa solenne del dì della festa ed altre litanie con *Tantum ergo* dopo il vespro della medesima, ha ottenuto il comune piacimento dell'intera città concorsa alle prelodate funzioni. Nella sera medesima preso motivo dall'unione, che trovavasi aver fatta delle voci e de suonatori forastieri ai dilettanti che quà abbiamo, si dette dal signor marchese Alessandro Bandini nel palazzo di sua abitazione una magnifica accademia di suono e canto alla intera nobiltà, che ne rimase appagatissima.

Loro (Loro Piceno, MC), 14 agosto (p. 131)

Nella funzione della sera [in occasione della festa di S. Gaetano Tiene] il signor Giuseppe Mancinelli di Fallerone, che si è ritirato alla Patria benché in età vegeta e robusta per mera grazia e piacere ha dato saggio di sua abilità nella musica col cantare un *Tantum ergo* accompagnato coll'organo dal signor Morechini Maestro di Cappella di Sanginesio e co' violini dalli signori fratelli Olivieri di Fallerone.

n. 34

Sanseverino, 21 agosto (p. 134)

Manifestazioni in occasione della sopraggiunta notizia della beatificazione del P. Pacifico de' Min. Osservanti: [...]. La Domenica poi nella Cattedrale si cantò solennemente alle 22 il *Te Deum* e da esso si passò a cantare l'inno *Iste Confessor* e poi il *Tantum ergo* cantato il tutto dai Musici di questa Cappella. [...]. Oggi gran concorso alli PP. Riformati e nelle 22 si canterà il *Te Deum* e questa sera vi sarà parimente illuminazione.

Urbino, 19 agosto (p. 134)

Solennità di S. Maria Assunta: [...]. Nel giorno poi della festa previa l'uscita in forma pubblica coll'intervento del Clero tutto, del Nobil Collegio, della Nobiltà intera vi tenne l'Arcivescovile Cappella assistendo in mitra tutto il R.mo Capitolo ed al concerto di scelta musica fu celebrata la solenne Messa, dopo la quale l'immenso popolo fu licenziato colla papale benedizione.

n. 35

Macerata, 1 settembre (p. 138):

Mercoledì a sera fu aperto un privato spettacolo di comiche rappresentazioni in casa dei signori Tamburini da essi ed altri dilettanti eseguite.

Fermo, 31 agosto (p. 138):

In occasione della liberazione di un omicida da parte della Arciconfraternita della Pietà:

[...] il carcerato [...] fu vestito adunque del medesimo sacco dell'Arciconfraternita e processionalmente condotto con corona in capo e ramo in mano di oliva alla propria Chiesa cantandosi da Musici il *Te Deum* ed attornati da soldati per ovviare la calca. Fu cantata la messa in musica nella quale si comunicò il graziato [...].

Petricoli, 25 agosto (p. 140)

Festa dell'Assunta, la Domenica *infra octavam*: [...]; il genio presente del signor Lorenzo Mannocchi deputato della festa in quest'anno, non ha mancato di farcene godere anch'egli una delle migliori. Ebbe questo incominciamento nel sabato a sera 19 cadente e sotto la direzione del signor Comandini Maestro di Cappella di Camerino, fu cantata solennemente la compieta, in cui l'armonia di numerosa e ben diretta orchestra, l'estro vivace del compositore e l'abilità delle voci prevennero la generale soddisfazione. [...] Numeroso fu il popolo tanto civile che minuto accorso dalle vicine parti di cui si trovò inondato tutto il paese nella domenica a mattina e tutti godettero la musica nella solenne messa cantata.

n. 36

Fano, 31 agosto (p. 142)

Ieri sera andettero in scena le Commedie della celebre Compagnia Camerina che trovasi fornita di bravi uomini ed eccellenti donne componenti numero 22 persone.

Fermo, 3 settembre (p. 143)

Con solenne e divota pompa è stata solennizzata la festa del nostro compromettore S. Savino con primi vespri e Messa solenne cantata oltre i tanti soggetti della nostra Cappella da altri tre eccellenti fatti venire di fuori. L'Orghestra [*sic*] fu numerosissima poiché a tutta la nostra sono stati aggiunti tre esteri violini, due Oboe ed un Fagotto che si è segnalato. [...].

Cingoli, 27 agosto (p. 143)

Consacrazione della nuova Chiesa dei PP. Agostiniani da parte del vescovo di Fabriano e Matelica mons. Zoppetti. [...]. Il giorno poi fu proseguito co' primi vespri in musica coll'assistenza sempre del sullodato Monsignore: avendo onorato colla presenza in luogo privato detta musica l'E.mo Calcagnini degnissimo Vescovo di questa nostra città e di Osimo. La mattina poi dei 28 lo stesso monsignor Zoppetti tenne cappella pubblica coll'assistenza dei sopraddetti signori Arciprete e Canonici e vi cantò solenne messa ed il giorno fu data la benedizione del venerabile dallo stesso monsignore parimenti con musica e copiosa orchestra. [...].

L'altra sera poi fu cantato un bellissimo oratorio nel pubblico Teatro col intervento parimenti del dignissimo Prelato e ripieno di nobiltà tanto de' forestieri che de' Cingolani.

È qui da avvertirsi che non gran tempo fa dalla Cattedrale di Cingoli fu eletto un Maestro di Cappella nella persona di un Giovinetto di Loreto, ma che per molti anni era stato a studiare in Napoli in un di quei Conservatori, per la giovinezza di esso soggetto vi furono molti che incominciarono a dubitare che fosse poco esperto nella Musica, ma sono tutti rimasti attoniti e meravigliati in sentire nelle dette composizioni del medesimo Giovane non solo la brillante e bene armoniosa Musica, ma di più per aver fatto sentire una composizione che avrebbe atterrito qualunque bravo Maestro di Cappella avendo riportato degli evviva non solo nel Teatro ma ancora nella Chiesa: le dette composizioni furono cantate da molti scelti Musici e bravi sonatori.

Urbino, 1 settembre (pp. 143-144)

Domenica 27 agosto ricorrendo qui la festa di S. Giuseppe Calasanzio fondatore di questi PP. delle Scuole Pie, fu solennizzata con ogni magnificenza di apparato e di musica. Dopo celebrato il divin sacrificio la mattina per tempo da monsig. Vescovo di Urbania e più tardi da monsig. Vescovo di Fossombrone con scelta Musica pontificò la gran Messa. La sera poi da que' Nobili Convittori fu recitata nel loro Teatro un'Accademia dedicata all'Eminentissimo Doria Panfili Legato [...]. Il Teatro era illuminato a giorno e pieno di Dame e Cavalieri, tutti vestiti in gran gala e vi fu cantato l'Oratorio da' Musici della Cappella di questa Metropolitana con famosa e copiosa Orchestra e vi fu un bravo concerto di Flauto eseguito dal signor Angeloni di Urbania.

Petricoli, Termina la data di Petritoli, 25 agosto (p. 144)

Nella pausa solita farsi in tutte le Processioni nella Chiesa delle RR. Madri di S. Chiara, anche quelle Religiose ebbero motivo di godere un mottetto cantato dal Tenore coll'accompagnamento degli istrumenti. Restituitasi la Processione alla Chiesa, così detta di S. Maria in Piazza, in vaghissimo rondò si sentirono cantare

le *Litanie*, di poi il *Tantum ergo* ed in fine fu data la solenne benedizione del Venerabile. [...]. Circa un'ora di notte in casa del prelodato sig. Deput. si adunò gran parte della colta e nobile gente sì paesana che forastiera per sentire le prove dell'Oratorio, il che servì di un piacevole trattenimento e tutti partirono soddisfattissimi al pari, che avessero udito una delle più scelte Accademie. Il lunedì a sera poi in pubblica Chiesa fu ripetuto lo stesso Oratorio, che richiamò altra folla e così ebbe compimento la Festa.

n. 38

Macerata, 22 settembre (p. 149)

Abbiamo il piacere di sentir stabilita per il prossimo Carnevale l'Opera in Musica, che sperasi sarà per riuscire, quale si desidera da quei Cittadini ragionevoli che vedono gli oggetti nelle giuste vedute e nelle proprie circostanze. Essendoci scelto un ottimo Maestro per comporre lo spartito a bella posta; nessuno potrà contenderci il piacere della novità e della preferenza.

Ancona, 15 settembre (p. 149)

Per la festa che in quest'oggi corre della Madonna detta di S. Ciriaco oltre le Sacre funzioni nella Cattedrale con Messa Cantata in Musica di questa Cappella, le nostre Barche e bastimenti hanno spiegate le loro Bandiere con replicati sbari.

Jesi, 15 settembre (p. 150)

[...] nel giorno 3 corrente fu cantato un solenne Vespero in musica da molti scelti musici e sonatori forastieri con numerosissimo concorso di nobiltà; indi nel giorno seguente degli 4 fu parimente nella detta Chiesa vagamente apparsa di superbi damaschi e fregi cantata la solenne Messa colli sudetti bravi ed eccellenti virtuosi e nel dopo pranzo al tardi le *Litanie* della Beatiss. Vergine con un *Tantum ergo* tutto di scelta musica e composizione e si terminò il giorno colla benedizione del Venerabile.

S. Vittoria (Santa Vittoria in Matenano, AP), 18 settembre (p. 151)

[...]. La mattina del santo [S. Venanzo] vi fu Messa solenne celebrata in un capo altare di molte ben disposte accese faci di cera e sostenuta dal festoso suono di Trombe, Tamburi; e piacevole strepito di molti mortai nell'atto dell'elevazione. Furono quindi il dopo pranzo dispensati i sonetti e le figurine del santo incise in Rame. Finalmente fu licenziato il popolo colla benedizione del Venerabile al replicato festivo mormorio di trombe e Tamburi e scarico de' mortai tra il frequente giulivo suono delle campane passando intanto i devoti Arteggiani in mezzo al soave concetto [*sic*] di vari stromenti ad una buona e fornita merenda.

n. 40

Fermo, 27 settembre (p. 158)

[...]. Martedì mattina dopo le ore 15 riadunata tutta la suddetta nobile comitiva nel parlatoio del detto monistero ne fu estratta la Nobile Sposa signora Anna Graziani e condotta all'annessa chiesa, ove era preparata una scelta musica, richieste al nostro monsignor Arcivescovo l'abito del detto Ordine [di S. Marta]; [...].

n. 42

Montalboddo (Ostra, AN), 22 ottobre (p. 167)

Sabbato 14 del corrente ricorrendo la festa del glorioso martire S. Gaudenzio nostro massimo protettore fu questa solennizzata con tutta decenza [...]. La sera poi in questo pubblico Teatro illuminato a giorno si recitò il dramma del signor avvocato Genghini, intitolato *Davidde in Efrata* dedicato dalli più benaffetti concittadini alli due fratelli prelati Antonini. La musica della mattina, giorno e sera è stata composizione del nostro sig. Gio. Battista Bevilacqua Maestro di Cappella in Patria, essendosi sempre contraddistinto il virtuoso signor Benedetti soprano della Cappella di Pesaro.

n. 43

Ancona, s.d. (p. 172)

In questa città il suddetto sig. Professore dot. Carlo Cateni estrasse le cateratte al Maestro di Cappella sig. Carlo Peruzzi, che in oggi ci vede benissimo: [...].

n. 44

Fermo, 22 ottobre (p. 174)

Abbiamo certa notizia, che l'ingegnoso talento del signor Francesco Giulietti dimorante in Santelpidio Morico, castello di questa Diocesi, non solo riesce celebre nelle arti liberali coll'onorato impiego, che ivi esercita di maestro di belle lettere con tanta energia e oculatezza alla gioventù, che anche forastiera concorre alla sua scuola ed educazione di pieno godimento de' genitori rispettivi: ma altresì nel meccanismo colla costruzione di nuovi eccellenti Organi musicali, de quali già ne ha formato più d'uno e specialmente è celebre quello che giorni sono finì di stabilire nella chiesa parrocchiale di Monte Sanpier Morico, altro castello della stessa Diocesi: composto di 18 registri con tal ripieno e armonioso strepito e con dolcezza tale nella combinazione de' particolari registri, che non solo è riuscito di contento ai paesani, ma di sommo piacimento ai nobili forastieri intendenti, che godettero sentirne l'armonico suono e speriamo vederne de' migliori, massime che nel prezzo si dimostra onesto.

n. 45

Avvisi, s.d. (p. 180):

[...] Nel negozio di libreria Cortesi sono vendibili le seguenti opere [...] Lettere dell'Apostolo Zeno, Tomi 6, sc. 2.40. [...] Goldoni Comedie arricchite di Rami in ogni Comedia Edizione bellissima, Tom. 17, sc. 10.80. Un ristretto della vita del Re di Prussia Federigo il Grande ultimamente defunto, sc. 25.

n. 46

Macerata, 24 novembre (p. 181)

Nel venerdì passato giunsero presso questo signor conte Carradori le signore Marchesa Lepri e contessa Freddi sua madre incamminate alla volta di Roma. Nel frattempo della loro dimora sino alla partenza, che seguì nel martedì seguente a mattina, il predetto signor Conte e con lautì trattamenti e con brillanti conversazioni procurò di trattenerne piacevolmente e con piena soddisfazione le nobili ospiti, alle quali fece corte non meno parte dell'invitata nobiltà. E precisamente a contemplazione loro li signori Marchese Francesco Ricci e Baron Giuseppe

Narducci Boccaccio, che erano uniti col resto dei signori Nobili Dilettanti all'impresa di far cantare nella Sala del Palazzo Priorale un Oratorio per la ricorrenza della festa di S. Cecilia V. e M., sotto la di cui protezione si pongono i professori e dilettanti Filarmonici, anticiparono di due giorni una tal Cantata, a cui invitarono con tutta la Nobiltà gli Ospiti del sig. Carradori essendo stata diretta la dedica alla sig. Marc. Lepri. V'intervennero in gran gala le nostre Dame e cavalieri, oltre molte altre persone di civico rango, e la musica scritta dal predetto signor Barone dilettante e da buone voci e migliori istromenti eseguita riuscì con tutto il complesso della festa di comune soddisfazione dei forastieri non meno che dei paesani intervenuti. [...].

Martedì scorso ricorrendo l'annua festa di Maria Santissima detta della Salute nella Chiesa Arcipretale di S. Giorgio, vi fu cantata la Messa in Musica del signor Maestro Tulli, [...]. Ripresa mercoledì la festa di S. Cecilia dai Filarmonici dilettanti nella chiesa de' PP. Agostiniani fu cantata la Messa solenne composizione dell'altro eccellente dilettante sig. Conte Boselli, che meritò l'universale gradimento dell'udienza.

n. 47

Macerata, 1 dicembre (p. 185)

A contemplazione di essi [sposi Marchese Sagripanti e contessa Compagnoni Marefoschi] oltre le più distinte accoglienze degli Parenti e del resto della nobiltà fu data una bene intesa accademia di suono e canto in casa del sig. Paolo Filippucci. Sentiamo che il nostro Tenore sig. Vincenzo Cristofari, portatosi in Roma per suoi interessi, abbia fatto spiccare l'abilità sua per diverse Accademie, in modo che nel concorso di vari impressari di quei Teatri per apocarlo, sia stato fissato nel teatro Argentina per l'anno 1788, cantando nell'imminente nel Teatro d'Ascoli. Quanto è vero che il merito dei virtuosi si fa distinguer soltanto nelle gran Capitali e fuori della lor Patria.

n. 48

Macerata, 7 dicembre (p. 189)

Nelle sere scadute fu data un'Accademia pubblica di suono e canto nella sala del Magistrato dalla virtuosa sig. Maria Lupi della città di Ancona; vi fu concorso dei geniali della musica che rimasero appagati della sorprendente abilità della dotta virtuosa.

n. 49

Fermo, 11 dicembre (p. 194)

Ha questa ven. Compagnia sotto il titolo della Madonna di Loreto celebrata con solenne divota pompa la ricordanza di quel giorno felice, in cui la gran Regina del Paradiso degnossi di donare per mano degli Angeli alla nostra Marca l'inestimabile tesoro della S. Casa, [...]. Sabato a sera fu incediata una maestosa e ben intesa machina nella piazza di rimpetto alla detta Chiesa. Fu poi la mattina cantata una solenne Messa del nostro Maestro sig. Antonio Conforti da scelti soggetti, con una nuova *Avemaria* [*sic*], opera del detto Maestro, che riportò il comune applauso e gradimento. Non inferiore fu la Musica del dopo pranzo, che compì la funzione dopo solenne processione colla statua della Beatissima Vergine e con la benedizione del Venerabile.

Si stanno preparando da questi nostri Comici Accademici dodici scelte nuove

Comedie per l'entrante carnevale, non essendo stata intavolata alcun opera in musica, attesa la vicinanza di altre città, ove si darà un tal divertimento.

Questa sera una virtuosa di Violino preovente da Macerata nella Sala dell'Accademia del Pubblico Palazzo darà principio alle sue filarmoniche Accademie, si crede con pubblico applauso e gradimento.

1787

n. 1

Recanati, 5 gennaio (p. 3)

Prescindendo dalla decadenza che prendono le fiere in generale, la nostra, di cui siamo alla vigilia non ha quell'apparenza che vogliono alcuni notabili esteri di notevole diminuzione. [...]. Tra compratori, che sogliono concorrere da tutta la Provincia molti sono invitati nell'anno presente dalla buona compagnia di musica, che si è combinata per l'Opera del nostro Teatro, al quale si darà unitamente alla fiera suddetta l'apertura.

n. 2

Fermo, 6 gennaio (p. 5)

Già sono disposti i nostri Accademici a dare incominciamento alle Comiche loro azioni in prosa. Le scelte Comedie, i titoli delle quali restano spiegati nella Notificazione pubblicata per la Provincia in numero di 15 e l'abilità degli attori ci fanno desiderare con ansietà il principio di un sì piacevole trattenimento.

n. 3: mancante delle prime 2 pagine!

[Visso], Avvisi (p. 12)

Nella terra di Visso si è per la prima volta aperto il nuovo Teatro, in cui si rappresentano due Commedie; la prima intitolata *il Selvaggio in America*, la seconda *Chi trova un vero amico trova un tesoro*, abbellite ambedue da vari, curiosi e ridicoli intermezzi.

n. 4

Recanati, 21 gennaio (p. 14)

Secondo le nostre osservazioni consideriamo la Fiera presente nulla differente dall'ultima sua veduta degli anni passati. Dell'Opera siamo contenti e non meno lo sono i Forestieri, che ricevono tutte le buone grazie. [...].

Tolentino, 16 gennaio (p. 15)

Nel dì 17 del prossimo mese di febbraio si verrà all'elezione del Maestro di Cappella per servizio di questa Chiesa Cattedrale coll'annuo assegnamento di scudi cento Romani. Per tanto chiunque dei signori Maestri di Musica vorrà concorrere, potrà trasmettere i suoi autentici requisiti a questo reverendissimo signor Arcidiacono Cornelio Sparaciarì.

n. 5

Ascoli, 23 gennaio (p. 17)

Sabbato 20 del corrente fu aperto questo nostro pubblico Teatro di Ventidio Basso con il dramma intitolato *il Pittor Parigino*, posto in musica dal celebre sig. Domenico Cimarosa Maestro di Cappella in Napoli e dedicato da quattro signori Cavalieri a Sua Eccellenza la signora Ambasciatrice di Venezia in Roma. Il Teatro era sì vagamente ornato, con lampadari di cristallo alla bocca del medesimo, con placche e specchi grandi in cadaun palchetto e con sì bella simetria ed infinità di lumi che lo rendeva illuminato a giorno, che colpiva vivamente la fantasia degli spettatori giacché lo scenario era guarnito ed illuminato da una quantità di torce e così di fiaccolotti ogni ordine di palchetti. Quello però che rese più vago e brillante il Teatro fu una cantata, che, prima di cominciare il dramma fu recitata dalla prima Donna scendendo da una nuvola, in lode di S.E. Signora Ambasciatrice. La scelta e numerosa Orchestra per gli eccellenti Professori, che vi suonano, fece risaltar di molto una tal cantata, incontrando un comun gradimento per il continuo evviva. Gli attori riscuotono un applauso universale per la loro eccellente e virtuosa comica che posseggono, come pure i balli, che lo tramezzano. La splendidezza di detti nobili Signori Cavalieri fu inoltre trattata a cena l'intera Orchestra in ogni sera con un lauto rinfresco di gelati ai medesimi e sigg. cantori in ogni recita con altre generosi [*sic*] esibizioni a richiesta de' medesimi.

Fermo, 26 gennaio (pp. 17-18)

Abbiamo sicuri riscontri d'Ascoli intorno in buon incontro di quell'Opera in musica, che colà si rappresenta e sentiamo con piacere che il giovane signor Domenico Spagnoli nostro paesano, che ivi recita in qualità di seconda Donna, riceva del molto applauso e che, oltre la buona maniera nel cantare, abbia un'azione che incanti. È questi un allievo del fu Cavalier Duchi D'Altemps, principe romano famoso dilettante, ed ora del celebre signor Carlo Marinelli celebre [*sic*] virtuoso della nostra città.

Le nostre commedie sempre mai più ricevono dell'applauso e del gradimento ed una sola, fra le molte che sono state rappresentate fin qui, non ha riportato la comune approvazione.

Dai Fratelli dell'Oratorio piccolo di S. Filippo Neri parimenti è stato aperto quel piccolo Teatro colla recita di due Sagre Rappresentazioni, che si possono parimenti sentire con del piacere.

Jesi, 26 gennaio (p. 18)

La Gazzetta Picena in questi tempi è a ragione relatrice dell'esito delle teatrali recite. Questa città pure gode tale utile ed onesto divertimento. Una scelta compagnia di dilettanti recita varie commedie con sommo applauso. Per dare un più dilettevole trattenimento vi si è unito un intermezzo a cinque voci che riesce a meraviglia tutto insieme. Il nostro Tenore sig. Campitelli vi fa la sua gran figura e riscuote gli universali applausi.

Dalle lettere di Roma sappiamo che il signor Vincenzo Masoli già stazionato in questa città e primo Tenore in Aliberti, riscosse gl'applausi di tutta quella Dominante. Sarà difficile rinvenire altro Tenore che abbia fatto tanto strepito e di cui abbia Roma sì favorevolmente deciso. I suoi nemici, de' quali sempre abbondano gl'uomini meritevoli, sono restati confusi ed avviliti.

Sanseverino, 21 gennaio (p. 18)

[...]. Contiamo solo fin qui un piccolo divertimento di recite teatrali nel Seminario di questa città dall'unione di alcuni giovani dilettanti.

Massaccio (Cupramontana), 22 gennaio (p. 19)

La Sala del Palazzo pubblico ed il teatro già sono impiegate per la recita di diverse Commedie e fin dalli 20 del corr. gennaio fu dato principio ad una graziosa burletta. In appresso se ne recitaranno delle altre Regie scelte da' migliori autori e di buon gusto. A quest'effetto si cede una grandissima unione dei vari ceti onde per la scelta de' comici si speran eseguite con il solito applauso e gradimento. Chi vorrà goderne è sicuro di essere accolto con ogni buona rispettosissima maniera e civiltà, mentre il paese è assai amante della società e particolarmente di usar buone grazie ai Forastieri.

n. 6

Macerata, 9 febbraio (p. 21)

[...]. Per accrescere il divertimento nel presente proprio tempo del Carnevale si dette l'altra sera principio alla Conversazione pubblica de' Nobili in Palazzo dall'Avemaria dopo il corso delle Maschere fino all'ora dell'Opera in musica.

Pergola, 30 gennaio (p. 23)

Domenica prossimo passata 15 del corrente nella Sala di questo Nobile sig. Marchese Francesco Latoni Principe dell'Accademia degl'Immaturo vagamente illuminata a giorno fu tenuta al solito dopo un'ora di notte pubblica Letteraria Adunanza. [...]. Finalmente sollevò li applicati animi di tutta la Nobile udienza questo signor Alberto Giannini professor di violino colla dolcezza di un suo concerto e così si diede fine a questo letterario utilissimo divertimento [...].

Senigaglia (Senigallia), 5 febbraio (p. 23)

La nostra Commedia rappresentata dalla già prelodata e brava compagnia d'Istrionieri riesce gradita e ne riscuote la medesima compagnia degli applausi comuni e gradimento universale. Venerdì scorso si celebrò secondo il solito con solenne pompa ed apparato in questa città la festa della nostra B. Vergine del Duomo con musica ed altro, che formano il decoro di detta festa.

Sanginesio, 5 febbraio (pp. 23-24)

Fin dai 27 del passato, che si ritrova aperto questo Teatro della Speranza con la Commedia in prosa del sig. Abate Goldoni, *la Donna Bizzarra*, recitata da questa illustre cittadinanza. In seguito di questa se ne avranno anche delle altre, due delle quali ne abbiamo in scelta, il *Giulio Villnbert*, o sia *l'Assassino del Poetino* e la *Cordova liberata da' Mori* del sig. Abate Chiari. Il gradimento [...] di più non potea sperarsi da una tal compagnia di dilettanti moderni. Il signor Abate Quirico Passalacqua, che abbiamo avuto la sorte di avere in quest'anno, distinguesi nel carattere di prima Donna, (nè con ciò si fa torto ad altre parti di carattere sì serio, che buffo). [...] vi sono anche due Teatrini alla francese in case particolari, che portano il vanto sì l'uno che l'altro, in uno de' quali recita una compagnia di Donne, nell'altro di prima gioventù. [...].

n. 7

Cingoli, 12 febbraio (p. 25)

Nella sera di ieri fu dato principio a qualche divertimento per risvegliare la gioventù diletta del ballo, per lo ché si aprì un pubblico festino nel Palazzo Priorale, che sebbene fosse scarso di nobili Signore vi furono ciò non ostante delle altre, le quali egregiamente ballarono minùe o controdanze di nuova invenzione dirette dal virtuoso signore Giuseppe Pallarini.[...].

S. Vittoria (Santa Vittoria in Matenano, AP), 9 febbraio (p. 27)

[...] Anche in questa Terra si è aperto il Teatro. Standosi però attualmente formando la nuova fabbrica, la quale accrescerà lustro a questo colto paese, è stato di necessità prevalersi di un sito provvisionale, ma ornato colla maggiore decenza. Da questi Dilettanti si rappresenta ora *l'Apatista, o sia l'Indifferente* commedia in verso martelliano del celebre Goldoni e vi resta framezzata una Farsetta intitolata *La Bottega del Caffè* dello stesso chiaro Autore. [...].

Segue poi una compiaciuta 'quasi' recensione dei vari caratteri della commedia: Don Paolino, Don Policarpo, Apatista, ecc., con alcune considerazioni sulla utilità del teatro.

I pochi giorni che restano nel Carnevale saranno più brillanti ancora per le giucose Mascare e pel sollazzevole ballo.

n. 8

Cingoli, 16 febbraio (p. 30)

Attese le buone giornate, che presentemente godiamo, mercoledì scorso alcuni Aspiranti dilettanti, che colà recitavano la Commedia della *Locandiera*, richiesero a questa società il Teatro, che le fu generosamente accordato, [...]. Il nostro Monsù Renò, oltre ad una ben intesa mascherata rappresentante *Il Vecchio Sileno* eseguita ne' scorsi giorni, darà altri consimili divertimenti in questi consecutivi giorni di Carnevale.

Urbino, 16 febbraio (p. 30)

Questo P. Rettore del Collegio de' Nobili per l'esaltazione alla Porpora di S.E. il signor cardinal Carandini, ha fatto per tre sere illuminare vagamente la facciata tutta della loro Chiesa a torcie [...] e nell'ultima sera fece illuminare a giorno il loro Teatro: [...] e dopo, vari figurati ed istoriati balli diretti dal loro maestro di ballo sig. Tommaso Celli romano, che furon da quei Cavalieri con somma grazia e destrezza eseguiti, [...].

Grotteammare (Grottammare, AP), 11 febbraio (p. 31)

[...] Sono state perciò unite alla splendidezza delle nozze [sig. Giambattista Palmaroli e nobil donna signora Angelica Fraccagnani] una divota festa in onore di S. Vincenzo Ferreri con scelta musica, [...]; ed una splendida festa nel Teatro con una Cantata, che formava in questo paese un'idea di città grande a motivo dell'affluenza de' paesi circonvicini.

Barbara (AN), 17 febbraio (p. 32)

Il brillante Carnevale, che da noi si godeva quest'anno per benignità del nostro vigilantissimo signor Governatore, che non solo ha permesso e procurato la recita di varie commedie nel nostro piccolo Teatro della Concordia, ma ci ha ac-

cordato altresì il divertimento di un steccato e di varie feste di ballo a cui sono intervenuti moltissimi forastieri, è stato intorbidato dalla morte del nostro amatissimo concittadino sig. av. Mario Mattei, [...].

n. 9

Macerata, 2 marzo (p. 33)

Nel lunedì a sera 26 dello scorso, nella Sala del vecchio Palazzo Ricci, pigionato dal signor Renganeschi, è stata tenuta pubblica Accademia di suono e canto dalla nota virtuosa Lupis di Ancona ed in essa cantarono oltre alcuni nostri dilettanti, il signor Montelli Tenore dell' Opera passata, con concorso ed applauso di molta Nobiltà ed altri ceti di persone.

Ancona, 23 febbraio (p. 33)

Sabbato scorso 17 spirante in questa Chiesa Cattedrale fu cantata la solenne Messa con tutti li musici ed Orchestra del Teatro per la promozione Cardinalizia del nipote di Sua Santità.

Cingoli, 20 febbraio (pp. 33-34)

Sabbato scorso si vidde altra mascherata diretta ed inventata dal Renò rappresentante la pugna degli Orazi e Curiazi, riuscita agli spettatori di sommo piacere, [...]. In quest'oggi si è voluta rivedere l'accennata mascherata con il combattimento, coronazione e tutt'altro che si ha nella storia.

Fermo, 20 Febbraio (p. 34)

Per l'esaltazione alla Sagra Porpora dell'E.mo sig. Card. Romualdo Braschi Onesti, ha voluto ancora la nostra città dimostrare quella gioia che n'ha provato. [...] Quello poi che rese più gaia e brillante la festa si fu la scelta Banda forastiera, che in tutte le tre sere nel tempo dell'illuminazione sonò incessantemente bellissimi musicali concerti.

n. 10

Fossombrone, 15 febbraio (p. 37)

Andrea Battelli patrizio della città organizza delle manifestazioni in onore del neo porporato e neo Prefetto del Buongoverno, cardinal Filippo Carandini e di sua nipote Maria Parisani di Tolentino:

[...]. Nel mezzo poi di detta facciata si vide innalzato lo stemma gentilizio dell'Eminenza Sua, [...] al suono continuato di armoniosi strumenti, [...]; fece cantare nella Cattedrale una solenne messa concertata di ringraziamento, [...].

Supplimento di notizie dal mondo (p. 40)

Il sig. [Luigi] Marchesi, ristabilito dalla sua pericolosa malattia nella Russia, tornerà tra breve a Milano sua patria. [...] In Costantinopoli si è eretto un pubblico Teatro di Commedie italiane dalla Compagnia detta la Sconcertata della città di M. Fiascone.

n. 11

Pesaro, 9 marzo (p. 42)

Mercoledì 7 del corrente giunse qui l'E.mo Chilini Legato, dove vi ha pernottato e nella sera suddetta fu data una bene intesa e concertata Accademia di suono e canto con esquisito rinfresco, [...].

[Napoli], *Supplemento di notizie dal mondo* (p. 44)

Davide [Giacomo], il famoso Tenore, nella sua serata di beneficio nel Real Teatro di San Carlo [sic] lucrò ducati due mila e duecento.

n. 13

Loreto, 20 marzo (pp. 49-50)

L'essersi ascritte alla Ven. Comp. di San Giuseppe molte Nobili Famiglie ha fatto in quest'anno distinguere la festa di tal Santo nello sfarzo, nel lusso e nel buon ordine. Dopo un solenne triduo, sempre assistito da quattro cori di musici, si è dato termine a questa festa con tutte le funzioni solite ad eseguirsi nelle feste più solenni. [...].

Supplementi di notizie dal mondo (p. 52)

L'Imperatore ha accordato a tutte le Capitali di Provincia di tenere come in Vienna i Teatri aperti fino alla Settimana Santa.

n. 14

Macerata, 6 aprile (p. 53)

Nella ricorrenza della solenne annua esposizione delle 40 ore, che si fece fin da domenica scorsa fra un'ottima orchestra, che alterna le ore ordinatamente alle sagre Laudi, ai fervorosi concorsi in lode dell'Eucaristico Sacramento, si sentirono varie musicali composizioni di salmi, motetti ed altro di diversi autori, fra quali si distinse l'estro vivo del nostro sig. Bittoni, siccome fralle voci cantanti riportò applauso il Soprano sig.. ... [sic nell'originale].

Nella mattina del dì 31 scaduto si fece il solenne aprimento della pubblica libreria dipendente dal Corpo stesso rappresentativo della Città e situata nel Collegio di S. Giovanni, già residenza de' PP. Gesuiti.

L'ampio resoconto segue anche nei numeri XV e XVI della Gazzetta.

Fermo, 28 marzo (p. 54)

[...] le nostre Monache del detto Ordine [S. Benedetto, 21 marzo], dette di S. Giuliano, ricorrendo la festa del loro Istitutore, vollero solennizzarla con isfarzo maggiore degli anni passati. [...] vi fu una musica di molte voci nel numero tra paesani e forastieri di 12, altrettanti violini, corni ed oboe e violoncelli tutti a doppio. Si distinse fra questi il signor Belli soprano, che avendo recitato da prima Donna in Roma in quest'anno ha riportato l'applauso ed il gradimento comune di quella Metropoli. Non meno di lui fu gradito il sig. Carlo Marinelli, che oltre l'ave-re egregiamente cantato dette fuori un Inno novellamente composto. [...].

Sanseverino, 20 marzo (pp. 54-55)

Nelle diverse Accademie tenute in questa città attesa la dimora fattaci dell'e-gregio Suonator di Violino signor Licenziati si è risvegliato un così forte deside-

rio di stabilire qua in breve una Farsa in Musica, che si tiene per certo debba vedersi fra non molto aperto il Teatro per i passi che già si sono avanzati, se ad essi qualche serio incaglio non si opponga.

n. 15

Pesaro, 10 aprile (p. 58)

La processione della sera del Venerdì Santo con l'immagine di Gesù deposto dalla croce, organizzata dalla Ven. Compagnia del SS. Sacramento, registrava anche: un coro di musicisti e sonatori che precedono cantando il salmo *Miserere*.

Petriolo, s.d., *Avvisi* (p. 60)

Nel dì 25 corrente in Petriolo all'occasione della prima Messa del sig. D. Luigi Cruciani vi sarà, oltre le solite funzioni della festa corrente, musica ed Oratorio del celebre sig. Maestro Conforti eseguita da buoni cantori.

n. 16

Camerino, 16 aprile (p. 63)

Una compagnia di Comici, che già si è qua radunata si prepara a divertirci in questo Teatro per tutta la corrente Stagione colle rappresentazioni maestrevolmente eseguite e che rendono lo spettacolo il più dilettevole che possa in questo genere desiderarsi.

Sanseverino, 16 aprile (p. 63)

Non si vede ancora la sicurezza dell'apertura di questo Teatro, per cui non mancano delle contraddizioni solite in ogni pubblica Impresa.

Loreto, 16 aprile (pp. 63-64)

Triduo solenne nella Basilica nei giorni 13, 14 e 15 coll'esposizione della Sagra Veste di Maria Santissima in ringraziamento della scampata epidemia bovina che ha tanto infestato il contiguo di Castel Fidardo, Osimo ed Ancona .

[...] le due prime Messe cantate con una nuova Musica a tal uopo composta dall'eccellente signor Giambatista Borghi di questa Cappella Maestro, la quale per la qualità de' scelti cantori, di cui la Cappella medesima è ora fornita, animava una maggior divozione in tutti gl'astanti, siccome in detti due giorni con eguale assistenza e pompa cantate furono a concerto le litanie di quella Vergine santissima.

Nella domenica ultimo giorno del solenne Triduo, con la sola giunta di una numerosa orchestra e coll'assistenza il sig. Arcidiacono Antonio Gaudenti celebrò la S. Messa e in tal tempo il signor Domenico Bedini, musico soprano di questa [Cappella seppè] maggiormente distinguersi [con molto] merito con un motetto composto dall'indicato Maestro Borghi e cantato in modo che sorprese l'intera udienza.

n. 17

Loreto, 23 aprile (p. 66)

Il piacere grande ed il trasporto alla musica delle nobili e civili famiglie di questa città hanno fatto stabilire per un giorno, che verrà poi fissato in ogni settimana, un'Accademia di canto, con una corrispondente Orchestra non solo de'

Professori di questa Cappella, ma ancora di quelli, che in quel tal giorno potranno aversi. Le regole in tale occasione fissate sono le medesime, che si praticano nelle città di riguardo, onde siamo certi di averne un esito piacevole.

Sanseverino, 23 aprile (p. 66)

L'estrazione di questa Madonna del Glorioso dalla Chiesa distante da quella città un miglio, seguì con gran pompa ed apparato ed una scelta musica a due cori, in cui si contraddistinse il soprano di Fabriano sig. Domenico Lorenzini.

n. 21

Fermo, 8 maggio (p. 82)

Per opera e per industria del pubblico Lettor Teologo di questa Università si è stabilita una nuova Accademia di belle Lettere col titolo: *I Poeti in Arcadia*. [...]. Si terrà l'Accademia una volta al mese e sarà avvivata e rallegrata dalla melodia di grata musica tanto istrumentale che vocale, a spese del promotore.

Fermo, 20 maggio (p. 83)

[...]. Sentiamo da Petriolo che la Domenica della SS. Trinità da un Divoto si solennizzerà in detto luogo una divota festa di S. Vincenzo Ferreri e che vi sarà una scelta musica.

n. 22

Camerino, 21 maggio (p. 85)

[...]. Ricorrendo poi in quest'anno secondo il solito la festa del nostro glorioso protettore S. Venenzo martire, è stata colla maggior pompa degl'altri anni celebrata; mentre la scelta musica è famoso e brillante steccato, la carriera de' barbari, l'inalzamento di un globo areostatico, il comico divertimento ha servito a far sempre più riuscire magnifica e sfarzosa la solenne festa ed ha mosso molti forastieri d'ogni grado e di primaria nobiltà specialmente.

n. 23

Cingoli, 23 maggio (p. 90)

[...] e dopo la solenne messa accompagnata da varie musicali voci e concerti è stata recitata un'erudita e ben intesa orazione funebre. ..

Fermo, 29 maggio (p. 90)

Con solenne divota pompa non meno, no, che con nobile e magnifico apparato e scelta musica è stata da questi RR. PP. Filippini solennizzata la festa del loro grande istitutore S. Filippo Neri sabato 26. del corrente e vi sieguono tutta via le stesse sacre magnificenze poiché nel consecutivo giorno dell'accennata festa è ricorsa la solennità della Pentecoste che essi sogliono giusta l'istituto con molta proprietà e decenza solennizzare.

n. 24

Macerata, 15 giugno (p. 93)

Domenica *infra octavam* dalla Arciconfraternita del Santissimo Sacramento fu fatta una medesima processione con scelta e magnifica musica battuta dal bravo maestro signor Tulli maceratense alla messa solenne celebrata dal nostro degnissimo monsignor Mancinforti Vescovo di Faenza [...].

Ascoli, 7 giugno (pp. 94-95)

Portatosi al suo compimento il vago e magnifico Tempio eretto sotto il titolo della gran Vergine Assunta in cielo dal signor cavaliere Pietro Emidio de' Marchesi Sgariglia nel suo nobil feudo di Campolongo col disegno del celebre architetto Lazzaro Giosafatti a forma di croce greca [...]. Quindi se ne fece sabato 2. del corrente dall'E.mo e R.mo principe signor Cardinale Bernardino Honorati Vescovo di Senigaglia degnissimo zio di esso cavaliere la solenne consecrazione [...].

La seguente mattina, in cui crebbe la confluenza di popolo, fu con scelta musica cantata la messa solenne da monsig. Vicario Generale [...] Il dopo pranzo in rendimento di grazie al Signore dallo stesso E.mo Porporato s'intonò l'inno ambrosiano proseguito dal coro de' musici [...] e finalmente con un sacro melodramma intitolato *Zorobabele* tutto relativo all'apertura del nuovo Tempio, cantato da quattro scelte voci in una sala del Palazzo, si terminò con molta soddisfazione di sua Eminenza e plauso comune una festa delle più magnifiche e brillanti che possa darsi in villa.

Loreto, 11 giugno (p. 95)

L'esser giunto in questa città il celebre sig. Gio. Boller di Parma eccellente professore di viola e violino, fece risolvere questo nobil uomo signor marchese Solari di far godere ad ognuno nel di lui palazzo nelle sere 9 e 10 dello stante mese, due pubbliche Accademie. Ruscirono queste per la varietà de' scelti concerti eseguiti da detto sig. Boller nell'uno e nell'altro istromento e per la scelta musica di questi professori a tutti gradito meritandone con ragione un pubblico elogio.

n. 25

Sanseverino, 20 giugno (p. 98)

Domenica 17 corrente nel nostro castello di Frontale il vicario Domenico Laetti si portò nella sua chiesa parrocchiale al suono di trombe, tamburri e sbari per la celebrazione della messa in occasione del suo 50.mo di sacerdozio.

n. 26

Fermo, 25 giugno (p. 102)

Jeri sera verso l'Ave Maria giunse con numeroso treno il R.mo P. Generale de' PP. Agostiniani. Dieci e più legni gli fecero corona nel di lui arrivo. Appena sceso avanti la chiesa, si pose in ginocchio nella porta di essa e dopo avervi orato alcun tempo ed intonato da scelta musica il *Te Deum*, ed allora si trasferì a mezza chiesa nell'ingenocchiatore ivi preparato, e quindi terminato il *Te Deum* si pose a sedere in mezzo dell'altare e mentre cantavasi da' musici il cantico di Zaccaria, ammise tutti i religiosi al bacio della mano, il che terminato benedì tutti gli astanti e trasferissi in convento, ove sarà per dar sesto a quanto sia necessario.

Urbania, 22 giugno (p. 103)

Con indicibile nostro contento abbiamo notizia del felice incontro e del grande applauso che riscuote in Napoli quel primo soprano del regio Teatro il nostro sig. Girolamo Crescentini a segno che quei sigg. impressari lo hanno onorato di

rifermarlo ancora per tutto l'anno venturo fino al carnevale del 1789 coll'acrescimento di altri duecento cinquanta zecchini oltre l'onorario di quest'anno. Sicché possiamo darci il vanto a noi appartenere due dei primi soprani che al presente si distinguano su i teatri italiani, il Crescentini per la nascita, l'altro il sig. Domenico Bruni se non per nascita, almeno per essere stato qui ammaestrato pel lungo spazio di quasi dieci anni sotto la disciplina di questo nostro signor maestro di Cappella e concittadino Francesco Paciotti.

n. 28

Sanseverino (San Severino Marche), (p. 110)

Nella Domenica 24. del passato mese di giugno si dette principio da questi RR.PP. Minimi di S. Francesco di Paola al solenne e di voto triduo di due loro novelli beati ultimamente canonizzati in Roma. [...]. La musica in tutti e tre li giorni, due panegirici [...] e i fuochi artificiali [...] servirono di far sempre più spiccare e dar lustro alla sontuosa e ben ordinata funzione.

Sinigaglia (Senigallia), 30 giugno (pp. 110-111)

Per essa è già in ordine l'aprimiento del Teatro, dove l'impressario senza risparmio di spesa porrà il dramma *L'Olimpiade* posto in musica dal celebre signor Giambatista Borghi, che verrà eseguito nelle prime parti dai rinomati sigg. Domenico Bedini virtuoso della Cappella Lauretana e signori Anna Davia e Giovanni Bernucci ambidue al servizio dell'Imperadrice delle Russie. I balli poi saranno del sig. Pietro Angiolini.

n. 29

Macerata, 20 luglio (p. 113)

Coll'istessa solennità, coll'istessa affluenza di persone, coll'istessa divozione si è proseguita domenica passata l'annua festa del Gesù Nazareno per pio impegno dei devoti esposto alla pubblica venerazione nella Chiesa de' PP. Domenicani. I virtuosi signori Spagnoli e Foschi ambi ben noti alla nostra Provincia hanno fatto spiccare l'ottima musica della messa e vespro composta dal nostro bravo maestro sig. D. Luigi Bittoni.

Fermo, 5 luglio (pp. 113-114)

Relazione sulla festa della Sacra di Grottammare, alla fine:

Era un colpo d'occhio però il vedere dopo l'*Avemaria* della domenica ritornare tutte le compagnie ed il clero con ceri accesi in mano dalla strada drittissima, alla quale poi per maggiore condecorazione si aggiunse in quest'anno la nobile Banda di codesta città, che veramente si fece onore.

Loreto, 9 luglio (p. 114)

Visita dell'Infante di Spagna residente in Parma per il battesimo di una neonata della famiglia Borsetti, accolto dal vescovo Spinucci amministratore della Diocesi: [...]. Ascese il detto prelato al suono di Trombe e tamburi accolto dalle dignità di questo rispettabile Capitolo [...].

Senigaglia (Senigallia), 8 luglio (p. 114)

L'opera in musica riesce gratissima e le prime parti fanno quell'ottima riuscita che ripromettevano. Le merci sempre più abbondano [...].

Mogliano, 9 luglio (p. 115)

Il sommo regnante Pontefice Pio VI [...] con un suo special chirografo [...] ha dunque permesso che in avvenire si celebrino perpetuamente in ogni anno due pubbliche fiere una il 20. luglio e li 29. ottobre nelle pertinenze del nobile uomo signor Niccola Giacinto Eugenj dalla Terra di S. Vittoria, poste in questo nostro territorio di Magliano.

n. 31

Montebaroccio (Mombaroccio, PS), 28 giugno (p. 123)

Domenica 24 del corrente giugno in questa chiesa di S. Marco fu solennizzata la festa del glorioso S. Luigi Gonzaga con messa solenne accompagnata da istrumenti da corda e sbaro di mortari [...] Lunedì poi di 25 del d. mese giunsero in questa terra moltissimi professori e dilettanti di musica condotti a spesa dell'ill.mo sig. co. Gaetano Monteverchi provenienti da Fano. Dopo un lauto pranzo alle ore 22 tutta la piazza si vidde piena di popolo e la sera giunsero da varie città e terre molti signori e signore qua chiamati dalla voce precorsa di bene intesa Accademia di canto e di suono, con un eccellente concerto di violino eseguito da un egregio giovane precedente dalla corte di Sassonia, che in fatti fu tenuta nella gran sala di questi signori Giammartini ben illuminata e ripiena di tutta la nobiltà e cittadinanza sì della Terra che forastiera [...]. La mattina per dare soddisfazione a tutto il paese e per divozione di S. Vito comprotettore di questa Terra ci fu messa solenne in musica e si diede nella sera altra Accademia non inferiore alla prima [...].

Supplemento di notizie diverse (p. 124)

[...]. Nel gran tempio dell'Abazia di Westminster si è dato principio alle funzioni sacromusicali di canto e suono per l'ingresso alle quali pagasi una chinea ed il prodotto s'impiega al mantenimento delle vedove ed orfanelli dei professori di musica ed a sollievo degli amalati nei spedali. In questo magnifico divertimento durato 4 ore assisterono i sovrani inglesi ed 800 furono i professori che vi si esercitarono con gara ed emulazione. [...]. Il rinomato maestro di musica [Domenico] Cimarosa è stato chiamato dalla Sovrana delle Russie. [...] Il virtuoso [Luigi] Marchesi ottenne a Milano una recita a beneficio dei poveri e vi furono ritratte lire 5621.7.6.

n. 32

Cingoli, 1 agosto (p. 126)

[...] Ne' scorsi giorni godessimo una compagnia di varj soggetti col suono di diversi istrumenti da fiato di nuova invenzione, che dopo fattisi sentire nella sala del pubblico palazzo, furono sentiti in quella del sig. conte Mucciolanti il quale fece dispensare a tutti quei, che v'intervennero anche in buon numero di dame avendo terminato il divertimento con un'accademia di ballo.

Fermo, 6 agosto (p. 126)

Colla solita pompa ed al rimbombo di campane, tamburri e mortari fu estratta secondo il solito martedì 31 dello scaduto la statua gigantesca del bellico Mario Gutto nostro concittadino [...] jeri con quella pompa singolare che è nostra propria per le funzioni di chiesa fu incominciata la S. Novena nella Metropolitana di Maria Vergine assunta in cielo nostra principale protettrice. Una scelta musica non inferiore a quella della novena si sta preparando per solennizzare la sontuosa festa per compimento della quale, secondo il solito, vi sarà la carriera de' Barberi [...].

Sanseverino, 6 agosto (p. 127)

Jeri e Sabato abbiamo avuto due feste celebrate in questa chiesa de' PP. Domenicani del Santo loro institutore, e del taumaturgo S. Vincenzo Ferreri comprotettore altresì della città nostra. La musica, l'apparatura e tutte le altre magnificenze hanno incontrato il genio del concorso popolo [...].

Santa Vittoria (Santa Vittoria in Matenano, AP), 26 luglio (p. 127)

Visita del P. Maestro Generale Bellissimi al convento degli Agostiniani. Un ben ordinato sbaro di grossi mortari, l'armonioso suono delle campane additarono l'ingresso nel paese del rispettabilissimo religioso, che fu sempre accompagnato, finché ritirossi negli appartamenti, da scelta banda d'instrumenti. [...].

n. 33

Macerata, 17 agosto (p. 129)

Dopo essersi fatta sentire per varj siti di questa città nelle ore prime della sera, la Compagnia Bolognese componente una banda d'istromenti da fiato di nuova esecuzione con il concorso di tutta la città, che stando in moto per respirare l'aria fresca dopo il caldo eccessivo del giorno, ha profittato di sì opportuna congiuntura, che gli duplicava il piacere, lunedì a sera tenne la prima Accademia di estemporanea poesia nella sala del palazzo pubblico il rinomato improvvisatore signor De Magistris. Si prevalse anch'egli dell'opportunità di questa compagnia errante Filarmonica, onde far l'overtura e tramezzare alternativamente le sue cantate [...] tredici ottave, che con eleganza ed estro nell'apparenza il più ricercato, cantò sul propostogli tema del *Ratto delle Sabine* bastavano per formare un giudizio fondato del carattere e dell'abilità del professore. [...].

Fermo, 10 agosto (pp. 129-130)

Ricorrendo la festività del glorioso protomartire S. Lorenzo nella chiesa suburbana fuori delle mura titolare del sig. D. Felice Teatino [...]. A suo tempo vi si cantò la messa accompagnata da scelta ed armoniosa musica [...].

Matelica 13 agosto (p. 130)

Fabbrica dell'episcopio.

n. 34

Cingoli, 16 agosto (p. 133)

Domenica giorno dei 12. fu amministrato il sacramento della Cresima a varj fanciulli di diverso sesso non minori però di anni sette e jeri il nostro E.mo Ve-

scovo fece i solenni pontificali per la solennità della Vergine Santissima Assunta in cielo titolare di questa cattedrale e dopo la messa in musica diede all'affollato popolo la benedizione papale [...] la scelta musica, il giulivo rimbombo delle campane e la diversità e moltitudine del concorso popolo hanno resa la solennità più decorosa e divota.

Fermo 18 agosto (p. 134)

Fu più del solito magnifica la festa solennizzata della nostra gran magnifica protettrice Maria Vergine assunta in cielo. [...]. Le funzioni poi di chiesa andettero con una armonia mirabile. Prescelta fu la musica, da valenti professori eseguita. [...]. Agli amatori del Teatro. Una scelta e particolar Compagnia di Comici Lombardi la quale ha avuto ed ha l'onore di servire il rispettabilissimo pubblico di Roma in tempo di carnevale tanto in Valle quanto in Capranica unita si è per divertire nella futura stagione di Autunno principiando il dì 18. agosto, il nobile e rispettabile pubblico di Perugia nel rinomato Teatro civico in via del Verzaro [...]. E per rendere più piacevole il divertimento vi saranno intermezzi di balli eseguiti da numerosi e scelti professori [...].

n. 35

Esanatoglia (Esanatoglia, MC), 20 agosto (p. 139)

Mercoledì 15 scorso celebratasi secondo il solito la festività di Maria SS. Assunta in cielo nella chiesa di questi RR.PP. Cappuccini, di cui è titolare, credettero bene i detti PP. di rinovare la solennità alla domenica infraottava. Essendo stata però loro favorita la chiesa della pieve dal sig Abate Silvestri, rettore di essa, giacché la propria nell'anno andato riuscì di troppo incomodo allo straordinario concorso, ieri sera vi combinarono una pubblica Accademia di belle lettere in lode di sì gran Vergine, che nel principio, nel mezzo e nel fine venne anche più sollevata da industriosa sinfonia d'istrumenti musicali, diretta dal sig. Jacopelli maestro della cappella di Matelica. [...].

Matelica, 23 agosto (p. 139)

[...] Preso adunque il degnissimo porporato [Cardinal Garambi] un brieve riposo volle subito andare nella Chiesa di Santa Maria Maddalena dove in essa Chiesa riposa l'incorrotto corpo della nostra Beata Mattia: non mancarono quelle religiose virtuose di suono, eseguire una brillante sinfonia e nell'ascoltar poi che fece la santa messa cantò una di quelle virtuose un mottetto eseguito da violini, basso ed organo. [...].

n. 36

Offagna (AN), 29 agosto (pp. 142-143)

Posa della prima pietra nuova della chiesa del SS. Sacramento su disegno di Andrea Vici.

n. 37

Fermo, 31 agosto (pp. 145-146)

Visita del Cardinal Garambi. [...]. Sino da mercoledì a sera [28 agosto] giunse a respirare della nostra aria salubre l'E.mo sig. cardinal Garampi [sic], che fu incontrato da questo monsig. arcivescovo e condotto nel proprio palazzo. [...].

Questo pubblico jeri sera fece fare nella gran sala a di lui contemplazione una Cantata eseguita da eccellenti professori cantanti di cui è fornita la città ed inoltre ne fece venire di fuori. Il sig. Siber, celebre professore, eseguì un concerto di violino ed altro di corno da caccia che furono veramente sorprendenti. Altri professori ancora si distinsero in detta cantata tra quali li nostri Marinelli e Folcarelli. [...].

n. 38

Jesi, 9 agosto (p. 150)

[...] Il dì 8. immediate del detto mese dopo solenne messa cantata, concerto di violino ed in seguito nel giorno Litanie e *Tantum ergo* furono chiuse con ogni decoro possibile le sacre funzioni. Coronò poi la sera la funzione di questa festa un'Accademia di musica istrumentale data nel palazzo priorale di questo illustrissimo Magistrato dalla celebre donzella signora Maria Lupis cittadina anconetana. Con generale applauso di tutti suonò ella oltre diverse overture in aria di primo violino tra professori due concerti con quella bravura che è propria solamente degli eccellenti professori i più rinomati.

Barbara, 14 settembre (pp. 151-152)

Con giubilo fu qui aperta il dì 8 del corrente la nuova magnifica chiesa Abaziale.

n. 39

Urbino, 13 settembre (pp. 154-155)

Come fu scritto alle ore 15. del sabato scorso passò da questa all'altra vita il nostro monsig. Arcivescovo Domenico Monti [...]. Il martedì vi assisterono tutte le religioni un' ora per ciascuna a salmeggiar e terminato alle ore 21: fu portato processionalmente per tutta la città con numerose torcie accompagnato da tutto il Capitolo e Clero, tutte le religioni e compagnie e da musica lugubre, [...] Nel mercoledì seguente fu fatto l'offizio generale come li altri due giorni antecedenti con messa grande cantata da scelta musica e istrumenti da corda [...].

n. 50

Macerata, 14 dicembre (p. 197)

La lusinga, che nei giorni scorsi ci avea fatto tener sicura l'opera in musica, ci tiene ora in speranza, che il nostro Teatro verrà aperto nel prossimo carnevale colle comiche rappresentanze d'una brava compagnia di istrioni maneggiandosene in questo punto l'impresa.

n. 51

[Cingoli?], Avvisi (p. 203)

La morte seguita li 7. dell'andante di Giuseppe Fiorenzuoli uno de' Trombetti al servizio della Comunità di Cialgoli [*sic*] fa sì che siasi reso vacante un tal posto al quale resta destinato l'emolumento di scudi 36. l'anno oltre i non pochi incerti colla libertà di andare a qualunque musica e teatro, onde si ricerca soggetto di capacità in tal professione.

n. 52

Matelica, 18 dicembre (p. 206)

Triduo per i giorni 15-17 per l'infermità del cardinal Braschi Onesti nipote di Pio VI e protettore della città: La mattina poi del 17. [il nostro vescovo Zoppetti] fece i pontificali con ben eseguita musica [...] La sera inoltre dello stesso giorno fu innalzato il glorioso stemma dell'E.S. nel palazzo del pubblico il quale si vide tutto illuminato a giorno con torce di cera come ancora tutta la gran piazza, con fanali ed altri fuochi, fra il concerto di diversi musicali stromenti e fra gli evviva dell'affollato popolo.

1788

n. 1

Macerata, 7 gennaio (p. 1)

Da quanti dei nostri dilettanti sonosi portati a sentire l'opera in musica di Recanati si hanno uniformi relazioni del buon esito della medesima e del comune gradimento dei paesani e forastieri

Ancona, 29 dicembre (pp. 1-2)

La sera dei 26. spirato andette in scena la farsa intitolata *La scuola del Gelo* che riuscì di gradimento e si distingue la prima donna signor Dini di Loreto per l'applauso che gli dà l'udienza, la quale si contenta anche dei balli. Nella sera dei 28. tennero accademia Letteraria i nostri Caliginosi nella Sala pubblica in contrassegno del gradimento di quanto ha l'Eminentissimo Vescovo oprato in favore della città. Vi assisté egli colla Nobiltà in gala. Vi fu intramezzata una Cantata e fu gradita oltremodo dal Porporato.

Fabriano, 30 dicembre (pp. 2-3)

Dopo breve e penosa malattia il dì 16. del corrente cessò di vivere nel monistero di S. Benedetto di questa città il reverendiss. P.D. Francesco Maria Corsiè romano, degnissimo abate generale della Congregazione silvestrina, in età di anni 75. in circa e un lustro e mesi sette di generalato. Nel giorno seguente gli furono celebrate sontuose esequie con magnifico catafalco cantando la solenne *Messa di Requiem* il reverendiss. P.D. Giuseppe Maria Ciappi abate attuale di detto monistero [...].

Urbino, 30 dicembre (p. 3)

Il nuovo arcivescovo Spiridione Berioli proposto della Cattedrale di Città di Castello autorizza Giovanni Ciccarini proposto della Metropoli di Urbino a prender possesso in sua vece del palazzo Arcivescovile. Indi fatta la processione per la vasta Chiesa Metropolitana il sig. Arcidiacono Antimo Paltroni in abito Pontificale intonò l'inno ambrosiano, allo sparo di molti mortari e suono de' sacri bronzi di tutta la città cantato da Musici in concerto coll'accompagnamento di numerosa orchestra di violini ed istromenti da fiato e furono dispensate varie copie di sonetti al numeroso popolo accorso nella vasta chiesa.

n. 2

Cingoli, 14 gennaio (p. 5)

Nelle passate solennità si sono fatti sentire tanto alla Cattedrale che in altre chiese diversi dilettanti di musica, con gradimento universale.

Urbino, 30 dicembre (p. 5-6)

Venerdì scorso questa V.C. del SS. Crocifisso detta della Grotta volle dar segni di giubilo e contento per l'esaltazione all'Arcivescovato di questa città del signor conte cavaliere Spiridione Berio di Città di Castello antico fratello di quella società fece cantare da musicisti e suonatori una solenne messa con l'inno ambrosiano nella loro chiesa in ringraziamento dell'Altissimo di questa inaspettata elezione con gran sparo di mortari e suono delle campane. [...] La di lui venuta si crede possa essere verso la metà del corrente mese e se ne sta con grande attenzione. La musica nella Metropolitana fu assai particolare composizione del nostro signor Radicchi maestro di questa Cappella. La sera poi nel palazzo Viviani [Filippo nipote del nuovo Arcivescovo] vi fu pubblica conversazione di tutta la nobiltà con sfarzo vestita e con esquisiti rinfreschi.

Santanatoglia (Esanatoglia, MC), 8 gennaio (pp. 6-7)

Nella sera del primo giorno dell'anno si aprì in questa terra di Santanatoglia il pubblico teatro in cui venne recitata dai dotti eruditi soggetti del luogo un'accademia per la natività del nostro Signore essendone stato il promotore il signore Abate Lodovico Paulonj. Il Teatro riuscì brillante per la gala della nobile udienza e perché era vagamente adornato di lumi in gran copia. L'Accademia venne intermedia da armoniche Sinfonie ed in fine con un ben inteso Concerto di Violino eseguito da monsieur Lovis Frosi Accademico Filarmonico, e primario violino di questa terra.

n. 5

Senigaglia (Senigallia), 1 febbraio (p. 19)

Con notificazione di monsignor Fabrizio Ruffo tesoriere generale di N.Sig. in data del 16. del corrente mese di Gennaio, è venuta nella provvida determinazione di ordinare che nel corrente anno 1788. la fiera nostra in quanto alla durata venga onninamente regolata sul piede degli anni precedenti allo scorso anno 1787, cosicché incominci all' 13. ed abbia il suo pieno compimento all' 31. del mese di Luglio.

n. 6

Fermo, 8 febbraio (p. 21)

Con sommo applauso e gradimento comune hanno continuato gl'Accademici nel Teatro dell'Aquila le loro rappresentazioni e grande è stato il dispiacere di vedercene privi, quando erano nel più bello le comiche loro azioni. Non si è mai veduto tanto pieno il Teatro dell'Aquila e le Opere in musica le più belle non hanno prodotto giammai cotanto piacere. Convien disingannarsi: non è la grandiosità dello spettacolo l'unica sorgente del diletto, anzi le semplici vedute talvolta formano più soave l'illusione.

Ripatransona (Ripatransone, AP), 4 febbraio (p. 21)

[...]. In casa di questo Sig. [Boccabianca] rappresentandosi il *Demetrio*, riescono sorprendentemente in essa i di lui figli, sicché lo spettacolo riesce graditissimo all'udienza anche per le ottime decorazioni.

Belvedere (Belvedere Ostrense, AN), 2 febbraio (pp. 21-22)

Sin della [*sic*] seconda festa del santissimo Natale, previo il benigno permesso dei superiori, si aprì questo nostro Teatro colla rappresentazione di quattro tragedie di monsieur Volter [*sic*] ed altrettante Comedie del sig. Goldoni, che vennero mirabilmente eseguite da questi principali sigg., tra li quali si distinsero i signori Buccolini e Benvenuti, e state egregiamente dirette da questo sig. abate e pubblico professore di belle lettere. Vennero intramezzate da quattro diverse farzette a 4. Voci, che dettero un piacere inesplicabile, sì per l'eccellenza della musica, per essere composte dai celebri professori signori Jumella [*sic*], Rinaldo da Laqua [*sic*: Capua], Cimarosa e Sarti, sì anche per la braura degli esperti cantanti, che unito ad una copiosa orchestra con istrumenti da corda e da fiato rendé lo spettacolo dei più dilettevoli. Grande è stata la quantità de' forastieri, che continuamente sono qua venuti per gustare dei divertimenti, cosicché fu creduto convenevole nelle sere si maggior concorso di fare, terminate le recite, il veglione nel Teatro, questi furono replicati per ben 15. sere, quali e per vaga illuminazione a giorno e per la copia delle mascare [*sic*], sono sempre riusciti un vero colpo d'occhio. [...].

[*Montone, PG*], *Supplimento di notizie diverse* (p. 23)

La popolazione di Montone non cessa di applaudire il nobil genio del illustrissimo sig. Francesco Carfughi Ottolini di Città di Castello vice governatore di quel luogo, mentre trattò dal zelo plausibile in ogni superiore si è brigato di far ristauare [*sic*] le pubbliche contrade, il Palazzo Apostolico ed anche il Teatro reso già rovinoso ed inutile. Esso ha anche procurato che in quest'anno medesimo fosse riaperto con una comica rappresentazione ed un conveniente intermezzo, promovendo così anche l'onesto divertimento con quella premura che per molti fini in buona politica non disconviene a che regge le redini del Governo.

n. 7

Pesaro, 12 febbraio pp. (25-26)

Appena giunta qui la notizia della seguita morte del signor Conte di Albany, questo nostro degnissimo monsignor Vescovo, per l'attaccamento, stima e particolare venerazione che professa a Sua Altezza reale eminentissima il signor cardinale Duca di York, fratello dell'illustrissimo defunto risolvette subito di dar segno del suo dolore con stabilire per lo scorso sabato mattina una solenne Messa di Requiem in suffragio della di lui anima. [...] In seguito di ciò, apparatasi questa cattedrale a lutto [...] fu cantata solenne messa da scelta musica e celebrata dal signor Arcidiacono de' Conti Paoli, [...].

Urbino, 11 febbraio (p. 26)

Venerdì sulle ore 22. in circa arrivò in questa nostra città il tanto sospirato monsignor Spiridione Berioli nostro arcivescovo [...]. Domenica poi 10. corrente fece l'entrata semipubblica nella Metropolitana [...]. Entrato in chiesa [...] e fu intonato da musici *Ecce Sacerdos Magnus* [...].

M. Novo (Ostra Vetere), 6 febbraio (p. 27)

Non merita il pubblico di esser privato della genuina notizia dello già stabilito accasamento fin dai 15. del passato mese di questo nobile signor Capit. Cittadini Morganti patrizio di Senigaglia, colla dama signora contessa Virginia Ciacchi di Pesaro [...]. La sera pertanto medesima si compiacque la sullodata signora sposa di venire ad onorare questo Teatro, a cui a bella posta e ad unico suo riguardo è stata data nell'anno presente la prima apertura con più diverse commedie e due farsette in musica, la principale delle quali si son fatti dovere l'impresarj di rassegnare al merito della prelodata signora sposa.

n. 10

Loreto, 5 marzo (p. 38)

In seguito del nuovo sistema proposto da monsignor illustrissimo e reverendissimo Governatore della S. Casa per il maggiore e più esatto servizio da prestarsi a questo ven. Santuario da musicisti di questa Cappella ed anche per maggior sollievo de' medesimi, con aver ordinato che la sola metà de' musicisti sia obbligata assistere alternativamente alla messa votiva, che si canta giornalmente in questa Cappella e alle altre funzioni che accadono sì nel coro di questa basilica che nella chiesa medesima alla riserva de' Comuni, che resteranno descritti in una nota e che li musicisti soprani e contralti, dopo che avranno prestato il loro esatto e fedele servizio per il lasso di anni 25 debbano essere giubilati colli interi emolumenti e li altri di voce intera, cioè tenori e bassi dempito avranno il suddetto servizio per anni 30. Si è fatto perciò intendere con notificazioni a chi voglia concorrere al luogo e voce vacante nella Cappella de' Musicisti di S. Casa di contralto per la rinuncia fattane da signor Carlo Contucci destinato al servizio della corte di Portogallo e di basso per la giubilazione accordata al sig. D. Giuseppe Bedini dopo il buon servizio di anni trenta, debba comparire e presentarsi al concorso che si farà in Loreto avanti l'illustrissimo e reverendissimo monsig. Governatore nella sala del Palazzo Apostolico il giorno 7 aprile 1788; stante che si ammetteranno solamente quei musicisti in età di circa anni 30, il che da ognuno dovrà giustificarsi colla fede autentica del battesimo da presentarsi in questa cancelleria di S. Casa.

Toleantino, 10 marzo (p. 38)

[...]. Risolutosi e fissatosi il piano di un grande e ben inteso Teatro da erigersi in questa città, si è chiamato da Firenze un eccellente architetto, che vi porrà mano in breve.

n. 11

Macerata, 17 marzo (p. 41)

Già si è ripreso il lavoro della nostra cattedrale, per cui si è radunata dai deputati una somma di contribuzioni sufficiente per quell'apertura del Tempio che si è progettata, e si desidera sollecita dalla città intera.

n. 12

Fermo, 24 marzo (p. 45)

Si prosegue con tutto ardore il vasto edificio della nostra Metropolitana; è degno osservarsi, che il nostro degnissimo monsig. Arcivescovo, a cui spese si

prosegue la gran fabbrica, non ha mancato di chiamare i più eccellenti artefici della nostra Italia. Oltre già il chiarissimo Pio Panfilj Accademico Clementino, il quale dipinge attualmente il volto del gran Tempio, oltre i rinomati stuccatori i signori Stefano Interlenghi e Domenico Fontana, ultimamente arrivò il signor Gioacchino Varlè anconitano, chiamato da Sua Eccellenza per fare in bassorilievo l'Assunta sopra del coro; ed ora con ogni impegno l'egregio artefice sta travagliando presso il suo lavoro. Si attendono ancora da Fossombrone il signor Andrea Ascani marmista, che deve porre in opera la gran mensa dell'altar maggiore, l'altar del Suffragio ed alcuni scalini e balaustre che condurranno al sotterraneo; e da Faenza lo scagliolista, che deve lavorare in tutti gli altari, che ora si fanno di stucco. Sopra tutti però si distingue il signor Bernardino Bernardini, soprintendente della fabbrica. Questi oltre già essere versato di molto nell'architettura, ora per dare un saggio della vastezza di sue idee e di sua abilità, esercita con applauso universale ancora la difficilissima professione di stuccatore, lavorando fiori d'ogni genere ed altri ornati nelle cappelle, che ora si stanno costruendo. Egli è giovane di età, di robusta complessione, di vivace fantasia. Quanto non potrà egli fare, se riesce in sì breve tempo in arti difficili, qualora prosegua con quell'ardore con cui ha incominciato? Ecco un nuovo lustro per la nostra patria.

Caldarola, 24 marzo (p. 46)

In quest'anno fu qui più del solito magnifica e decorosa la sacra funzione del venerdì santo a sera. La chiesa di San Gregorio che è l'addetta a tale effetto era decentemente apparsa a lutto e superbamente illuminata. Un nuovo maestoso feretro innalzato in essa soprendeva i devoti astanti [...]. Era poi un bel vedere sulla mezz'ora della notte, illuminate tutte a giorno le strade pel passaggio della ben ordinata processione, quale riuscì, quanto può credersi, maestosa e devota non solo per il numero del clero e delle compagnie [...] ma anche per l'armonioso concerto che formavano su de' salmi varj dilettanti di musica. [...]

n. 14

Macerata, 7 aprile (p. 53)

Compie il terzo anno dall'epoca in cui riconobbe il suo principio questa patrio-provinciale Gazzetta. [...]. Siamo dunque costretti ad annunziarne il discioglimento. [...]

n. 15

Macerata, 14 aprile 1788 (pp. 55-56)

Da questo numero cambia l'intestazione: da "GAZZETTA DELLA MARCA" a "AVVISI / Ai Signori Professori delle Scienze e delle Arti / N. XV. / 14 Aprile 1788. / DA Macerata NELLA MARCA."

n. 16

[*Loreto*], 21 aprile 1788 (p. 58)

Nel concorso delle due voci vacate nella Cappella lauretana di contralto e basso si è venuto lunedì scorso alla scelta del signor Francesco Gibelli nella voce di Contralto e del signor Giuseppe Perotti nell'altra.

Jesi, 12 aprile (pp. 58-59)

Il Duca di Modena premia con dono della sua chiave d'oro il capitano Vincenzo Compagnioli per il servizio prestato nell'arti militari. Jeri pertanto 12. del corrente verso l'una ora di notte al suono di armoniose sinfonie, strepito di tamburi [...] fu eretto lo stemma di questo monarca nel suo palazzo [...] Dimostrando sempre la sua sensibilità nell'aggradimento di tal dono: all'ore due della notte con preventivo invito pubblico di tutta nobiltà in gran gala intervenuta nella sala del nominato suo palazzo per effetto di sua splendidezza e piacevole intrattenimento d'ognuno fu dato principio ad una Accademia di suono e di canto eseguita dai più famosi personaggi che ci dà la nostra Provincia. [...]

Avvisi (pp. 59-60):

Estratto di un manifesto del dì 15 Aprile 1788 agli amatori del teatro tragico italiano Antonio Zatta e figli stampatore in Venezia. Crediamo [...]. Tragedie del fu P. Francesco Ronghieri monaco olivetano [...]. Questa nostra edizione avrà inoltre il pregio di cinque novissime tragedie non più stampate, né sul teatro rappresentate. Sono queste *l'Antemnos*, la *Pentapoli ossia l'incendio di Sodoma e Gomorra*, *Daniele glorificato da Dio*, *Manasse Re di Giuda e l'Oloferne*, il cui titolo basta a far comprendere di volo la difficoltà non ordinaria incontrata dall'Autore nello sviluppare l'intralcio e spinoso argomento. L'intera raccolta sarà composta di 25 Tragedie e queste divise in sei tomi [...]. P.S. Dalla nostra tipografia è stato pubblicato il tomo XXXII. del *Parnaso Italiano* [...].

n. 22

Poggio San Marcello, 11 maggio, *Supplemento* (p. 73):

Ricorrendo nel dì suddetto la festa della Vergine SS. del Soccorso da un divoto fu solennizzata con musica vocale e istrumentale. Fra le voci si contraddistinse il celebre signor Francesco Bozzi di Jesi soggetto assai eccellente nel canto; quale non è molto tempo, che si è rimpatriato. Nella sera della vigilia furono illuminate a giorno le strade maggiori del paese e vi furono fuochi artefatti al rimbombo d'istrumenti da fiato. La mattina vi fu una solenne messa concertata diretta da due maestri di cappella sig. Bonanni e sig. Bucci. Il giorno vi fu il vespro solenne ed una *Salve Regina*. [...].

Indice dei musicisti

NOME	DESCRIZ./ PROFESSIONE	AN	N.	PAG.	CITTÀ	DATA
	Concorso posto musico basso	I	10	39	Fermo	-05
	Soprano di Recanati	I	17	65	Macerata	22.07
Alberghi Ignazio	Cantò il Tantum ergo	I	15	58	Osimo	21.06
Alberghi Ignazio	Tenore	I	24	94-95	Jesi	03.09
Andreozzi	Maestro	I	24	94-95	Jesi	03.09
Andreux Sebastiano	Prof. di violino	I	3	9	Macerata	15.04
Andreux Sebastiano	Prof. di violino	I	4	13	Macerata	22.04
Andreux Sebastiano	Celebre prof.	I	9	34	Fermo	19.05
Anfossi	Celebre si. maestro	I	34	133	Matelica	01.11
Angeloni Agostino	Patrizio dilettante di traversiere	I	21	83-84	Urbania	10.08
Angeloni	Flautista di Urbania	II	36	143-4	Urbino	01.09
Angiolini Pietro	Balli di	III	28	111	Sinigaglia	30.06

Anguillara	oboista	I	13	51	Urbino	08.06
Anonimo	M. Capp. di Cingoli, giovinetto di Loreto	II	36		Cingoli	27.08
Assisi	Fagotto di	I	39	154	Loreto	16.12
Barone Sebastiano	Virtuoso capp. Pesaro	I	34	133	Matelica	[02.11]
Bedini	Basso	I	25	98	Tolentino	13.09
Bedini Domenico	Musico soprano capp. Loreto	III	16	63-64	Loreto	16.04
Bedini Domenico	Virtuoso della cappella lauretana	III	28	110-111	Sinigaglia	30.06
Bedini Giuseppe	Cantante basso, giubilato	IV	10	3	Loreto	05.03
Belli [Paolo]	Soprano	III	14	54	Fermo	28.03
Benedetti	Soprano in Pesaro	I	13	51	Urbino	08.06
Benedetti	Soprano nella cappella di Pesaro	I	15	58	Osimo	21.06
Benedetti Giuseppe	Soprano virtuoso Duca di Parma	I	34	134	Matelica	[02.11]
Benedetti	Soprano Capp. Pesaro	II	42	167	Montalboddo	22.10
Benni [Carlo]	Virtuoso [S] capp. Urbino	I	13	51	Urbino	08.06
Bernucci Giovanni		III	28	111	Sinigaglia	30.06
Berretta	Soprano	I	21	83-84	Urbano	10.08
Bevilacqua	M. capp. di Gubbio	I	21	83-84	Urbano	10.08
Giambattista						
<i>idem</i>	Eletto M. Capp. Montalto, già m. capp. Montalboddo	II	15	60		Avvisi
<i>idem</i>	M. capp. Montalto	II	29	114	Montalto	16.07
<i>idem</i>	M. capp. in patria?	II	42	167	Montalboddo	22.10
Bianchini Francesco	Nobile dilettante di violino	I	21	82-83	Ascoli	13.08
Bittoni Luigi	M. cap. duomo	I	24	93-94	Macerata	09.09
Bittoni	M. capp. Macerata	II	15	57	Macerata	14.04
Bittoni	M. capp. Macerata	II	33	129	Macerata	18.08
Bittoni	nostro sig.	III	14	53	Macerata	06.04
Bittoni Luigi	Nostro bravo maestro	III	29	113	Macerata	20.07
Boller Gio.	Di Parma, eccellente prof. di viola e violino	III	24	95	Loreto	11.06
Borghi	Celebre sig. maestro: litanie a rondò	I	4	14	Loreto	11.04
Borghi	Celebre signor maestro	I	15	58	Osimo	21.06
Borghi		I	39	154	Loreto	16.12
Borghi	Maestro	I	34	133	Matelica	01.11
Borghi Giambatista	M. capp.	III	16	63-64	Loreto	16.04
Borghi Giambatista	Compositore dell'Olimpiade	III	28	111	Sinigaglia	30.06
Bruni Domenico	(soprano) allievo di Paciotti	III	26	103	Urbano	22.06
Bonanni	M. capp.. Massaccio	II	25	97-98	Ancona	19.06
Bonanni	Maestro di cappella	IV	22	73	Poggio S.Marcello	11.05?
Boselli, conte	Compositore dilettante	II	46	181	Macerata	24.11
Bozzi Francesco	Cantante di Jesi	IV	22	73	Poggio S.Marcello	11.05?
Bucci	Maestro di cappella	IV	22	73	Poggio S.Marcello	11.05?
Campitelli	tenore	III	5	18	Jesi	26.01
Cantalamesa	Nobile dilettante di violino	I	21	82-83	Ascoli	13.08
Vincenzo						
Carbonari Luigi	Orchestrale	II	06	23	Massaccio	04.02
Celli Tommaso	Romano, dir. balli	III	8	30	Urbino	16.02

Cenerini	Violinista	I	15	59	Osimo	23.06
Cenerini Giambatista	Primo de' secondi	I	24	94-95	Jesi	03.09
Cervini, Filippo	Oboista	II	25	98	San Gine- sio	20.06
Cesori, Maria Fedele	Suora cantante	II	25	97-98	Ancona	19.06
Cimarosa	Comp.	I	23	90	Jesi	29.08
Cimarosa	M. capp. (citazione come maestro di A.Rossini)	II	15	60	Senigaglia	07.04
Cimarosa	Celebre sig. m. capp. in Napoli	III	5	17	Ascoli	23.01
Cimarosa	Rinomato maestro di musica	III	31	124		Suppl
Cimarosa	Comp.	IV	6	21-22	Belvedere	02.02
Cinti	Tenore	I	39	154	Loreto	16.12
Comandini Francesco	M. capp. catt. Sinigaglia	I	20	77	Cingoli	04.08
Comandini	M. capp. Camerino	II	33	129	Macerata	18.08
Comandini	M. capp. Camerino	II	35		Petritoli	25.08
Conforti Antonio	M. capp. metropolitana di Fermo	II	49	194	Fermo	11.12
Conforti	Celebre sig. maestro	III	15	60	Petriolo	[25.04]
Contini Achille	Basso	I	24	94-95	Jesi	03.09
Contucci	Soprano capp. Senigaglia	I	25	98	Tolentino	13.09
Contucci Carlo	Soprano	II	07	26	Osimo	13.02
Contucci Carlo	Soprano	II	15	60	Senigaglia	07.04
Contucci Carlo	Soprano	II	17	67	Senigaglia	20.04
Contucci Carlo	Soprano – rinunzia	IV	10	38	Loreto	05.03
Coppola Giuseppe	Soprano	I	24	94-95	Jesi	03.09
Cremonesi Vincenza	Virtuosa o dilettante di canto?	II	26	103-4	Monte S.Vito	11.06
Crescentini Gaetano	Maestro	I	21	83-84	Urbania	10.08
Crescentini Girolamo	Primo soprano in Napoli	III	26	101-4	Urbania	22.06
Cristofari Vincenzo	Tenore, maceratese?	II	47	185	Macerata	01.12
D'Altemps cavalier de' Duchi	Principe romano famoso dilettante	III	5	17	Ascoli	23.01
Davìa Anna		III	29	113	Macerata	20.06
David Giacomo	Tenore	I	24	94-95	Jesi	03.09
David		I	25	98	Jesi	09.09
Davide	Il famoso tenore	III	11	44		Suppl
De Amicis	Cantatrice	I	18	70	Fermo	25.07
De Angelis Vincenzo	Nobile dilettante di violino	I	21	82-83	Ascoli	13.08
Dini	Prima donna, di Loreto	IV	1	1-2	Ancona	29.12
Durelli Sinibaldo	Basso	I	24	94-95	Jesi	03.09
Durelli	Impresario e primo buffo	II	04	13	Osimo	22.01
Ferri Florido	Contralto	I	24	94-95	Jesi	03.09
Fiorenzuoli Giuseppe	Trombetto	III	51	203	Macerata	??
Folcarelli Tommaso	Contralto Capp...Fermo	I	10	38	Fermo	30.05
Folcarelli Tommaso	Contralto	I	24	94-95	Jesi	03.09
Folcarelli Tommaso	Contralto Capp...Fermo	II	15	57	Macerata	14.04
Folcarelli	Virtuoso	I	22	85	Fermo	22.08
Folcarelli		III	37	145-46	Fermo	31.08
Fornarini, Maria Teresa	Suora cantante	II	25	97-98	Ancona	19.06
Foschi	Contralto di Perugia	I	21	83-84	Urbania	10.08
Foschi	Virtuoso	III	29	113	Macerata	20.06
Franceschi Antonio	M. capp. catt. Ascoli	I	21	82-83	Ascoli	13.08
Galeazzi Francesco	Celebre professore di violino	I	21	82	Ascoli	13.08
Gazzaniga	M. capp. (citazione come Maestro di A.Rossini)	II	15	60	Senigaglia	07.04

Germisoni Carlo	Romano, violoncello	I	24	94-95	Jesi	03.09
Germisoni Carlo	portoghese, violoncellista	I	34	133	Macerata	18.11
Gervasi	Oboe	II	7	26	Osimo	13.02
Giannini Alberto	Professor di violino	III	6	23	Pergola	30.01
Giattini Francesco	M. capp. Collegiata S. Esuperanzio Cingoli	I	20	77	Cingoli	04.08
Gibelli Francesco	Cantante Contralto	IV	16	58	[Loreto]	21.04
Gioiosi Bartolomeo	M. capp.. Mogliano	II	11	42-43	Mogliano	13.03
Gioardanielli	Maestro	I	24	94-95	Jesi	03.09
Giorgi Banti Brigida	Prima parte	I	8	31	Senigallia	
Giorgi Banti [Brigida]	Prima donna	I	15	59	Senigallia	20.06
Giulietti Francesco	M. di belle lettere e organaro dilettante	II	44	174	Fermo	22.10
Glurardi Giambattista	Basso	I	24	94-95	Jesi	03.09
Grachi, Petronio	Tenore	II	17	67	Senigaglia	20.04
Grechi	Di Senigaglia	I	20	77	Cingoli	04.08
Greci	Tenore capp.Sinigaglia	I	34	133	Matelica	[02.11]
Jacopelli Ippolito	Violoncello	I	34	133	Matelica	[02.11]
Jacopelli	M. capp. di Matelica	III	35	139	Esanato- glia	20.08
Jommelli	Comp.	IV	6	21-22	Belvedere	02.02
Licenziati	Di Camerino, primo violino	I	25	98	Tolentino	13.09
Licenziati	Egregio suonator di violino	III	14	54-55	S. Seve- rino	20.03
Languidara	Di Bologna, str.?	I	39	154	Loreto	16.12
Leonorì, Giovanna	Marchesa dilettante di canto	II	26	103-4	Monte S.Vito	11.06
Leonorì, Eleonoro	Marchesino dilettante di canto	II	26	103-4	Monte S.Vito	11.06
Lorenzini Domenico	soprano	I	24	94-95	Jesi	03.09
Lorenzini	Contralto capp. Fabriano	I	34	133	Matelica	[02.11]
Lorenzini Domenico	Soprano di Fabriano	III	17	66	S. Seve- rino	23.04
Luccetti Domenico	Tenore	I	24	94-95	Jesi	03.09
Lucchetti Camillo	Cantante Capp...Loreto	II	14	55	Loreto	01.04
Lupi Maria	Cantante virtuosa anconetana	II	18	189	Macerata	04.12
Lupis	Nota virtuosa di Ancona	III	9	33	Macerata	02.03
Lupis Maria	Violinista	III	38	150	Jesi	09.08
Mancinelli Giuseppe	Cantante ritiratosi in patria: dilettante?	II	33		Loro	14.08
Marcacciani	M. capp. "Montecchio (Treia)	II	25	97-98	Ancona	19.06
Marcacciani	M. capp.	II	27	105-6	Ancona	29.06
Marchesi	Virtuoso	III	31	124		Suppl
Mariani	Basso capp. Apiro	I	34	133	Matelica	[02.11]
Marinelli	Di Fermo	I	20	77	Cingoli	04.08
Marinelli	Virtuoso	I	22	85	Fermo	22.08
Marinelli Carlo	Soprano capp. di Fermo	II	15	57	Macerata	14.04
Marinelli Carlo	Signor Marinelli	II	25	97-98	Ancona	19.06
Marinelli Carlo	Celebre virtuoso	III	5	17	Ascoli	23.01
Marinelli Carlo	Sig.	III	14	54	Fermo	28.03
Marinelli Carlo		III	37	145-46	Fermo	31.08
Mascioli	Contrabbassista	I	20	77	Cingoli	04.08
Mascioli Filippo	Controbasso	I	24	94-95	Jesi	03.09
Mascioli	Contrabasso	I	34	133	Matelica	[02.11]
Masoli Vincenzo	Tenore	III	5	18	Jesi	26.01

Mattei Giuseppe	Architetto maceratese autore del disegno del teatro e scenario di Castelfidardo	II	13	50	Castelfidardo	27.03
Mattoli Francesco	Cantante capp. di Loreto	II	14	55	Loreto	01.04
Mazzaferra	Musico	II	08	29-30	Loreto	17.02
Milani Giacomo	Contralto	I	24	94-95	Jesi	03.09
Montelli	Tenore	III	9	33	Macerata	02.03
Morandi	M. capp.	II	07	26-27	Senigaglia	15.02
Morandi	Bolognese Accad... Filarm	II	17	67	Senigaglia	20.04
Moreschini, Paolo	M. capp. S. Ginesio	II	25	98	San Ginesio	20.06
Moreschini, Paolo	M. capp. S. Ginesio	II	33	131	Loro	14.08
Moscardi Giambatista	Viola	I	34	133	Matelica	[02.11]
Muschietti Pietro	Contralto	I	24	94-95	Jesi	03.09
Narducci Boccaccio Giuseppe	Barone, compositore dilettante	II	46	181	Macerata	24.11
Neroni Lorenzo	Soprano capp. pontificia	I	20	77	Cingoli	04.08
Neroni Lorenzo	Soprano capp. pontificia	I	21	82	Ascoli	13.08
Nicolini Filippo	M. capp. collegiata Civitanova	II	20	80	Morrovalle	14.05
Odoardi Ignazio	Nobile dilettante di violino	I	21	82-83	Ascoli	13.08
Olivieri, fratelli	Violinisti di Faleron	II	33		Loro	14.08
Olivieri Loreto	Basso	I	24	94-95	Jesi	03.09
Orsini Gaetano	Dilettante di violino	I	11	42-43	Fossombrone	30.05
Orsini Gaetano	Dilettante di violino di Fossombrone	I	20	77	Cingoli	04.08
Pacchierotti Gaspare	Soprano	I	24	94-95	Jesi	03.09
Pacchierotti		I	26	102-3	Jesi	15.09
Paci Biagio	Contralto	I	24	93-94	Macerata	09.09
Paci	Contralto capp. Loreto	I	24	95	Monaldomo	02.09
Pacia	Contralto virtuoso Basil. Loret.	I	34	133	Matelica	[02.11]
Paciotti Francesco	Maestro di cappella	III	26	103	Urbania	22.06
Pallarini Giuseppe	Dir. minuè e controdanze	III	7	25	Cingoli	12.02
Parigini Giovanni	Napolitano, violoncello	I	24	94-95	Jesi	03.09
Periotti Francesco	Maestro di cappella catt. Urbania	I	21	83-84	Urbania	10.08
Perotti	Basso capp. Camerino	I	20	77	Cingoli	04.08
Perotti	Basso	I	25	98	Tolentino	13.09
Perotti Giuseppe	Cantante basso	IV	16	58	[Loreto]	21.04
Peruzzi Carlo	M. cap.	II	43	174	Ancona	s.d.
Pesci Giambatista	Tedesco, fagottista	I	24	94-95	Jesi	03.09
Radicchi	M. capp. metropolitana Urbino	II	31	123	Urbania	26.07
Radicchi	M. di capp.	IV	2	5-6	Urbino	30.12
Rinaldo da Caua	Comp.	IV	6	21-22	Belvedere	02.02
Ripini Giuseppe	M. capp. Pergola, accad. filarm	I	39	152	Pergola	07.12
Romagnoli	Giovane di Iesi concertatore (15 anni)	II	17	67	Senigaglia	20.04
Ronzi Melchiorre	Primo violino	I	24	94-95	Jesi	03.09
Rosini Antonio	Di Senigaglia accad. fil. e m. capp.	II	15	60	Senigaglia	07.04
Rossi Domenico	Inventore balli	I	8	31	Senigaglia	15.05
Rossi	Coreografo	I	15	59	Senigaglia	20.06
Rossigni Antonio	Accad. filarm e m. capp. S. Martino Senigaglia?	II	15	60	Senigaglia	07.04
Rubinelli Giovanni	Prima parte	I	8	31	Senigaglia	15.05
Rubinelli	Primo uomo	I	15	59	Senigaglia	20.05c

Saladini Pietro	Nobile dilettante di violino	I	21	82-83	Ascoli	13.08
Sassaroli Filippo	Soprano catt. Norcia	I	21	82	Ascoli	13.08
Salvi	Contrabbassista	I	34	133	Matelica	[02.11]
Sarti Giuseppe	Comp.	IV	6	21-22	Belvedere	02.02
Sbosteninde Giuseppe	Tedesco, oboe	I	24	94-95	Jesi	03.09
Seri Luca	Occasionale costruttore di un corno da caccia	II	11	42-43	Mogliano	13.02
Sgariglia Emidio Nicola	Nobile dilettante di violino	I	21	82-83	Ascoli	13.08
Siber	Violinista e oboista	I	15	58-59	Osimo	21e23.06
Siber	Primo violino	I	34	133	Matelica	[02.11]
Siber	Violinista	III	37	145-46	Fermo	31.08
Signoretti Francesco	Tenore	I	24	94-95	Jesi	03.09
Simoni Giuseppe	Tenore	I	8	31	Senigallia	15.05
Smoraccetti Luigi	Basso	I	2	93-94	Macerata	09.09
Spagnoletti Giovanni	Soprano capp. Loreto	I	34	133	Matelica	[02.11]
Spagnoli Domenico	sSconda donna	III	5	17-18	Fermo	26.12
Spagnoli Giovanni	Canta una <i>Regina coeli</i>	I	4	14	Loreto	11.04
Spagnoli	Soprano di Loreto	I	15	59	Osimo	23.06
Spagnoli	Soprano di Loreto	I	24	93-94	Macerata	09.09
Spagnoli Giovanni	Soprano	I	24	94-95	Jesi	03.09
Spagnoli	Virtuoso	III	29	113	Macerata	20.07
Tarchi Angelo	Compositore	I	8	31	Senigallia	15.05
Tinelli Benvenuto	Di Osimo	I	15	58-59	Osimo	23.06
Tombesi Giambatista	Tenore di Macerata	I	25	98	Tolentino	13.09
Tommassini [Antonio]	Virtuoso capp. Urbino [B]	I	13	51	Urbino	08.06
Tulli	M. capp. Macerata	II	25	97-98	Ancona	19.06
Tulli	M. Macerata	II	27	105-6	Ancona	29.06
Tulli	Signor Maestro	II	46	181	Macerata	24.11
Tulli	Maestro 'bravo'	III	24	93	Macerata	15.06
Uguccione Michele	Tenore	II	07	26	Osimo	13.02
Ungarici	[violinista]	I	9	34	Fermo	19.05
Ungarici Claudio	Primo violino	I	34	133	Matelica	[02.11]
Ungarici Rinaldo	Violino secondo	I	34	133	Matelica	[02.11]
Ungarici Vincenzo	Violino secondo	I	34	133	Matelica	[02.11]
Vacaj Luigi	Virtuoso capp. di N.S.	I	34	133	Matelica	[02.11]
Vantaggi	Di Loreto, viola	I	34	133	Matelica	[02.11]
Zoncada Giovanni	Lodigiano, cornista	I	24	94-95	Jesi	03.09
Zoncada Giuseppe	Lodigiano, cornista	I	24	94-95	Jesi	03.09

La musica nell'ordinamento didattico del collegio Campana di Osimo dal Settecento al Novecento

di *Riccardo Graciotti*

Il presente articolo nasce come approfondimento di un lavoro, ancora in corso, sull'attività teatrale dell'antico Collegio Campana di Osimo. Di fronte ad una considerevole quantità di dati emersi durante la ricerca, riguardanti diversi aspetti della vita di questo istituto, quelli inerenti in particolare alla musica si prestavano a diversi tipi di riflessione, da quella storica a quella sociologica, dalla pedagogia ai rilievi di tipo antropologico-culturale. Senza avere la pretesa di esaurire le molteplici letture che si possono dare delle informazioni ricavate dalle indagini d'archivio, qui si è cercato di trarre alcune considerazioni di carattere generale su tre aspetti considerati basilari per la ricerca musicologica applicata alla storia delle istituzioni culturali: il primo riguarda la disciplina musicale e il contesto pedagogico nel corso degli oltre due secoli di attività dell'istituto; il secondo analizza la prassi didattica e le tipologie fruibili dell'utenza; il terzo focalizza l'attenzione sul ruolo svolto dai maestri di musica. A ciascuno di questi obiettivi corrisponde un capitolo del presente contributo, pertanto esso si articola in tre sezioni più una breve introduzione, posta qui di seguito per chiarire i passaggi salienti della complessa vicenda storica del collegio Campana.

Cenni storici

Aperto ufficialmente per iniziativa del cardinale Spada nel 1715¹, che impiegò a tale scopo la cospicua eredità della famiglia Campana, il Collegio ebbe sin dalle origini il principale compito di accogliere ed educare sia i giovani che volevano avviarsi alla carriera ecclesiastica sia coloro

¹ La recente pubblicazione dedicata proprio agli aspetti giuridici e istituzionali del Campana ha implicitamente dimostrato che l'avvio ufficiale dell'attività dell'istituto coincide di fatto con l'emanazione dei primi regolamenti per l'istituendo Collegio voluti dal cardinale D'Adda nel 1710. Tuttavia è al cardinale Spada che va il merito, tradizionalmente riconosciutogli da tutti gli storici locali, di aver definito con maggiore cura la struttura organizzativa, il funzionamento e il modello disciplinare dell'istituto. Per la storia del Campana vedi Alessandro NICCOLI, *Il Campana, aspetti giuridici e istituzionali dalla nascita ai giorni d'oggi*, Osimo, Grafiche Scarponi, 1999; vedi anche la bibliografia relativa all'argomento in Massimo MORRONI, Luciano EGIDI, *Dizionario enciclopedico osimano*, Osimo, Osimo Edizioni, 2001. p. 159.

che desideravano garantirsi un'istruzione superiore². La doppia funzione di seminario vescovile e di istituto di educazione per laici rese particolarmente delicata la gestione dell'istituto, che infatti si trovò sempre al centro di lunghi contenziosi fra l'autorità vescovile e quella comunale per questioni principalmente di carattere amministrativo e finanziario. Nel corso dell'Ottocento, con l'avviarsi del processo di unificazione nazionale i contrasti sconfinarono dal piano materiale a quello ideologico, includendo nelle già aspre polemiche fra i vescovi e i rappresentanti della comunità le critiche sul sistema di istruzione del Collegio, giudicato dalle forze progressiste della città l'ultimo baluardo del potere ottocentista della Chiesa. Negli anni seguenti l'unificazione le cause per ottenere la separazione dei beni dell'eredità Campana da quelli del seminario vescovile giunsero ad una prima soluzione: il Regio Decreto del 22 settembre 1876 trasformava il Collegio in ente morale dotato di statuto autonomo per la regolamentazione del funzionamento amministrativo e didattico. L'istituto assunse la denominazione di collegio-convitto con annessi i corsi parificati per le classi III e IV delle scuole elementari, un ginnasio, un liceo e una scuola tecnica. Il rettore ed il resto del corpo docente dovevano essere proposti dal consiglio comunale, mentre la nomina effettiva spettava unicamente al Ministero della Pubblica Istruzione³. Nel 1892 i seminaristi furono espulsi dalle scuole interne ed accolti in un nuovo edificio. L'attività del Collegio nel frattempo proseguiva fra varie difficoltà di natura economica. Nel 1928 l'ente venne dotato di un nuovo statuto per snellire la struttura didattico-amministrativa, tuttavia ciò non ne impedì il lento declino, testimoniato dalla contrazione del numero dei convittori. Ridotti a poche decine di iscritti, nel 1958 fu tentato il rilancio mediante una convenzione con l'Opera Nazionale Assistenza Orfani Militari Arma dei Carabinieri, ma l'esperienza ebbe breve durata. Nel 1967 il Campana chiuse definitivamente i battenti.

Il progetto educativo nel contesto storico

Nel secolo in cui il Collegio Campana inizia la sua attività l'istruzione media e superiore in Italia e nel resto d'Europa rappresentava un privilegio sociale riservato ai soli membri della nobiltà e della ricca borghesia urbana. I seminari vescovili per i chierici, le scuole e i collegi riser-

² Per tutto il Settecento la classificazione degli alunni del seminario-collegio prevedeva due categorie: seminaristi e convittori laici, ulteriormente divisi in due sottogruppi in base al modo in cui venivano mantenuti agli studi dai propri genitori, se grazie ad un contributo pubblico o in modo autonomo. In definitiva gli ordini erano quattro: seminaristi mantenuti a spesa del seminario vescovile, seminaristi soprannumerari mantenuti a spese proprie, alunni cosiddetti "Campana", perché mantenuti con il fondo dell'eredità dell'omonima famiglia e infine i convittori paganti.

³ I prefetti e gli istitutori di materie facoltative non rientravano nelle nomine fatte dal Ministero della Pubblica Istruzione, ma erano affidate al consiglio direttivo; cfr. A. Niccoli, *op. cit.*, p. 43.

vate ai laici rappresentavano i punti nodali di una rete per l'educazione interamente nelle mani della Chiesa e distribuita capillarmente sull'intero territorio della penisola. Nel tentativo di arginare l'ondata protestante, all'indomani del Concilio di Trento erano state aperte ovunque scuole vescovili per la formazione delle nuove leve del clero, cui in seguito nei centri di maggiore importanza si affiancarono gli istituti per l'educazione della gioventù fondati dalle congregazioni religiose dei Gesuiti, Barnabiti, Scolopi e Somaschi⁴. I Padri della Compagnia di Gesù furono i primi a dotarsi di un piano organico di principi pedagogici, che nel loro complesso andarono a costituire nel 1599 la *Ratio atque Institutio studiorum*, divenuta in breve tempo il testo di riferimento per gran parte dei collegi di educazione aperti in Italia e nel resto d'Europa nei secoli XVII e XVIII. La realizzazione pratica delle loro concezioni furono i *seminaria nobilium*, o collegi per nobili, fondati allo scopo di formare i membri della classe dirigente secondo i precetti della dottrina cristiana e nella stretta osservanza della politica sociale della Chiesa della Controriforma.

Pur non essendo retto dai Gesuiti, il sistema didattico del Campana risulta chiaramente ispirato alla loro pedagogia. Del resto, anche l'istituto osimano aveva assunto sin dai primi momenti della sua storia la funzione di scuola riservata alla nobiltà locale⁵, condividendo con gli istituti gesuitici la medesima funzione di sede privilegiata per la formazione dell'élite sociale. Come accadeva presso gli altri collegi, l'istruzione non aveva obiettivi specifici circa la preparazione professionale, compito, questo, svolto principalmente dalle università. Il piano degli studi includeva una ristretta gamma di materie fondamentali quali grammatica, retorica, filosofia e diritto, attraverso le quali l'allievo poteva dotarsi delle conoscenze per affrontare il futuro lavoro di amministratore pubblico o quello di privato gestore dei propri patrimoni familiari. In quanto membro della élite di potere, o aspirante tale, il giovane aristocratico doveva anche imparare ad assumere quel *mos vivendi* tipico della classe di appartenenza con l'acquisizione di conoscenze e abilità ritenute indispensabili "orna-

⁴ Un quadro generale sul sistema scolastico in età moderna, con specifici approfondimenti per ogni secolo, si trova in Camillo M. GAMBA, *Storia della scuola italiana nel Seicento e nel Settecento*, in *La Pedagogia*, dir. L. VOLPICELLI, VII: *Storia della scuola*, Milano, Vallardi, 1972, VII, pp. 237-329. Più sintetico e aggiornato è il lavoro di Angela BENINTEDE e Francesco MELENDEZ, *Breve storia della scuola italiana*, Roma, Casa Editrice Valore Scuola, 1988. Focalizzato sui problemi didattici è invece il saggio di Gian Paolo BRIZZI, *Strategie educative e istituzioni scolastiche della Controriforma*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, II: *Letteratura e istituzioni culturali*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 899-920. Altre indicazioni generali sul problema dell'istruzione le offre Marina ROGGERO, *Professori e studenti nelle università tra crisi e riforme*, in *Storia d'Italia*, a cura di Corrado Vivanti, *Intellettuali e potere*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 1039-1081.

⁵ Le norme di ammissione non prevedevano limiti di tipo territoriale per la provenienza degli alunni, prescrivevano invece l'esibizione dei "soliti documenti del battesimo, de' buoni costumi, della sanità corporale, e quello ancora del grado nobile goduto dalla sua famiglia nella propria Città"; Archivio Comunale di Osimo (d'ora in poi OSlac), *Istruzione in ordine ai Signori Convittori del collegio Campana di Osimo*, Osimo, Domenico Antonio Quercetti, MDCCLXXXVII, p. 2

menti” di ogni buon cristiano e perfetto cavaliere⁶; gli veniva perciò offerto di seguire una serie di insegnamenti facoltativi riuniti sotto il titolo programmatico di arti cavalleresche o discipline mondane⁷.

Nella pedagogia sei-settecentesca di stampo gesuitico venivano considerate discipline cavalleresche materie teoriche come storia, geografia e la lingua francese, nonché alcune arti pratiche come musica, ballo, recitazione e scherma. Le prime permettevano di dotare il futuro membro della classe dirigente di un minimo bagaglio di erudizione, riutilizzabile nel corso dell'intensa vita di relazione cui era destinato; le seconde rappresentavano un complemento formativo per arricchirlo con i requisiti stabiliti dalle convenzioni sociali⁸. Il piano didattico del collegio osimano della fine del Settecento prevedeva la separazione fra discipline mondane teoriche, che probabilmente trovavano posto all'interno dell'orario normale di lezione, e pratiche, il cui svolgimento era previsto durante le pause ricreative⁹.

A proposito degli orari e della giornata del collegiale è bene fornire brevemente alcuni dati. La vita all'interno dell'istituto era improntata alla massima austerità e al rigore disciplinare garantiti dai regolamenti emanati periodicamente dai vescovi¹⁰. L'anno scolastico seguiva la scansione delle festività del calendario ecclesiastico: fino alla metà del XIX secolo l'inizio delle lezioni era in novembre e la conclusione in settembre. La tabella oraria giornaliera prevedeva quindici ore di veglia e le restanti di sonno¹¹. Oltre ai momenti riservati ai pasti e all'igiene personale, tre era-

⁶ Il foglio dell'*Istruzione* del 1787 esordisce a questo proposito con le seguenti parole: «[...] Per la convenevole educazione della nobile Gioventù, che col nome di Convittori dimora nel collegio Campana di Osimo, soggetto alla piena giurisdizione dell'Em.o Vescovo, tre cose si hanno in vista, come quelle, che sono necessarie a ben formare un Cristiano, e pulito Cavaliere, cioè la Pietà, lo Studio, e l'esercizio delle arti Cavalleresche, confacenti alla nascita de' medesimi Giovani».

⁷ Su questo specifico argomento cfr. Gian Paolo BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Settecento*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 256 e sgg.

⁸ Cfr. Gian Paolo BRIZZI, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (secc. XVII-XVIII)*, in *Italia sacra, Studi e documenti di Storia ecclesiastica*, a cura di M. Rosa, Roma, Herder, 1981, pp. 177-204.

⁹ Cfr. *Istruzione*, cit., p. 3. Nel regolamento del 1792 sotto il capitolo quarto si specifica: «[...] Rispetto poi alle scuole del carattere, dell'Aritmetica e delle lingue Ebraica, Greca, e Francese, rimettiamo al Rettore di assegnare a queste quel tempo, e quel luogo, che al buon'ordine della Casa, ed al costante regolamento de' più interessanti studi riusciranno più opportuni. L'esercizio però del suono, e le arti cavalleresche non vogliamo che occupino altro tempo da quello in fuori della comune ricreazione [...]»; Biblioteca Comunale "F. Cini" di Osimo (d'ora in poi OSI), Guido CALCAGNINI, *Regole del Seminario e collegio osimano*, Osimo, Domenico Antonio Quercetti, 1792, p. 34.

¹⁰ Il più attento e solerte regolatore della vita del Campana fu il vescovo Calcagnini estensore delle *Regole del Seminario e collegio osimano* rimasto il punto di riferimento normativo più autorevole fino alle trasformazioni del periodo postunitario.

¹¹ Per effetto dell'adattamento alle diverse stagioni, nei mesi invernali l'inizio delle lezioni e delle altre attività erano anticipate, venivano invece posticipate nei mesi estivi. Nel regolamento del 1792 si contano otto diverse soluzioni orarie adottate in coincidenza degli appuntamenti principali del calendario liturgico. Riproduciamo un esempio di giorno-

no gli appuntamenti quotidiani del convittore: preghiera, lezione e studio. Nel predisporre gli orari i rettori applicavano il principio dell'alternanza dei momenti di tensione con quelli di distensione, perciò era accuratamente evitato lo svolgimento di una sola attività in una parte della giornata. Le ore di lezione erano cinque, distribuite fra mattina e pomeriggio e intercalate dai momenti per lo studio individuale, per la preghiera e per la ricreazione. Il tempo dedicato a quest'ultima raggiungeva complessivamente le quattro ore, durante le quali gli alunni potevano seguire facoltativamente le lezioni in una delle arti cavalleresche messe a disposizione dal programma didattico interno.

Malgrado la marginalità nei confronti degli insegnamenti fondamentali, musica, recitazione e danza possedevano il non trascurabile pregio, in questo caso funzionale all'efficacia didattica, di interrompere il tempo dedicato allo studio con attività caratterizzate dalla compenetrazione fra elementi di tipo cognitivo ed altri di tipo ludico-creativo, rendendole in tal modo particolarmente attraenti agli occhi degli alunni. I singoli corsi venivano attivati per decisione del rettore solo in presenza di un numero sufficiente di giovani interessati a frequentarli. Nel foglio illustrativo del Collegio del 1787 queste discipline sono così presentate:

[...] Intorno all'ultimo punto dell'arti cavalleresche, si dà comodo ai Signori Convittori di prendere lezione di ballo, per quale ognuno pagherà indispensabilmente in ciascun anno scudi sei, che servono per l'appannaggio del Maestro, del Sonatore, e per riparto delle Commedie nel Carnevale. Se vorranno poi apprendere la scherma, il suono ec.. non mancheranno opportuni maestri, che con onesta mercede (da concordarsi con que' giovani i quali amano di acquistare tali ornamenti) si porteranno all'ore stabilite nello stesso collegio per fare il loro debito¹².

Musica e recitazione sono le uniche discipline cavalleresche previste dall'ordinamento didattico sin dai primi anni di attività del Collegio¹³. In

ta tipo del collegiale per il periodo iniziale dell'anno scolastico: «[...] Dal I fino ai 15 Novembre: Alle 12 l'alzata. Alle 12 e mezza in Cappella L'orazione. Alle 13 Studio. Alle 14 Colazione e Ricreazione. Alle 14 e mezza Messa. Alle 15 Scuola. Alle 16 seconda Scuola. Alle 17 e mezza Ricreazione e poi Esame in Cappella. Alle 18 Pranzo e poi Ricreazione. Alle 19 e mezza Scuola di Canto. Alle 20 e mezza Scuola. Alle 21 e mezza seconda Scuola. Alle 23 Ricreazione. Alle 24 Studio. Alle 2 Rosario. Alle 2 e mezza Cena. Alle 3 e tre quarti in Cappella e poi al letto [...]»; *Ibid.*, p. 111.

¹² Cfr. *Istruzione*, cit., p. 3.

¹³ L'archivio del Collegio (d'ora in poi A. Camp.) attende ancora di essere ordinato e per il momento è conservato presso la segreteria dello stesso istituto. Per stabilire con esattezza quali insegnamenti furono attivati nel corso del Settecento occorre esaminare i libri di entrate ed uscite dell'economia, dove fra le altre spese correnti compaiono i nomi dei maestri delle diverse materie insegnate e i relativi stipendi. Le lacune della serie risultano per gli anni 1735-1743, 1822-1829, 1843-1850, ai quali vanno aggiunti qua e là le perdite causate per il deperimento del materiale. Circa i verbali delle riunioni del consiglio direttivo dell'istituto, la situazione è ancora peggiore, essendoci pervenuto solo un unico volume mutilo di parecchie carte relativo al periodo 1755-1840.

entrambe i casi la spiegazione di una presenza così precoce rispetto alle altre materie dell'area si trova nelle origini ibride dell'istituto, che, come è stato detto, rappresenta una sorta di estensione ed ampliamento delle funzioni svolte dal seminario vescovile. Almeno agli inizi, di quest'ultimo furono infatti conservati sia il piano degli studi sia lo stesso personale docente, con annesse le iniziative volte a favorire la ricreazione degli studenti, comprese dunque anche le discipline in questione¹⁴. Dalla seconda metà del XVIII secolo si registrano i primi documenti attestanti la presenza di un insegnante di danza¹⁵, mentre i pagamenti per il maestro di lingua francese cominciano dal 1777¹⁶. In nessun caso si è potuta rilevare l'esistenza dei corsi di scherma o di arti militari affini.

Nel periodo compreso fra l'età napoleonica e l'unificazione nazionale il sistema di istruzione italiano conobbe i primi tentativi di riforma ispirati ai criteri di centralizzazione del servizio scolastico e di apertura dell'offerta a tutti gli strati sociali; si trattò tuttavia di un fenomeno circoscritto, rilevabile in particolare negli stati del nord della penisola, dove la tradizione riformistica di stampo illuminista aveva radici più profonde che nelle regioni sottoposte al dominio pontificio. Benché la Chiesa avesse cominciato ad affrontare il problema dell'istruzione primaria con l'istituzione delle scuole parrocchiali, le soluzioni proposte, oltre ad essere di portata limitata e non uniformemente distribuite, restarono disgiunte da un concreto rinnovamento delle concezioni pedagogiche e didattiche, passaggio, questo, inevitabile per sostenere un profondo ammodernamento capace di adeguare il sistema scolastico alle mutate condizioni socio-economiche della popolazione¹⁷. Le innovazioni introdotte nel Campana

¹⁴ La tradizione di allestire rappresentazioni sceniche durante il periodo di carnevale era patrimonio comune di tutti gli istituti di istruzione, ecclesiastici o laici che fossero. Nel caso osimano se non vi sono notizie di allestimenti curati dai seminaristi prima del Settecento è solo a causa della perdita delle fonti. È improbabile infatti che questo tipo di attività non caratterizzasse anche il nostro istituto, dato che la recitazione costituiva il naturale complemento allo studio della retorica, da sempre disciplina fondamentale per ogni scuola. Inoltre vi è la stessa intensa vita teatrale del Collegio documentabile dal 1713 in poi, ciò lascia supporre una lunga esperienza dei dirigenti scolastici maturata evidentemente nel secolo precedente.

¹⁵ Il primo ballerino di cui si conosca l'attività di insegnante è Giacomo Bicocchi, al quale nel 1758 la direzione del Campana assegnò un salario 40 scudi annui (A Camp., *Libro delle riunioni del Vescovo e degli Amministratori del collegio*, a.a. 1755-1840, in data 17 luglio 1758, c. 17). Poiché ci sono pervenuti pochi nomi relativi a questo insegnamento, diamo qui di seguito l'elenco delle presenze e il periodo di attività, soprassedendo sulle indicazioni bibliografiche relative a quei personaggi di cui è nota la partecipazione alle stagioni dei teatri marchigiani: Giacomo Bicocchi (1758-1760), Pasquale Menicucci (1781-1791), il figlio Antonio (1791-1792), Giuseppe Cui (1793-1796), Antonio Marini (1797-1798), Domenico Cantori (1803-1820).

¹⁶ Sempre che non sia sfuggito alla lettura, il primo maestro di francese risulta essere stato S. Varani. Questi nel 1774 riceve lo stipendio per insegnare lingua e, dato quanto meno particolare, anche aritmetica; A. Camp., *Libro Amministrazione*, a.a. 1755-1840, c. 135.

¹⁷ Cfr. Claudio DONATI, *La chiesa di Roma tra antico regime e riforme settecentesche*, in *Letteratura Italiana*, cit., I: *Il letterato e le istituzioni*, pp. 721-766. Sullo stato

dopo la Restaurazione furono pertanto poco significative; di fatto non si andò oltre alle modifiche di carattere formale consistenti nell'inserimento di nuove discipline nel piano degli studi, mentre rimase immutato il carattere rigorosamente conservatore della didattica¹⁸. Nel *Manifesto per il collegio Campana* del 1833 la definizione di arti cavalleresche, forse troppo compromessa con il clima politico di Antico Regime, fu sostituita con il titolo di *Belle arti*, di evidente ispirazione neoclassica. Questa nuova area didattica prevedeva le seguenti materie:

Architettura civile. S'insegna non solo a delineare, e ad acquarellare i diversi ordini, ma ad eseguire in ciascun ordine diversi progetti di fabbriche. Disegno, ornato Paesaggio e Figura; Musica, vocale, e strumentale da corda e da fiato. Declamazione, l'esercizio di questa si fa specialmente nel teatro nei tempi della Villeggiatura e del Carnevale¹⁹.

Il modello educativo proposto dal programma si direbbe favorevole alla compresenza di discipline rivolte a coltivare nell'allievo tanto l'aspetto intellettuale quanto la componente morale e affettiva della personalità; in esso viene attribuito maggiore peso alle inclinazioni individuali del soggetto nel perseguimento dello sviluppo armonioso di tutte le sue attitudini, comprese, dunque, anche quelle artistiche. Al di là dei profondi mutamenti che si verificarono nell'Ottocento e che influenzarono sia l'atteggiamento della società nei confronti di queste discipline sia gli studi pedagogici e la prassi didattica ad esse legate²⁰, l'apparente maggiore

dell'istruzione nelle Marche vedi Donatella FIORETTI, *Università, seminari, scuole tecniche*, in *Storia d'Italia, Le regioni dall'Unità ad oggi*, a cura di S. Anselmi, *Le Marche*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 725-752; Sandro CORRADINI, *La formazione del clero secolare in territorio umbro-marchigiano nei primi anni postunitari*, in *Scuola e insegnamento, Atti del XXXV convegno di studi maceratesi*, Abbazia di Fiastra 13-14 novembre 1999, ("Studi maceratesi", 35, Macerata 2001), pp. 325-340.

¹⁸ I riflessi di una pedagogia interamente assorbita nell'ambito dell'esercizio della dottrina cattolica compaiono in tutta evidenza anche nelle testimonianze degli insegnanti del Collegio Campana. Nel 1839 Agostino Molin, docente di teologia dell'istituto, riteneva che: «[...] la prima cura che deve avere ogni Casa di educazione, deve essere quella di formare il cuore dei giovanetti per tempo nelle massime della Santa Religione, e di procurare che essi non solo le apprendano colla mente, ma ancora si avvezzino a seguirle col fatto, e quello che più importa ad amarle col loro cuore". Per questo motivo raccomandava "ai maestri delle scuole inferiori di scegliere più che possono argomenti Sacri per le composizioni de' giovani, e di preferirli ai profani [...]»; cfr. *Relazione del Seminario e collegio Campana del Chiarissimo Professore D. Agostino Molin*, Osimo, Quercetti, 1839, p. VIII.

¹⁹ Il *Manifesto* contiene in realtà il regolamento riveduto e corretto emanato nel 1829 dal vescovo Antonio Benvenuti (il ms di detto regolamento è attualmente depositato presso l'Archivio Storico Comunale di Osimo); OSI, *Manifesto per il collegio Campana*, Osimo, Quercetti, 1833, pp. non numerate.

²⁰ Sulla rivalutazione delle arti quali espressioni elevate dell'intelletto umano e il ruolo dell'artista all'interno della società ottocentesca, vedi Ute FERVERT, *L'artista*, in *L'uomo dell'Ottocento*, a cura di U. Fervert e H. G. Haupt, Bari, Laterza 1999, pp. 300-334. Sul percorso storico seguito dalla musica all'interno degli orientamenti pedagogici italiani e stranieri valga come spunto bibliografico la voce di Riccardo ALLORTO, *Pedagogia musicale*, in *Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM)*, a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, dal 1983, III, *Lessico*, s.v.

apertura dell'offerta formativa alle materie artistiche fu anche la risposta ad esigenze di natura pratica cui i responsabili del Collegio Campana dovevano far fronte: prime fra tutte il controllo del bilancio finanziario e il mantenimento del primato nel campo dell'istruzione non universitaria conquistato nel corso del secolo precedente. L'ampia scelta di insegnamenti, unita alla presenza di docenti conosciuti nell'ambiente accademico regionale, potevano infatti favorire l'affluenza di nuovi iscritti, rimpinguando in tal modo le instabili casse dell'istituto. Gli effetti di una tale politica si osservano proprio nel corso del XIX secolo, durante il quale si registra un aumento considerevole dei collegiali provenienti in gran parte dalla provincia di Ancona e dal resto delle Marche, con alcune presenze significative delle regioni vicine²¹.

I cambiamenti indotti dal nuovo clima culturale comunque non modificarono nella sostanza l'assetto tradizionale del piano didattico: l'apprendimento delle discipline dell'area artistica continuò ad avere valore opzionale rispetto al curriculum degli studi fondamentali. Considerate scuole *straordinarie*, musica, danza, disegno e lingua straniera venivano infatti pagate a parte con una quota supplementare rispetto alla retta mensile²², con l'effetto conseguente di poter essere frequentate esclusivamente dai figli dei nobili o dell'alta borghesia.

Con l'avvento dello stato unitario anche gli ordinamenti del Campana furono adeguati alla normativa nazionale in materia di percorsi educativi, di insegnamenti e di docenti; ma, per ragioni organizzative e forse per continuare a mantenere un buon rapporto con l'autorità vescovile e la corrente conservatrice dell'opinione pubblica cittadina, nel corpo insegnante fu mantenuta la presenza dei sacerdoti. Per favorire una maggiore equità di trattamento fra gli stessi collegiali, danza, scherma, ginnastica e declamazione furono rese gratuite, pur restando facoltative²³. La musica invece divenne obbligatoria per tutte le classi, ma solo sotto forma di canto corale, anticipando così la normativa ministeriale del 1888, contenente le prime raccomandazioni circa l'incentivazione del canto nelle classi elementari. Il progresso rispetto al passato è indiscutibile; ma se si tiene conto dell'atmosfera di esaltazione nazionalistica di questi anni, la

²¹ Circa il numero degli studenti si dirà più avanti. Per quanto riguarda la serie dei maestri attivi presso il Campana durante l'Ottocento, non è il caso di ripetere quanto già è stato fatto in più occasioni dagli studiosi delle glorie cittadine, in particolare Don Carlo Grillantini che a tale argomento dedica un intero capitolo della vecchia edizione della sua *Storia di Osimo*; cfr. Carlo GRILLANTINI, *Storia di Osimo*, Pinerolo, s.e., 1957, pp. 540-559.

²² I corsi di musica, danza e disegno costavano 12 scudi in più rispetto alla retta annuale, mentre per la lingua francese erano previsti solo tre scudi e sessanta baiocchi; OSI, *Manifesto*, cit.

²³ Il regolamento del 1876 al titolo "Ordinamento generale" (artt. 1-8) contiene la seguente norma: «I convittori oltre a ricevere l'intera e gratuita istruzione delle classi alle quali sono ammessi vengono istruiti in ragione di età: a) negli esercizi ginnastici e militari; b) nella danza; c) nella scherma; d) nella declamazione; e) nel canto corale.»; OSI, *Regolamento del collegio-convitto Campana*, Osimo, Quercetti, 1876, pp. non num..

novità introdotta nei programmi del 1876 si rivelerebbe legata più a ragioni di natura ideologica – la componente socializzante del canto collettivo e soprattutto il contenuto dei testi potevano contribuire ad una sia pur generica maturazione del senso civico e patriottico dei giovani – che ad un serio progetto di alfabetizzazione musicale: lo dimostra una relazione preparatoria ai nuovi ordinamenti del Collegio del 1875, nella quale viene confermata in primo luogo la valenza ricreativa attribuita alla pratica corale e solo in secondo luogo il suo significato educativo:

[...] Fra gli esercizi igienici e ricreativi si è creduto introdurre quello del canto corale che nella Germania, in Francia ed ora ancora in qualche parte della Italia serve e contribuisce potentemente a formare, se ben diretto e regolato, un efficace mezzo d'istruzione e di educazione²⁴.

In altre parole, l'atteggiamento dei responsabili didattici rimase legato alle concezioni tradizionali che di fatto rendevano l'acquisizione di una qualche abilità strumentale appannaggio esclusivo di chi poteva permettersi il pagamento delle lezioni private²⁵, facendone quindi un elemento distintivo dello status sociale dell'alunno. Il problema era avvertito dagli intellettuali della città, che consapevoli della necessità di superare vecchi stereotipi sociali residui di una cultura elitaria ormai sterile, cercavano di proporre soluzioni diverse sulla base degli esempi stranieri, come documenta un articolo apparso nel 1910 sul periodico dell'istituto:

[...] In Italia prevale ancora l'idea che la musica costituisca un lusso o un semplice svago, appunto perché è considerata unicamente come fonte di divertimento e di piacere. [...] Vi sono in Italia, anche nei più piccoli e remoti paesi, moltissime scuole gratuite comunali di musica; ma il minore contingente dei frequentatori è dato appunto dalla classe degli studenti delle scuole secondarie. Nei collegi sono ben pochi quelli che studiano la musica, sia perché le lezioni che vi si danno sono troppo rare e troppo brevi per riuscire efficaci, sia perché l'insegnamento musicale è per le famiglie dei convittori un onere finanziario non lieve. Non credo che si possa proporre da noi, come ha fatto il Corolle in Francia (*Revue Universitarie*, 15 ottobre), di mettere la musica tra le materie obbligatorie nelle scuole secondarie, perché forse sarebbe questo l'unico mezzo per renderla ostica ai nostri scolari. Nella Germania, nella Boemia e nella Svezia esistono fra gli studenti vaste associazioni musicali, alcune delle quali possiedono vere orchestre formate dagli studenti stessi e capaci di eseguire perfettamente la musica classica più

²⁴ OSIac, *Relazione della giunta al consiglio municipale sul regolamento per ordinare gli studi del collegio-Convitto Campana*, Osimo, Quercetti, 1875, p. 8.

²⁵ L'articolo n. 7 del regolamento recita: «Possono [gli alunni] inoltre col consenso delle famiglie e con una modica retribuzione mensile studiare il Disegno (ornato, paesaggio e figura), la Musica (pianoforte, violino, clarino, flauto, violoncello), la lingua Francese, Inglese e Tedesca, ed inoltre taluna delle antiche»; OSIac, *Regolamento*, cit. p. non num.

difficile. [...] Nei nostri collegi si potrebbe introdurre un vero insegnamento musicale facoltativo non limitato a poche lezioni private fatte a tre o quattro alunni, ma impartite con largo intendimento a molti giovani; in tale modo con piccola spesa si potrebbero formare piccole masse corali e piccole orchestre e si potrebbe soprattutto educare il senso musicale dei nostri alunni²⁶.

Nonostante nell'articolo, scritto probabilmente da uno degli insegnanti del Collegio, si sostenesse l'idea di una maggiore centralità della musica all'interno del percorso scolastico, la situazione non sarebbe cambiata, anzi, era destinata a peggiorare per l'effetto della nuova conformazione sociale dell'utenza. Nel Novecento i frequentatori del Campana sono in massima parte giovani di estrazione borghese; il dato ha la sua importanza se si pensa che nel frattempo la nazione ha intrapreso la via del capitalismo moderno, chiedendo di conseguenza alla scuola l'aggiornamento dei propri percorsi didattici sulla base della domanda di nuove professionalità da collocare nel settore industriale e dell'amministrazione pubblica²⁷. In questo nuovo panorama, al fine di favorire l'acquisizione delle competenze richieste nei settori lavorativi in rapida espansione, i programmi dovettero incrementare lo spazio assegnato alle discipline scientifiche e tecniche, ridimensionando sensibilmente la componente umanistica degli studi. Ai tradizionali insegnamenti facoltativi di carattere artistico furono affiancate di conseguenza nuove materie di natura tecnica o pratica, distribuite in maniera differente a seconda del grado di scuola. Nel ciclo delle classi elementari al posto dello studio di uno strumento fu introdotto un corso non meglio specificato di "lavoro manuale". La separazione fra musica strumentale e canto fu mantenuta anche nei due cicli scolastici successivi: gli alunni delle scuole medie potevano scegliere fra disegno, musica, e un corso paragonabile all'educazione civica e intitolato "diritti e doveri", mentre per gli studenti delle superiori erano previste stenografia, scherma, ballo, canto. Il testo del regolamento emanato nel 1929 precisa che "gli insegnamenti interni sono impartiti su richiesta delle famiglie che assumono l'obbligo di sostenere, con versamenti anticipati, la relativa spesa"²⁸; è evidente quindi che il moderno progetto di istruzione, pur con l'introduzione di nuove discipline, non ha modificato i rapporti gerarchici fra materie curriculari teoriche e materie facoltative a carattere pratico. Fra queste ultime, come si è visto, ve ne sono alcune orientate verso la formazione della coscienza civica dell'alunno, altre lo dotano di competenze di base per facilitargli la collocazione nel mondo del lavoro. Sembrano resistere anche gli "ornamenti" consueti del gentil-

²⁶ Cfr. «Il collegio Convitto Campana», anno II (1910), 5, Osimo, Nazareno Bettini.

²⁷ Sull'argomento vedi Yves CASSIS, *L'imprenditore e il manager*, in *L'uomo dell'Ottocento*, cit., pp. 24-54.

²⁸ OSIac, *Statuto e regolamento del collegio Convitto Campana*, Osimo, G. Belli, 1929, art. 170.

uomo: la conoscenza delle norme del galateo²⁹, dei balli alla moda, e il saper suonare almeno uno strumento compongono ancora agli inizi del XX secolo quel bagaglio culturale che assicura al giovane di buona famiglia un dignitoso quanto efficace inserimento nella società.

La prassi didattica e la fruizione musicale

La doppia veste di istituto ecclesiastico e laico si rifletteva sul piano didattico con la parziale differenziazione dei contenuti di alcune discipline. Per gli alunni seminaristi la programmazione dell'insegnamento musicale seguiva infatti un percorso adeguato alle esigenze della futura collocazione professionale: la loro preparazione prevedeva pertanto la conoscenza dei canti del repertorio sacro monodico e polifonico, nonché lo studio di uno strumento, che principalmente doveva essere l'organo³⁰. Ai convittori invece non era imposto nessun vincolo, potevano scegliere quindi il corso di strumento che più desideravano, in tal caso però avevano a proprio carico la spesa per la ricompensa del maestro.

La scarsa documentazione rintracciata per il secolo XVIII non permette di ricostruire il piano didattico dell'insegnamento strumentale e rende difficile anche individuare i modelli fruitivi condivisi dagli utenti dell'istituto; ne consegue che le relazioni esistenti fra educazione musicale, pratica dilettantistica e status sociale degli studenti in età di antico regime rimangono poco chiare e definibili. Dei documenti presenti nell'archivio dell'amministrazione del Collegio nessuno specifica quanti e quali corsi di strumento fossero istituiti, la composizione delle classi e le scelte dei singoli alunni. Anche per quanto riguarda gli strumenti didattici, come i manuali di studio, le informazioni sono poche; l'unica notizia risale al 1855, quando il maestro Nicola Treggiari pubblica a spese dell'istituto e fa adottare il suo *Regole elementari di canto fermo secondo l'odierna pratica della chiesa romana*³¹.

²⁹ Proprio nel corso della seduta del 28 settembre 1932 insieme al maestro di violino Insabato, viene affidato ad un certo Malena, già istruttore del Collegio, l'insegnamento delle regole del galateo; A Camp., *Libro dei verbali*, a.a. 1926/1937, p. 175.

³⁰ Nelle costituzioni manoscritte del cardinale Spada il capitolo riservato ai maestri del Collegio contiene alcune indicazioni specifiche circa l'insegnamento di musica: «[...] Utque nil desit ad Puerorum animos exornandos Musicae Magister, vel aliquis ex collegialibus si qui periti fuerint singulis diebus ferialibus a prandio, vel alio opportuno tempore per Collegiis Rectorem statuendo in utraque musicae parte, tum que ad cantum tam planum quam figuratum, tum que ad musica instrumenta precipue ad organum pertinent illos exercebit [...]»; OSIac, *Constitutiones servandae per Alumnos et Convictores Collegii de Campanis [...] donatae Anno 1716 Auximanam ecclesiam moderante Horatio Philippo Card. Spada*, p. 14.

³¹ Cfr. Nicola TREGGIARI, *Regole elementari di canto fermo secondo l'odierna pratica della chiesa romana*, Loreto, tip. Fratelli Rossi, 1855. Sul Treggiari vedi pure M. MORRONI, L. EGIDI, *op. cit.*, s. v. Relativamente al Settecento sappiamo che la biblioteca del Collegio conserva il famoso *Dictionnaire de la musique* di Rousseau nell'edizione del 1782. La presenza di altri libri su argomenti affini è tuttavia possibile, poiché non di tutto il ca-

Eppure il ruolo della musica nella vita di collegio non doveva essere del tutto marginale, se si pensa all'intensa attività teatrale svolta dai collegiali quasi ininterrottamente per oltre due secoli. A partire dalla metà del Settecento in poi – ma non è escluso che avvenisse anche in precedenza – le rappresentazioni di commedie e di tragedie venivano arricchite con intermezzi cantati e danzati, ai quali prendevano parte ballerini e musicisti professionisti delle vicine città di Ancona, Jesi, Loreto, Macerata³². In corrispondenza con tali occasioni nei libri contabili sono registrate le note di spesa per l'acquisto di carta e per la copiatura della musica dei balli, ma nella pur ricca biblioteca delle partiture non è rimasto neanche un foglio³³.

Secondo un costume comune presso le scuole per nobili³⁴, la musica costituiva un immancabile complemento alla svolgimento delle tornate accademiche. Istituzione culturale tra le più significative dei secc. XVII e XVIII, l'accademia rappresentava l'elemento qualificante il progetto educativo della scuola, in quanto forniva agli studenti la prima importante occasione per mostrare al mondo esterno i progressi compiuti nelle diverse discipline del curriculum. Questa manifestazione, quando si avvaleva della partecipazione degli allievi frequentanti le arti cavalleresche, si trasformava in un vero e proprio spettacolo, con tanto di apparato scenografico e, dove possibile, anche coreografico³⁵. La componente ludico-spettacolare, che svela le innegabili affinità fra accademia e attività di tipo coreutico-musicale, non si riscontra tuttavia con altrettanta evidenza nel caso osimano. Diversamente da quanto accadeva presso altre istituzioni, nella prima metà del secolo all'interno dell'apparato accademico la musica è quasi del tutto assente³⁶, mentre risulta poco più che occasionale nel periodo compreso tra il 1789 e il primo ventennio del XIX secolo³⁷;

talogo è stato fatto lo spoglio. Inoltre bisogna tenere presente che il corpus librario originario dell'istituto è stato diviso in due, una parte è rimasta presso l'edificio, il resto invece è stato trasferito nell'attuale Seminario, fuori del centro storico, dove il fondo, oltre ad essere in precarie condizioni di conservazione e privo di un catalogo attendibile, è di difficile consultazione.

³² I nomi dei personaggi coinvolti negli allestimenti saranno forniti a suo tempo in uno studio apposito di prossima pubblicazione.

³³ Della distruzione di gran parte del materiale archivistico del Collegio ne dà notizia Don Carlo Grillantini; cfr. Carlo GRILLANTINI, *Storia di Osimo*, II ed., Recanati, Tecno-stampa, 1985, p. 658.

³⁴ G.P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente*, cit., pp. 237 e sgg.

³⁵ G.P. BRIZZI, *Caratteri ed evoluzione del teatro*, cit., p. 180.

³⁶ L'unica accademia tenutasi durante la prima metà del secolo in cui è documentata la presenza di musica, data il 1747, anno dell'elevazione al cardinalato dell'osimano Raniero Simonetti. Per l'occasione fu eseguita una cantata dal maestro di cappella di Loreto Andrea Basili accompagnato da due non meglio specificati musicisti; A. Camp., *Libro Amministrazione*, a.a. 1744-1752; c. 75v.

³⁷ Nel 1789 compaiono per la prima volta i pagamenti in favore di due "sonatori di violino" intervenuti alle accademie tenutesi non si sa in quale giorno (A. Camp., *Libro Amministrazione*, a.a. 1781-1798, c. 425). Annotazioni analoghe compaiono per gli anni 1791 e 1795; in quest'ultimo caso risulta particolarmente interessante il gruppo di stru-

inoltre, nei casi in cui l'intervento musicale è documentato, non risulta che si svolgesse grazie agli studenti dei corsi strumentali, ma si avvaleva del supporto di musicisti professionisti. È evidente, pertanto, che le accademie organizzate nel Campana fossero occasioni pervase da un'atmosfera austera generata dalla profonda ammirazione per il recupero erudito della classicità, nella quale era evitata ogni possibile contaminazione con elementi spettacolaristici, considerati estranei ai connotati puramente intellettuali della circostanza³⁸.

Per prefigurare il contesto generale di riferimento entro cui collocare l'utenza del Collegio ed il modello fruitivo ad essa associato, non resta quindi che osservare quanto accade nello stesso periodo in analoghe istituzioni di altre città italiane. Il recente studio di Lorenzetti sulla disciplina musicale nei *seminaria nobilium* di Siena e Bologna ha posto in luce le tendenze espresse dal dilettantismo di ambito aristocratico delineatesi presso questi centri fra XVII e XVIII secolo³⁹. L'aver rilevato la predilezione dei collegiali verso la pratica del canto e degli strumenti a pizzico, degli archi e del clavicembalo era un dato prevedibile, che semmai attendeva di essere confermato, non essendo più sostenibile solo in via deduttiva attraverso l'analisi del contesto produttivo dell'editoria musicale. Tuttavia, ad aprire il dibattito sulla pratica strumentale di ambiente aristocratico è l'esistenza di usi alternativi rispetto al modello finora creduto uniforme, fatto che di conseguenza modifica il giudizio su di una ipotizzata, ma mai accertata fino in fondo, standardizzazione di forme e organici strumentali nel corso del secolo XVIII⁴⁰. Il giovane e nobile studente dei collegi senesi o bolognesi segue corsi di strumenti particolari quali il salterio, la tromba marina e la canna. La spiegazione di un simile comportamento, come avverte Lorenzetti, può essere nella volontà da parte della classe aristocratica di sottolineare la propria alterità rispetto al contesto sociale globale o, più semplicemente, può risiedere nella permanenza di specifiche consuetudini del costume musicale locale. Allo stato attuale degli studi non è possibile verificare in che misura queste tendenze rappresentino fenomeni isolati o viceversa rientrino in una casistica comune dell'utenza scolastica dei collegi nobiliari dell'intera penisola. Il problema, comunque, è stato sollevato e va tenuto in conto anche nell'analisi del caso osimano. Per quest'ultimo infatti non si può escludere l'e-

mentisti registrato nella nota di spesa, che qui si riporta per intero: «[...] 7 marzo pagato per candele servite per l'Accademia lib.e 10 e baiocchi 8 la lib.a a scudi 00.80; pagato ai sonatori al Sig. Giovanni figlio e Sig. Francesco Luigini sc. 1.80; pagato al Sig. Santini ed al Sig. Pietro Intagliatore sc. 1.60; pagato al Sig. Ungarini sc. 3.20; pagato ai Corni da caccia ed al Sig. Ravaglioli sc. 1.0.» (A. Camp., *Ibid.*, c. 427).

³⁸ Le accademie si basavano infatti sulle materie fondamentali del piano degli studi, in particolare sulla Letteratura latina e italiana, Storia greca e romana, e, a volte, Teologia.

³⁹ Cfr. Stefano LORENZETTI, "Per ben animare agli esercizi nobili." *Esperienza musicale e identità nobiliare nei collegi di educazione*, «Quaderni storici», XXXII, 1997, pp. 435-460.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 449.

sistenza di corsi strumentali “alternativi” volti a soddisfare le richieste particolari dei convittori nobili più esigenti. Ammesso, però, che ciò possa essersi verificato, magari sporadicamente, di certo la tendenza generale espressa dalla maggior parte degli alunni nel corso del secolo si indirizzò verso pratiche destinate a divenire consuete, ovvero lo studio del canto, del clavicembalo e degli strumenti ad arco. È questo il dato che emerge con tutta evidenza dalla documentazione, questa volta presente, degli ultimi decenni del Settecento e di gran parte dell'Ottocento, attraverso la quale è possibile verificare l'uniformità dei gusti dei collegiali osimani rispetto al contesto fruitivo nazionale.

Nei programmi scolastici stampati nel 1833 l'insegnamento musicale viene suddiviso in due indirizzi principali, quello vocale e quello strumentale, a sua volta distinto, anche se in maniera piuttosto generica, nei due gruppi di strumenti a corda e a fiato⁴¹. La regolamentazione sembra lasciare libertà di scelta ai giovani che si accingevano ad entrare nel collegio, ma, come si dirà più sotto, nei fatti le preferenze ricadevano sempre sugli stessi strumenti. Probabilmente fu proprio per questo motivo che nel regolamento del 1876 l'insegnamento musicale a pagamento venne limitato alle sole classi di pianoforte, violino, violoncello, flauto e clarino.

Le osservazioni qui proposte sono state prodotte sulla scorta di una singolare fonte documentaria meritevole di particolari attenzioni, visto che da essa si possono ricavare numerose informazioni utili alla presente ricerca. Si tratta degli opuscoli a stampa relativi alla cerimonia annuale di consegna dei premi ai migliori alunni delle varie classi⁴². La “distribuzione dei premi” costituiva uno dei momenti più importanti della vita scolastica, insieme con le recite nel teatrino del periodo di carnevale e le accademie scientifico-letterarie. Istituita dal cardinale Calcagnini nel 1787 con l'intento di stimolare lo studio delle discipline fondamentali da parte degli studenti dei corsi più elevati, la premiazione fu estesa in seguito a tutte le materie del curriculum, incluse quelle facoltative, coinvolgendo nel concorso anche gli alunni delle classi elementari. Gli opuscoli riportano gli elenchi con i nomi dei giovani distintisi nello studio delle diverse materie fondamentali e delle “scuole straordinarie”, suddivisi per corsi e per grado di profitto raggiunto. Non sempre vengono citati i vincitori dei premi per le classi di disegno e musica⁴³, ciò poteva capitare per due motivi: l'assenza effettiva di alunni meritevoli dell'attestato, o l'eventuale

⁴¹ *Manifesto del collegio Campana*, cit., pp. non num.

⁴² La pubblicazione degli opuscoli copre con varie lacune il periodo che va dal 1831 al 1911. Si sottolinea che la scelta di questa fonte è stata obbligata, in quanto l'archivio non conserva nessun tipo di registro in cui siano elencati gli alunni distinti per classe di corso.

⁴³ Gli anni in cui i vincitori del premio non sono elencati sono: 1831, 1836-'37, 1839-'41, 1854/55, 1859-61, 1865-'66, 1870-'71, 1885-'86. Bisogna tener conto inoltre delle lacune della serie relative agli anni 1875-1883 e 1891-1895.

soppressione delle classi per mancanza di iscritti ai corsi. Dal 1831 al 1911, su una serie discontinua di 67 elenchi corrispondenti ad altrettanti anni scolastici, la classe di musica compare per 50 volte, sia sotto forma di canto gregoriano⁴⁴ sia nella veste di corso strumentale⁴⁵, per un totale di 346 studenti premiati. Pur non potendo risalire al numero esatto degli iscritti per ciascun corso, il trattamento statistico dei dati permette di delineare il quadro delle scelte operate dai giovani del Collegio relativamente alla disciplina musicale. Nel grafico n. 1 si evidenzia la netta prevalenza del pianoforte, con 89 premi, seguito dal canto gregoriano – che ricordiamo è legato alla presenza dei seminaristi – con 63 premi, dal violino (28), dal flauto (21), clarinetto (18), 1 violoncello (1), mandolino (1). In soli due casi si è registrata la presenza di premi assegnati agli allievi di canto profano. Le interruzioni nella serie degli opuscoli e l'avvicendamento di nuovi studenti nel novero dei premiati annuali non permettono di stabilire la durata media della frequentazione dei corsi. Vi sono casi di giovani che ricevono il riconoscimento per più di quattro volte e in anni non susseguenti⁴⁶, il che lascia supporre un percorso di studio sufficientemente lungo, durante il quale, nei casi migliori, potevano essere raggiunti livelli di abilità tecnico-esecutiva medio-alti. Come illustra il secondo grafico, tuttavia, la maggioranza degli allievi dei corsi musicali – 120 su 203 – ottengono il riconoscimento una sola volta, 39 per due volte, 30 per tre volte, 13 quattro volte, e un solo caso per sei volte. Evidentemente era alta la percentuale di coloro che abbandonavano i corsi solo dopo due o tre anni di frequenza, pertanto, nel loro caso, il grado di preparazione doveva essere piuttosto basso, se non elementare. L'ultima riflessione suggerita dalla lettura di questa fonte si ottiene rilevando la somma totale dei premi distribuiti nei periodi subito precedenti e seguenti la trasformazione in scuola pareggiata e l'introduzione dell'indirizzo tecnico. Dal 1833 al 1868 i premiati sono 224 contro i 122 registrati dal periodo 1869/1911⁴⁷. Il trend è in evidente calo ed acquista ulteriore valore negativo se si considera che, nonostante l'espulsione dei seminaristi avvenuta nel 1892, il numero dei convittori cresce notevol-

⁴⁴ Va sottolineato che le liste dei premiati della classe di canto gregoriano sono le più numerose, ma giungono solo al 1858. Negli anni seguenti gli effetti della trasformazione dell'istituto a collegio comunale, con la conseguente separazione dei corsi riservati ai seminaristi dai corsi per i laici, produssero la soppressione del premio previsto per questa disciplina.

⁴⁵ Le colonne del primo grafico (riportato a p. 157) contraddistinte in basso dalle abbreviazioni str (strumenti) e np (non pervenuto) corrispondono rispettivamente al numero degli alunni di cui è certa la frequentazione di un corso strumentale, anche se non è specificato di quale corso si tratti, e i casi di cui non possibile distinguere se si tratta di canto o di strumento.

⁴⁶ Ad esempio l'allievo di pianoforte Paolo Ratti riceve ininterrottamente il primo premio della sua classe dal 1868 al 1874. Donato Pistocchi, flautista, frequenta dal 1863 al 1869, ma ottiene il premio solo per quattro volte: nel 1863, 1864, 1868, 1869.

⁴⁷ Il caso vuole che per questi due periodi siamo in possesso di un numero uguale di opuscoli (pari a 25), di conseguenza il dato risulta ancora più coerente ed attendibile.

mente passando da una media annua di 57 alunni, per il periodo 1876/1892, a 74 alunni tra il 1892 ed il 1908⁴⁸.

Così composta e con tali comportamenti, l'utenza del Collegio fornisce un perfetto esempio di affermazione dei modelli educativi legati allo sviluppo della borghesia fra XIX e XX secolo. Nei confronti della disciplina musicale questi si tradussero nella richiesta di un grado di preparazione tecnica adeguata alle esigenze di una società abituata ad ascoltare ed eseguire musica nel ristretto ambito domestico e familiare. Si tratta, in altre parole, del diletterismo di marca ottocentesca, cui sono correlate specifiche tipologie di produzione e fruizione musicale riconducibili alla ritualità dell'estetica borghese, riassunte dagli studiosi nella formula della *Salonmusik*⁴⁹. I programmi di sala delle cerimonie di premiazione degli studenti, durante le quali a volte si esibirono gli alunni dei corsi più avanzati e il coro del Collegio, sono la testimonianza evidente del gusto imperante in cui trionfano le trascrizioni facilitate per pianoforte a quattro mani di brani d'opera, fantasie su temi famosi per clarinetto o violino, inni per cori, pezzi per banda⁵⁰.

Benché avesse assunto gli attributi tipici dell'attività rivolta al puro diletto degli alunni, la musica fu comunque superata nelle preferenze dei giovani dalle discipline a carattere prevalentemente ludico-motorio⁵¹. Il pragmatismo pedagogico dei responsabili del collegio-convitto, puntando alla completa soddisfazione delle aspettative degli allievi per mantenere in vita l'istituto, non faceva altro che assecondare la domanda crescente

⁴⁸ Il calcolo delle medie è stato possibile grazie ai dati ricavati da una statistica riportata sul periodico bimestrale del Collegio nei primi decenni del '900; cfr., «Il collegio Convitto Campana», anno V (1913), n. 1., p. 2.

⁴⁹ Sul concetto di *Salonmusik* vedi la voce di Rossana Dalmonte, in *DEUMM*, cit., *Il Lessico*, vol. IV.

⁵⁰ Per citare qualche esempio si può dire degli alunni Enrico Agostinelli e Mario Sorge che nel 1905 eseguirono una fantasia per pianoforte a quattro mani tratta dalla *Lucia di Lammermoor*; nel 1908 una fantasia per pianoforte sulla *Carmen* fu eseguita da Filippo Palma, lo stesso convittore che l'anno seguente si cimentò in una fantasia su *La Gioconda*. Il dato originale che accomuna queste esecuzioni è la mancanza di notizie sull'autore dei pezzi. Si ha motivo di credere che possa trattarsi di Domenico Quercetti, compositore estremamente prolifico nel settore della musica d'intrattenimento, ma non vi sono a tutt'oggi documenti probanti.

⁵¹ Durante una seduta del consiglio direttivo del Collegio (5 febbraio 1903) fu sottolineato che: «[...] parecchie famiglie di convittori hanno richiesto che i loro figlioli vengano istruiti nella scherma e nel ballo, a norma del vigente Regolamento del Convitto. Questo infatti all'art. 5 del titolo 1 dispone che i convittori debbano essere istruiti in ragione di età negli esercizi della danza e della scherma. Nel 1878 questa scuola veniva affidata dal Municipio con regolare delibera all'attuale insegnante di ginnastica Prof. Maurizio Veglia, il quale aveva obbligo di istruire separatamente gli alunni convittori in quegli esercizi. Sembra però che il prof. Veglia non possa più corrispondere per diverse ragioni alle esigenze di tale insegnamento, et è perciò che il Consiglio Direttivo incarica il Rettore di riferire la cosa al Municipio perché assuma i necessari provvedimenti con la maggiore sollecitudine.»; A. Camp. *Libro verbali*, a.a. 1898/1908, c. non num. In seguito (seduta del 16 marzo) il Veglia fu costretto a rinunciare "poiché non è ammissibile che detti insegnamenti manchino in un Istituto del Regno"; *Ibid.*

di corsi di ballo, scherma e ginnastica, trascurando di incentivare quelli di musica. Nel '900 ad aggravare ulteriormente la situazione contribuirono anche le crisi economiche attraversate dalla nazione, i cui effetti si fecero sentire nella gestione amministrativa del Collegio e fra la stessa utenza, sempre più attratta dalla scuola statale, libera e gratuita. Di riflesso, le classi di solito molto frequentate, come pianoforte e violino, cominciano a contrarsi per mancanza di iscrizioni, fino a dover essere chiuse per brevi periodi⁵²; anche la condizione degli insegnanti peggiora, spesso infatti restano in servizio per poco tempo, probabilmente a causa degli scarsi guadagni ricavati dalle lezioni⁵³; la direzione, dal canto suo, cerca di far fronte ai passivi di bilancio ricorrendo alla liquidazione del già esiguo patrimonio strumentale dell'istituto⁵⁴. Alla fine del secondo conflitto mondiale l'intero piano didattico dell'istituto mostra tutta la sua inadeguatezza rispetto al contesto sociale e culturale profondamente trasformato dagli avvenimenti bellici e politici; per il Campana sarà la fine della sua vicenda secolare di collegio per l'educazione e l'istruzione dei giovani.

I maestri di musica

Per ricostruire la serie dei maestri attivi presso il Campana occorre attingere dai documenti contabili presenti nell'archivio amministrativo, presso il quale sono conservati anche i volumi relativi alla gestione del seminario vescovile, che, come è stato detto, sul piano didattico formava un tutt'uno con il collegio stesso. Gli statuti del 1716 avevano stabilito regole piuttosto elastiche circa i criteri per l'affidamento della cattedra di musica; malgrado infatti fosse richiesto al candidato il titolo di maestro, i vescovi lasciavano aperta la possibilità per l'eventuale nomina di un alunno seminarista, purché fosse idoneo al servizio richiesto⁵⁵. Nei primi

⁵² L'insegnamento di pianoforte, sospeso per mancanza di iscritti per tutto il 1931, fu ripreso nel 1932 sotto la guida di un non meglio specificato "insegnante locale"; *Ibid.* p. 175. La prima sospensione della classe di violino è datata 15 settembre del 1931 (A. Camp. *Libro verbali*, a.a. 1926-1937, p. 138 (in data 15 settembre 1931); poco dopo, però, la cattedra essere stata affidata il 17 ottobre a Leonida Insabato di Ancona (*Ibid.*, p. 140, in data 17 ottobre 1931), che di lì a un anno avrebbe comunque rinunciato senza essere più sostituito.

⁵³ Nel 1926 il maestro di pianoforte Omero Carraro rinuncia all'incarico per non aver ricevuto l'aumento di stipendio che aveva richiesto; A. Camp., *Libro dei verbali*, a.a. 1921-1926, p. 252 (in data 25 novembre 1926).

⁵⁴ Nel 1937 il consiglio d'istituto decide di vendere due pianoforti "assolutamente malandati" per ripararne un terzo "non meno migliore"; A. Camp., *Libro dei verbali*, a.a. 1926 - 1937, p. 93 (in data 27 luglio 1937). La liquidazione del patrimonio di strumenti musicali era già iniziata nei decenni precedenti quando, nel 1900, furono venduti due violini ed una viola di "antica data" per la considerevole cifra di 1150 lire, che sarebbero servite successivamente per rifare il pavimento del convitto e della palestra; A. Camp., *Libro dei verbali*, a.a. 1898-1908, delibera n. 21 (in data 19 marzo 1900).

⁵⁵ Fra i seminaristi che assumono l'insegnamento di canto, si contano: Domenico

decenni di attività dell'istituto la cattedra vide l'avvicinarsi di personaggi che allo stesso tempo ricoprivano il ruolo di maestri di cappella della cattedrale; va da sé, quindi, che i nomi componenti la lista dei maestri del Collegio, proposta in fondo al presente articolo, coincidono in più casi con quelli dei musicisti in servizio presso quella istituzione⁵⁶. L'assommarsi in una sola persona di due fra le più importanti cariche musicali cittadine era legato a ragioni sia storiche – fin dalla sua fondazione presso il seminario vescovile la musica era insegnata dal maestro di cappella della cattedrale⁵⁷ – sia pratiche, in quest'ultimo caso era il numero piuttosto ridotto degli alunni dell'istituto a rendere possibile l'accumulo delle due cariche⁵⁸. A partire dalla metà del secolo, tuttavia, l'aumento considerevole degli alunni⁵⁹ e il mantenimento di un'offerta didattica il più possibile diversificata anche nell'ambito della disciplina musicale imposero la presenza di un insegnante a tempo pieno e l'introduzione di un secondo, al quale fu affidata una parte del carico di lavoro⁶⁰. I verbali

Manzoni, seminarista nel 1712; Lorenzo Fiducci, seminarista nel 1735; Filippo Angelini di Montefano seminarista quattordicenne entrato nel 1744, Diego Foltrani, seminarista nel 1735; Benvenuto Marchini, seminarista nel 1746; Francesco Pescatori, seminarista nel 1754; Fiorenzo Cariboldi, seminarista nel 1796. I dati qui riprodotti sono stati ottenuti dalla lettura sistematica dei libri contabili conservati presso l'archivio del Campana.

⁵⁶ Corre l'obbligo, in questa sede, rettificare la notizia che indicava il 1714 quale anno di morte del maestro Domenico Bardezzi (cfr. R. GRACIOTTI, *La cappella musicale della cattedrale di Osimo (1548-1714)*, Roma Torre d'Orfeo, 1996 ("Documenti e Regesti", IV) p. 68). In realtà, questo musicista risulta ancora in carica presso la cattedrale nel 1716, come attesta un manoscritto recentemente ritrovato nell'Archivio Diocesano. Sulla base di questo documento – probabilmente del XIX secolo – è possibile effettuare dei riscontri anche per gli altri personaggi attivi nel Collegio: in particolare per Domenico Cappuccini e Gaetano Gaudenzi – il primo risulta maestro di cappella dal maggio 1716 fino al mese di aprile 1717, il secondo dal 15 maggio 1717 fino al giugno 1726 – e per Luigi Dati e Domenico Quercetti – il primo maestro dall'agosto 1827 fino al 1838, il secondo dal 27 maggio 1861 al novembre 1928; Archivio Diocesano di Osimo (d'ora in poi OSId), *Capitolo*, busta "Cappella Musicale" (non ancora ordinata).

⁵⁷ Il ruolo multifunzionale svolto dal maestro di cappella della cattedrale nell'ambito delle attività musicali della città emerge con maggiore chiarezza via via che si approfondisce la storia delle istituzioni culturali di una città. Nel caso di Osimo già lo studio sulle confraternite prefigurava questa particolare condizione della vita musicale, che alla luce dei dati qui riprodotti assume contorni ancora più precisi; cfr. R. GRACIOTTI, *L'attività musicale delle confraternite di Osimo nel XVII secolo*, «Quaderni Musicali Marchigiani», I, a cura di Paolo Peretti, Transeuropa, 1994, p. 83-105. Sulla vita e la serie dei maestri di cappella del duomo osimano vedi: R. GRACIOTTI, *La cappella musicale*, cit.

⁵⁸ In alcuni casi nei registri contabili si trovano gli elenchi degli alunni. Non è stato fatto alcun conteggio sistematico, ma a prima vista fino al 1730 circa il numero dei seminaristi si aggira mediamente intorno ai 20 alunni per anno, mentre quello dei convittori nobili non supera i 10/12 frequentanti.

⁵⁹ Negli anni 1740/50 frequentano il Campana in media 50-60 alunni, di cui circa la metà sono seminaristi. Nel ventennio seguente la media si alza a 60-70 alunni in prevalenza convittori.

⁶⁰ Nel 1718 a fianco di Domenico Cappuccini opera per soli due anni Biagio Lori, cantore basso della cappella del duomo (OSId, *Atti capitolari*, vol. 1703-1734, c. 177). Il Lori compare di nuovo come secondo maestro accanto a Domenico Manzoni, ex seminarista del Campana (presente dal 1712 al 1718) e cantore basso presso la cappella di Loreto

del consiglio non indicano quali classi di insegnamento venissero assegnate ai singoli incaricati⁶¹, né si può colmare questa lacuna cercando fra gli elenchi dei docenti riprodotti nei registri contabili; in questi ultimi il titolo che di solito appare accanto al loro nome infatti è quasi sempre quello generico di maestro di canto gregoriano o semplicemente maestro di musica. È presumibile che nei periodi in cui si registra la presenza contemporanea di due incaricati per lo stesso insegnamento i corsi venissero ripartiti coerentemente con le specifiche qualità professionali dei soggetti ed in base al numero dei frequentanti; pertanto, come era di prassi in altri istituti di istruzione, anche ad Osimo probabilmente i maestri dovevano condurre contemporaneamente classi di diversi strumenti. D'altra parte, la normale configurazione professionale dei musicisti in età moderna prevedeva il possesso di competenze polistrumentali⁶², fatto, questo, ancora più consueto nel caso si parli di musicisti appartenenti al clero: nel loro curriculum formativo erano quasi sempre previste nella stessa proporzione nozioni teoriche e abilità tecnico-esecutive relative non solo al canto ma anche agli strumenti da tastiera e a corda. Nel Collegio Campana i maestri attivi fino alla seconda metà del XIX secolo sono tutti sacerdoti, ciò implica che avessero una preparazione tale da poter impartire lezioni di canto sacro e profano, in vari strumenti e, forse, anche composizione. A sostegno di quanto detto vi è la presenza di personaggi come Antonio Cusini⁶³ e Giuseppe Santini che, pur essendo sacerdoti incaricati ufficialmente per l'insegnamento del canto gregoriano, componevano spesso le file degli archi dell'orchestra del teatrino. Il caso di Giuseppe Santini di Staffolo⁶⁴, personaggio erudito e poliedrico, è a suo modo emblematico: entrato in seminario nel 1745 all'età di dieci anni, dal 1757 al 1773 ricopre la prima cattedra di canto gregoriano, nel 1761 insegna filosofia fino al 1773 e dal 1765, per due anni, greco; dal 1784 al 1805 suona il violino ed il violoncello nelle rappresentazioni carnevalesche dei collegiali. Altri esempi si potrebbero fare citando i numerosi

dal 1731 al 1759; cfr. Floriano GRIMALDI, *Cantori, maestri, organisti della cappella musicale di Loreto dei secc. XVII-XIX*, Loreto, Ente Rassegne Musicali, II, 1981, p. 71.

⁶¹ Neppure i verbali della direzione del Collegio possono essere utili a tale scopo. Nel *Libro delle riunioni del Vescovo e degli Amministratori del collegio (1755-1840)* le decisioni circa la nomina dei maestri di canto sono sporadiche. Se ne registrano solamente tre: nel 1761 (c. 25v.) in occasione della conferma di Giuseppe Santini all'incarico di maestro di canto fermo; nel 1773 (c. 77v.) per il medesimo incarico affidato ad Antonio Cusini; nel 1841 (c. 144v.) in occasione della proposta di affidare la classe di violino a Luigi Nardi.

⁶² Cfr. S. LORENZETTI, *op. cit.*, p. 444.

⁶³ Per l'esattezza Antonio Cusini risulta maestro di teologia nel 1770, nel 1774, assume anche l'incarico di maestro di musica, lasciandolo dopo due anni. Nel 1808 lo troviamo fra i violinisti dell'orchestra del teatrino.

⁶⁴ È sua la pubblicazione conservata nella biblioteca comunale di Osimo: *Epistola apologetica / alethophilii / ad dominum / Josephum Antonium / Santinum / amicum suum / In collegio Auximano Philosophiae Lectorem / De Incorrupta S. Thomae Aquinatis / Doctrina Super Unionem Animae et Corporis / adversus injustas criminationes / Antonii Genuensis. / Auximi MDCCLXV / Typis Dominici Antonii Quercetti.*

ex seminaristi impiegati per ricoprire altre cattedre oltre a quella di canto, ma quanto osservato a proposito del Santini è sufficiente per sottolineare il ruolo tutt'altro che specialistico assunto dagli insegnanti di musica dell'istituto durante gran parte del Settecento⁶⁵.

Nei libri contabili dell'ultimo ventennio del secolo al posto del secondo maestro di musica compaiono i pagamenti per il "sonatore di violino", al quale il regolamento interno imponeva l'obbligo di accompagnare le lezioni del maestro di ballo⁶⁶. Si ha motivo di ritenere che oltre a questa mansione probabilmente gli venivano affidate le classi di strumento ad arco, dividendosi con il maestro di canto il numero complessivo degli studenti iscritti ai corsi musicali.

Come abbiamo visto nei precedenti capitoli la programmazione delle discipline cavalleresche subisce notevoli riadattamenti nel corso del secolo XIX. La fase di crisi economica attraversata dal Collegio negli anni 1813-1815 impose il contenimento delle spese anche nel campo della didattica; a tal riguardo il 1 ottobre del 1815 gli amministratori disposero:

[...] Il maestro di ballo, sonatore, maestri di lingua francese saranno ringraziati e soddisfatti a tutto il mese di ottobre. Al maestro di ballo a titolo di elemosina si darà per una sola volta grano, coppe quattro. All'apertura di novi studi, se i Sig.ri Convittori vorranno apprendere il ballo, lo potranno, ma per altro a tutto loro carico, e senza verun stipendio del collegio, e ciò che si è detto del Ballo, si intenda ancora della Lingua Francese, e Suono⁶⁷.

La decisione preparò la strada alla norma inserita negli statuti del 1829 con la quale fu disposto che

[...] quei giovani, che vorranno profittare delle scuole straordinarie, le quali sono, Lingua Francese, Architettura, e disegno, Musica Vocale e Istrumentale (mentre di tutti gli altri Professori ne sopporta il peso il collegio), dovranno pagare ai rispettivi Maestri, approvati dal collegio, un discreto ono-

⁶⁵ Sinteticamente citiamo i casi rilevati. Giovanni Marchi, insegnante di grammatica dal 1722 al 1726, nel 1725 assume temporaneamente anche la classe di canto gregoriano. Lucangelo Fanciulli, seminarista entrato nel Campana nel 1741 all'età di 13 anni, insegna dal 1753 al 1756 canto, poi filosofia dal 1758 al 1759. Vincenzo Roni da Vergemoli invece occupa le cattedre di canto e filosofia contemporaneamente: la prima dal 1777 al 1786, la seconda dal 1778 al 1796.

⁶⁶ Si è già citato il documento del 1787 in cui è prescritta la presenza del "sonatore" (vedi nota 12). In realtà nei libri contabili i pagamenti cominciano dal 1781 e sono quasi sempre abbinati a quelli del ballerino (A. Camp., *Libro Amministrazione*, a.a. 1781-1798, c. 580 e *passim*). Il nome dell'incaricato è sempre taciuto fino al 1793, anno in cui viene citato Giuseppe Trombetta (*Ibid.*, c. 593). Questo personaggio compare spesso fra gli orchestrali del teatrino. Nel 1795 troviamo Germano Ravaglioli (*Ibid.*, c. 535) che risulta in carica fino al 1816.

⁶⁷ A. Camp., *Libro delle riunioni del Vescovo e degli Amministratori del collegio*, a.a. 1755-1840, c. 108. Già nel 1813 lo stipendio del ballerino era stato ridotto quasi della metà, pari a 35 scudi annui; *Ibid.*, c. 106.

rario, cioè: per la Scuola di Lingua annui scudi tre, e baiocchi sessanta. Per l'Architettura, e Disegno e per la Musica scudo uno in ciascun mese.”⁶⁸

A causa della mancanza dei verbali di nomina degli incaricati, la lista dei maestri in servizio presso l'istituto durante l'Ottocento risulta piuttosto lacunosa. Malgrado la norma appena citata prevedesse infatti la formale approvazione dei nuovi candidati da parte della direzione, la procedura di assunzione dei maestri di canto o di strumento sembra seguisse percorsi del tutto informali che evitavano la regolare registrazione degli atti di nomina. Alcuni rilievi sui nominativi rintracciati si possono comunque fare. In primo luogo si nota la diminuzione degli insegnanti seminaristi, mentre aumenta il numero di laici; inoltre riprende il sistema di scambi con le istituzioni musicali locali testimoniato dal passaggio di maestri di cappella come Luigi Dati⁶⁹ e Domenico Quercetti; fra gli strumentisti invece si nota la presenza di musicisti attivi nella banda cittadina⁷⁰, come Luigi Nardi⁷¹ e Glicerio Bonserini⁷². Analogamente a quanto accadeva nel secolo precedente, la specializzazione nella didattica di uno strumento non costituisce un requisito preferenziale, al contrario è molto apprezzata la capacità degli insegnanti ad assumere vari ruoli all'interno delle iniziative artistiche dell'istituto. Domenico Quercetti fu un personaggio particolarmente significativo per la storia del Campana proprio

⁶⁸ Cfr. *Manifesto per il collegio di Osimo*, 1833, cit.

⁶⁹ Luigi Dati fu maestro di cappella della cattedrale osimana dal 1827 al 1838 (OSId, *Capitolo*, busta “Cappella Musicale”, cit.). Stando a questi nuovi elementi va spostata la data della sua presunta morte oltre il 1838 e non dopo il 1823, come indicato nel *Dizionario Radiciotti Spadoni*; cfr. Ugo GIRONACCI, Marco SALVARANI, *Guida al dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche, 1993, n. 711.

⁷⁰ La storia della banda cittadina attende ancora uno studio sistematico ed approfondito. Una sintesi delle sue vicende più importanti con un elenco abbastanza attendibile dei maestri è ora presente nel *Dizionario enciclopedico osimano*. cfr. M. MORRONI, L. EGIDI, *op. cit.*, p. 47. Altre fonti sulla storia di questa istituzione sono conservate presso l'Archivio di Stato di Ancona, come ha rilevato Marco SALVARANI, *Società filarmonico-bandistiche in documenti di metà Ottocento dell'Archivio di Stato di Ancona*, “Quaderni Musicali Marchigiani”, III, a cura di Concetta Assenza, 1996, pp.125-131.

⁷¹ Contrariamente a quanto disposto dai regolamenti del 1829, nel 1841 Luigi Nardi riceve uno stipendio di quindici scudi annui «quantunque non vi sia alcun giovane, o se ve ne sia uno solo, essendovi poi due o più giovani, darà scudi dieci per giovane, ritirando [il Nardi] a suo profitto quello che giovani medesimi pagheranno.»; A Camp. *Libro delle riunioni del vescovo e degli Amministratori del collegio 1755-1840*, c. 144v. (in data 8 marzo). Secondo il *Dizionario Radiciotti* Luigi Nardi era di Fano (cfr. U. GIRONACCI, M. SALVARANI, *op. cit.*, n. 1518), presso la banda osimana fu direttore nel 1840 ed in seguito nel 1863; cfr. M. MORRONI, L. EGIDI, *op. cit.*, p. 47.

⁷² Il Bonserini fu direttore della banda dal 1856 fino al 1861 (*Ibidem*). Il suo nome non è indicato nei registri contabili dell'archivio Campana, né fra i verbali del consiglio direttivo. L'attività nel Collegio è documentata da una lettera inviata da Osimo al delegato apostolico di Ancona il 16 ottobre 1859, nella quale si riferisce che il Bonserini «nella sua professione si presta con molta assiduità anche nel collegio, ove ha parecchi alunni, che prendono da lui lezioni di suono.»; Archivio di Stato di Ancona, *Delegazione Apostolica*, tit. XIII, busta 617.

per questo motivo. Oltre ad essere stato l'insegnante in assoluto con la carriera più lunga nella storia del Campana – fu in carica per quasi settant'anni⁷³ – si contraddistinse per l'intensa attività svolta nella veste di insegnante, di compositore e di produttore di spettacoli per il teatrino⁷⁴. La sua figura, assai comune nella provincia italiana di fine secolo, incarna l'ideale professionale del musicista poliedrico, attivo praticamente in tutti i ruoli chiave della vita musicale del piccolo centro marchigiano, dalla direzione del coro della cattedrale, alla banda civica, alle orchestre dei vari teatri e teatrini locali. Con lui può ritenersi conclusa la serie dei maestri di musica dell'istituto osimano. Nel terzo decennio del Novecento la difficile ripresa degli anni postbellici rese infatti discontinua l'attivazione dei corsi musicali, tanto che nei registri dei verbali troviamo citati solo tre insegnanti, i maestri di pianoforte Omero Carraro⁷⁵, Fede Bartoli e il violinista Leonida Insabato⁷⁶.

⁷³ L'inizio del suo servizio presso il Campana per certi versi suscita per la verità qualche perplessità. Il verbale della commissione direttrice del 25 febbraio 1926 recita: «Il rettore comunica che il M.ro Sig. Cav. Domenico Quercetti dopo 68 anni di insegnamento di musica per ragioni d'età ha rassegnate le proprie dimissioni. Ricorda le benemerenze del sullodato Maestro verso il collegio anche come compositore di tante pregiate operette che osimani e forestieri hanno richiamato ogni anno nel teatrino Campana; e chiede quindi se non sia il caso di prendere l'iniziativa il collegio per le onoranze da tributarsi al Maestro nella chiusura della sua nobile lunga carriera.» (A. Camp, *Libro verbali*, a.a. 1921-1926, p. 246). Se davvero fu così, il Quercetti iniziò a servire all'età di tredici anni, poiché era nato il 7 maggio 1845 (cfr. U. GIRONACCI, M. SALVARANI, *op. cit.*, n. 1812).

⁷⁴ Non è questa la sede adatta anche solo per elencare le numerosissime serate musicali, operette, accademie ecc. nelle quali troviamo coinvolto il maestro Quercetti; qualche accenno in proposito lo fornisce Ada GABRIELLI FIORENZI, *Teatro La Nuova Fenice*, Osimo, Grafiche Scarponi, 1990, pp. 120, 186. Molta produzione del Quercetti, conservata in OSIAc, è stata recentemente schedata dal sottoscritto e quindi riversata in SBN Musica, ma molto ancora deve essere rintracciato nei vari fondi musicali di case private e nell'archivio musicale della cattedrale osimana.

⁷⁵ Omero Carraro dal 1926 al 1928 risulta direttore della banda cittadina; cfr. M. MORRONI, L. EGIDI, *op. cit.*, p. 47.

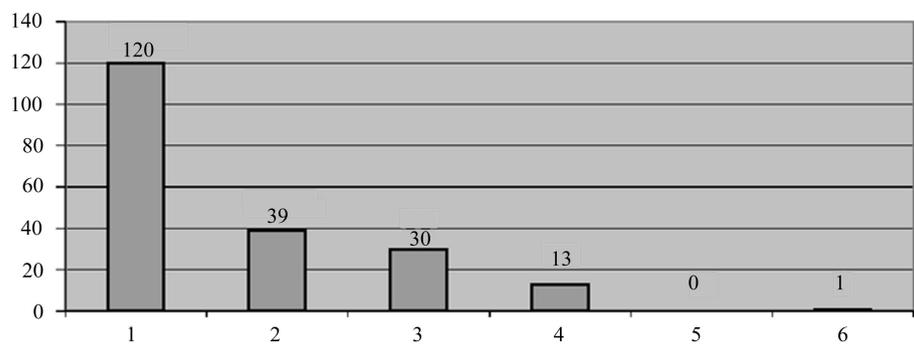
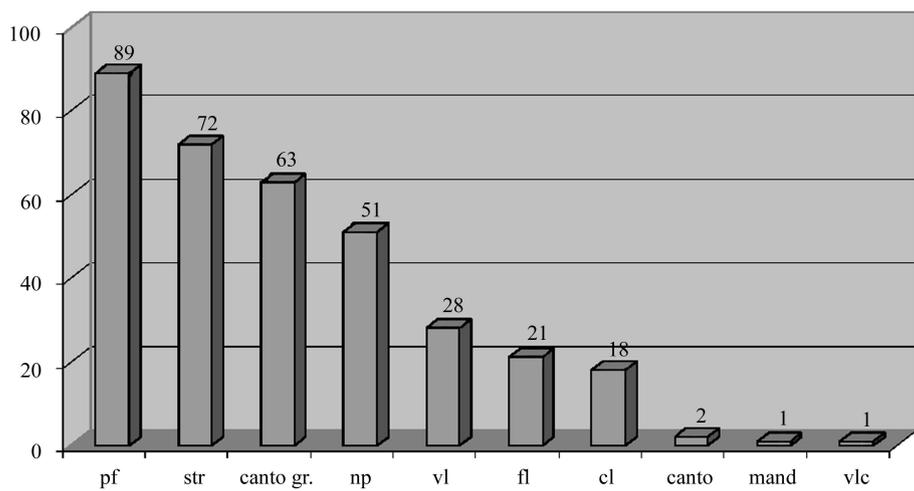
⁷⁶ Fede Bartoli ottenne l'insegnamento di pianoforte in seguito alla rinuncia del Carraro; A. Camp, *Libro dei verbali 1921-1926*, p. 246 (in data 25 novembre 1926). Il Maestro Insabato di Ancona fu nominato il 18 ottobre del 1931; A. Camp, *Libro dei verbali 1926/1937*, p. 140.

Maestri di canto e di strumento del Collegio Campana

(il simbolo indica la continuazione del servizio per l'anno o per intervalli di anni in questione; np indica la mancanza di dati)

ANNO	I MAESTRO	II MAESTRO	MAESTRO DI STRUMENTO
1701	Domenico Bardezzi	np	np
1702	<input type="checkbox"/>	np	np
1717	Domenico Cappuccini / Giovanni Gaudenzi	np	np
1718	Biagio Lori	Gaetano Gaudenzi	np
1719	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	np
1720	Biagio Lori / Eustachio Del Re	np	np
1721	Eustachio Del Re	np	np
1722	<input type="checkbox"/>	np	np
1725	Giovanni Marchi / Nicolò Nicolini	np	np
1726	Nicolò Nicolini	np	np
1727	Domenico Massi	np	np
	<input type="checkbox"/>	np	np
1730	Domenico Manzoni	Biagio Lori	np
1731	D. Manzoni / Maestro di cappella (?)	<input type="checkbox"/>	np
1732	Maestro di cappella (?)	np	np
	<input type="checkbox"/>	np	np
1735- 1743	np	np	np
1744	Diego Foltrani	Giovanni Magnani	np
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	np
1747	Lorenzo Fiducci	<input type="checkbox"/>	np
1750	<input type="checkbox"/>	Lucangelo Fanciulli	np
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	np
1753	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	np
1754	Lucangelo Fanciulli	np	np
1755	Filippo Angelini	Giuseppe Santini	np
1755	Lucangelo Fanciulli	<input type="checkbox"/>	np
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	np
1757	Giuseppe Santini	np	np
1758	<input type="checkbox"/>	np	np
1759	<input type="checkbox"/>	Benvenuto Marchini	np
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	np
1763	<input type="checkbox"/>	Pietro Mariotti	np
1764	<input type="checkbox"/>	Pietro Moretti	np
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	np
1768	<input type="checkbox"/>	Antonio Cusini	np
1769	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	np
1770	<input type="checkbox"/>	Filippo Angelini	np
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	np
1774	Antonio Cusini	<input type="checkbox"/>	np
1775	<input type="checkbox"/>	Francesco Pescatori	np

1777	Vincenzo Roni	np	np
	<input type="checkbox"/>	np	np
1781	<input type="checkbox"/>	np	“sonatore” di violino
1786	Bartolomeo Sebastianelli	np	<input type="checkbox"/>
	<input type="checkbox"/>	np	<input type="checkbox"/>
1793	<input type="checkbox"/>	np	Giuseppe Trombetta (vl)
	<input type="checkbox"/>	np	<input type="checkbox"/>
1795	<input type="checkbox"/>	np	Germano Ravaglioli (vl)
1801	Antonio Agostinelli	np	<input type="checkbox"/>
1802	<input type="checkbox"/>	np	np
1810	Marinelli (?)	np	np
	<input type="checkbox"/>	np	np
1815	Fiorenzo Cariboldi	np	np
	<input type="checkbox"/>	np	np
1817	<input type="checkbox"/>	np	“sonatore” di vilino
	<input type="checkbox"/>	np	<input type="checkbox"/>
1819	Elia Rocchegiani	np	np
	<input type="checkbox"/>	np	np
1822-	np	np	np
1829			
1830	Luigi Dati	np	np
	<input type="checkbox"/>	np	np
1832	Antonio Agostinelli	np	np
	<input type="checkbox"/>	np	np
1834	Fiorenzo Cariboldi	np	np
	<input type="checkbox"/>	np	np
1840	Davide Frappolini	np	np
1841	<input type="checkbox"/>	np	Luigi Nardi (vl.)
1843-	np	np	np
1849			
1850	Nicola Treggiari	np	np
	<input type="checkbox"/>	np	np
1858	Domenico Quercetti	np	np
1859	<input type="checkbox"/>	np	Glicerio Bonse- rini
	<input type="checkbox"/>	np	np
1926			Omero Carraro (pf) / Feder Bartoli (pf.)
	np	np	<input type="checkbox"/>
1931	(ignoto)	np	Leonida Insaba- to (vl.)
1932	np	np	<input type="checkbox"/>



Cusanino e Farinelli: appunti per un'ipotesi di confronto

di Maria Pia Jacoboni Neri e Alessandra Chiarelli

Questo scritto nasce da un intervento al Convegno *300° della nascita di Giovanni Carestini detto il Cusanino*, (Filottrano, 8-10-2000). Il successivo invito a farne una più precisa ipotesi di lavoro ha portato in prima battuta alla presente collaborazione. Non si tratta, per ora, di un'indagine su fonti primarie, ma solo di una veloce ricognizione sugli strumenti secondari e sui principali studi, per cogliere e accennare eventuali interrogativi ancora aperti e proporre vie di investigazione¹.

Pertanto ci si limita a individuare alcuni spunti utili a impostare le prime linee di un confronto tra i due virtuosi, partendo dal punto di vista del Cusanino e nell'ottica della funzione svolta dai cantanti nelle scelte e negli sviluppi dell'opera in musica durante il Settecento. Il tutto si intende in forma preliminare e per cenni sommari, solo per circoscrivere il campo di ricerca e indicarne indirizzi e strumenti di base.

Giovanni (Battista) Carestini detto il Cusanino, marchigiano di nascita (Filottrano, 1700 – Bologna?, 1760)² è notoriamente uno dei più famosi cantanti evirati del suo tempo, molti e osannati nonostante la predominante figura di Carlo Broschi detto il Farinelli³. La sua carriera di can-

¹ In particolare, a Maria Pia Jacoboni Neri si devono soprattutto la prima ricognizione (con il contributo che ne è derivato) e il confronto degli aspetti biografici e di vocalità nonché l'esame del repertorio e degli esempi musicali, ad Alessandra Chiarelli soprattutto la rapida ricognizione bibliografica sullo stato degli studi e il confronto degli aspetti relativi alla rappresentazione e al concetto dell'opera in musica visti anche nella teoria coeva.

² Per un'aggiornata informazione biografica e bibliografica di base si rinvia soprattutto a *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, *sub voce* e a Ugo GIRONACCI, Marco SALVARANI, *Guida al «Dizionario dei musicisti marchigiani» di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, A.Ri.M., 1993, p. 95, scheda n. 459. Il contributo ampio e sistematico più recente si deve a Claudia Maria KORSMEIER, *Der Saenger Giovanni Carestini (1700-1760) und "seine" Komponisten. Die Karriere eines Kastraten in der ersten Haelftes 18. Jahrhunderts*, Eisenach, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 2000. L'ipotesi, ancora aperta di Bologna come luogo della morte non sembra per ora né confermata né smentita da una veloce ricognizione di Giuseppe Vecchi sui Registri dell'Accademia Filarmonica di Bologna, dove il Nostro è indicato come bolognese ("Carestini conte Giovanni, Bologna, cantore, contralto") e iscritto nel 1726, ma senza gli usuali atti di decesso e legati per messe in suffragio.

³ Del pari, per un'aggiornata informazione biografica e bibliografica di base si rinvia soprattutto a *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., *sub voce*. Tra i recenti contributi più sistematici vanno citati almeno Sandro CAPPELLETTI, *La voce perduta: vita di Farinelli evirato cantore*, Torino, EDT, 1995, e Carlo VITALI, Francesca BORIS, *Carlo Broschi Farinelli: senza sentimento oscuro*, Palermo, Sellerio, 2000.

tante fu apprezzata dai grandi teorici del tempo⁴: in particolare Johann Joachim Quantz e Charles Burney affermano di lui che

«La sua voce era inizialmente di un chiaro e potente soprano, che col tempo cambiò nella più piena, più fine e più profonda di controttenore che si sia mai ascoltato» «Era alto, splendido e maestoso. Egli era attore molto vivo e intelligente» «Egli rendeva tutto ciò che cantava con buon gusto, vita, energia e ornamentazione intelligente» «Era opinione di Hasse e di molti altri che chi non aveva sentito cantare Carestini non sapeva cosa fosse lo stile perfetto di canto»⁵.

Grazie a tali qualità e riconoscimenti, il Carestini fu chiamato nei grandi teatri italiani e stranieri: a Napoli, Roma, Bologna, Parma, Genova, Milano, Torino, Padova, Venezia, Monaco, Londra, Dresda, Berlino, S. Pietroburgo⁶, con una carriera ricca di spostamenti, perciò di contatti con impresari e pubblico di varie aree geografiche e quindi di gusti e di aspettative diverse, ma sempre con grande successo e notevoli compensi, anche rispetto gli *standards* dei cantanti più famosi. La sua serietà sulla scena era ammirata e riconosciuta dal pubblico: la recitazione elegante e convincente affascinava spettatori e critici. Durante le arie di bravura, nei vocalizzi di lunga durata, nei trilli lunghi e rapidi, nella “messa di voce” tanto attesa dal pubblico, Carestini sapeva aggiungere al fascino della sua voce una presenza scenica da vero attore. Nelle arie affettuose egli si immedesimava nel personaggio con tale intensità da renderne tutta la dolcezza e la commo- zione (ad es. in “Verdi prati” da *Alcina* di Georg Friedrich Haendel)⁷.

Nonostante la voce sublime di ambedue, le vicende dei cantanti furono talmente diverse da lasciar supporre un legame di influenza diretta tra vita e attività artistica.

Entrambe le carriere hanno uno stesso punto di partenza, la quotatissima scuola napoletana (forse la più stimata all'epoca, assieme a quella, pur famosa, bolognese)⁸. Ad essa tuttavia il Farinelli si manterrà più fedele, non solo per i costanti rapporti con il maestro Nicolò Porpora (peraltro non sempre esenti da critiche, come quella di avere portato un aiuto solo contingente e occasionale alla povertà che affliggeva gli ultimi anni del compositore)⁹ ma anche per lo stile che privilegia il brillante virtuosismo (cfr. oltre).

⁴ Basti prendere ad esempio le lodi a tutto campo riportate da Giovanni Battista MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato... Terza Edizione*, In Milano, Appresso Giuseppe Galeazzi, 1777, pp. 26-27.

⁵ C. M. KORSMEIER, *op. cit.*, pp. 450-51.

⁶ *Ibid.*, *passim*.

⁷ Tutto ciò risulta in vari luoghi della letteratura biografica qui citata; inoltre, in particolare, cfr. Rodolfo CELLETTI, *Storia del bel canto*, Fiesole, Discanto, 1983, pp. 104-106, con esame di parti del repertorio.

⁸ Per una rapida sintesi sulle scuole di canto soprattutto in relazione all'istruzione musicale dei castrati, cfr. almeno Patrick BARBIER, *Gli evirati cantori. I castrati e la storia della musica tra Seicento e Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1991.

⁹ Ludovico FRATI, *Metastasio e Farinelli*, «Rivista Musicale Italiana», 20, 1913, p. 16.

Una scorsa alle due biografie differenzia soprattutto la circolazione geografica, quantitativamente minore per il Farinelli ma forse non tanto per motivi essenziali quanto per la contingenza del precoce ritiro dalle scene: infatti fino a quel momento i suoi impegni coincidono con le principali sedi di rappresentazioni musicali, in Italia e all'estero¹⁰. Il Carestini continuerà a cantare fino alla maturità¹¹. Invece il Broschi (Andria 1705 - Bologna 1782), notoriamente, lascia Londra nel 1737, ancora giovane e al culmine di una splendida carriera, per trasferirsi in Spagna alla corte di Filippo V e poi Ferdinando VI, mutando completamente tipo di vita e ruolo: da cantante a imprenditore, progettista, direttore di musica della cappella reale, scenografo, produttore (basti citare come esempio la riorganizzazione del teatro lirico Buen Retiro a Madrid, di cui curò anche le scene per le opere in programma: se ne conservano i bozzetti nella *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro...*, 1758, custodita presso il Real Collegio di Spagna di Bologna), non escluse funzioni politiche e amministrative e incarichi di riedificazione e decorazione dei palazzi reali¹². La sua presenza in corte fu di tale rilievo da venire nominato "Cavaliere di Calatrava" (titolo riservato ai più alti dignitari del regno)¹³ e il Nostro ebbe un riscontro di tale fiducia e stima da ricevere in consegna dalla Regina Maria Barbara le numerose Sonate manoscritte di Domenico Scarlatti, in 15 volumi. Egli le portò con sé in Italia, in parte facendone copia per il Marchese di Capecelatro e disponendone, nel proprio testamento, la conservazione integra (sebbene poi disattesa dal dilapidamento del patrimonio da parte del nipote)¹⁴. Il tutto senza tralasciare l'esercizio della voce, leggendariamente (ma documentatamente) dedicata dapprima alle esecuzioni in qualche modo 'terapeutiche' per il regnante di Spagna Filippo V e da allora strettamente riservata alle esibizioni di camera per la corte¹⁵, dove restò fino al 1759, per trasferirsi a Bologna dove morì nel 1782.¹⁶ Va ricordato che è stata ritrovata recentemente nel 1995 nella Certosa di Bologna una lapide a lui dedicata dalla nipote Maria Carlotta Pisani in Tadolini, che sembra corrispondere alla sua tomba¹⁷. In questa occasione l'Accademia Filarmonica (dalla quale egli ricevette il titolo di 'accademico' nel 1730) insieme con il Real Collegio di Spagna, sempre di Bologna, si è occupata della relativa ristrutturazione, dandone conoscenza alla città che ospitò un tale artista attraverso una interessante mostra fotografica. Nella stessa Bologna, presso l'Accademia Filarmonica, è stato istituito nel 1998 il Centro Studi Farinelli che si occupa della sua valorizzazione anche attraverso concerti a lui dedicati.

¹⁰ Cfr. bibliografia riportata a nota 3.

¹¹ Cfr. bibliografia riportata a nota 2.

¹² P. BARBIER, *op. cit.*, p. 183.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ S. CAPPELLETTO, *op. cit.*, pp. 103, 119, 139.

¹⁵ Come si riscontra in più luoghi della letteratura biografica citata.

¹⁶ Come concordemente riporta in più luoghi la letteratura biografica citata.

¹⁷ Luigi VERDI, *La tomba del Farinelli alla Certosa di Bologna*, «Il Carrobbio», 24, 1998, pp. 173-184.

Differenze più significative tra i due virtuosi si rilevano nelle caratteristiche professionali.

Non solo il Quantz e il Burney¹⁸ ma molti altri testimoni coevi sottolineano concordemente le straordinarie possibilità vocali del Farinelli, l'intelligente studio e l'applicazione fuori del comune che ne fanno un cantante perfetto¹⁹; risultano comunque tutt'altro che disprezzabili le potenzialità attestate per il Cusanino²⁰.

All'interno di una storia della vocalità che ha visto sostanziali mutamenti di tecnica²¹, sappiamo già quali doti fossero apprezzate in un artista del XVIII secolo e che cosa il pubblico si aspettasse dai cantanti dell'epoca: basti citare il confronto operato sulle voci di Francesca Cuzzoni e Faustina Bordoni da Pier Francesco Tosi e Giovanni Battista Mancini; la nostra scelta non è casuale, essendo esse a contatto con entrambi i virtuosi in oggetto. Della prima, dunque, è ammirato «lo stile cantabile, il portamento, il legato; è apprezzata la dolcezza dell'emissione e l'abilità nell'improvvisare ornamenti affettuosi»; la Faustina, invece, è distinta per la sorprendente agilità delle fioriture, per un 'ben granito trillo', per una perfetta intonazione e un grande controllo del fiato²².

Oltre a queste qualità indispensabili per una voce apprezzata, altri elementi rendevano pregevole il modo di cantare: nel caso degli evirati, la potenza dell'emissione di fiato che univa la forza dell'uomo al timbro chiaro del fanciullo e un'estensione eccezionale erano considerate elementi di forte attrazione per gli spettatori; così, del resto, anche nella gamma sonora di uno strumento musicale (la cui notazione, all'analisi, non è dissimile da quella vocale) si apprezzano timbro e colore specifici e differenziati, tra la zona media, la parte acuta e i gravi.

Nel giudizio sui cantanti ha forte rilievo l'estensione della voce: infatti, se ampia, permette di affrontare ruoli e personaggi quasi senza limitazione di scelta, perché l'agevole padronanza della propria voce, non solo nel registro medio ma anche negli acuti o nei bassi, garantisce in ogni caso timbro, intonazione, volume della voce pieno e consistente.

Nel caso del cantante moderno l'estensione è di circa 2 ottave²³.

Nel caso di Farinelli la voce scendeva fino al do₂ nell'aria "Navigan-

¹⁸ Riportati almeno in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, *sub voce* e *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., *sub voce*.

¹⁹ Oltre a quanto riportato precedentemente (cfr. nota 3) si vedano almeno: Giuseppe Felice TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o siano Osservazioni sopra il Canto Figurato...*, In Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1723, *passim*; G. B. MANCINI, *op. cit.*, pp. 152-154; Giovenale SACCHI, *Vita del cavalier Carlo Broschi*, In Vinegia, Nella Stamperia Coleti, 1784.

²⁰ Oltre a quanto riportato precedentemente (cfr. nota 5) si veda almeno G. B. Mancini, *op. cit.*, pp. 26-27.

²¹ R. CELLETTI, *op. cit.*, pp. 118-120.

²² Manfred BUKOFZER, *La musica barocca*, Milano, Rusconi, 1982, p. 534, in base ai teorici sopra citati.

²³ Cornelius L. REID, *Bel Canto. Principles and practices*, New York, The Joseph Patelson Music House, 1972, p.11.

te che non spera” dall’opera *Medo* di Leonardo Vinci²⁴ o saliva, comprendendo 2 ottave più un tono nella stessa aria, come anche nell’impervia “Amor dover rispetto” dall’opera *Adriano* di Francesco Maria Veracini²⁵.

Nel caso di Carestini l’estensione andava dal do₃ al do₅ nel periodo giovanile, poi, dopo il mutamento di timbro da soprano a contralto, da si a do²⁶.

Concordi le testimonianze anche riguardo la qualità dell’azione in scena: si è visto il giudizio entusiastico sia sul canto sia sulla capacità scenica del Carestini, mentre il Quantz attraverso la testimonianza di Friedrich Wilhelm Marpurg (*Historisch-Kritische Beytraege zur Aufnahme der Musik*, I, Berlin, 1754), sembra rivelare del Farinelli non eccelse doti di attore²⁷, sebbene il Sacchi²⁸ ne lodi la resa efficace delle parole e l’espressione degli affetti.

Studi recenti sembrano riscontrare un carattere ripetitivo nei ruoli anche diversi ricoperti dal Broschi (o parti femminili o la figura fissa dell’eroe innocente e perseguitato) nonché un’apparente trascuratezza verso la completa articolazione nei vari tipi di aria richiesta ad ogni ruolo principale (patetica, di bravura, parlante, di mezzo carattere e brillante)²⁹. Viceversa, sembra risultare una spiccata adattabilità del marchigiano ai panni di personaggi differenti (altri osservano ruoli diversi in repliche di una stessa opera)³⁰; non va dimenticato, però, il peso che il mutamento di timbro può avere esercitato sulla sua presunta flessibilità.

In questa direzione occorre investigare ancora, confrontando fonti librettistiche e musicali nell’ottica della rispettiva evoluzione vocale e della crescita di due carriere sempre più intense ma, di conseguenza, anche impegnative. Per ora, una scorsa velocissima a dati emersi da un sondaggio sommario e del tutto preliminare³¹ tenta di individuare la ripetitività di stessi personaggi nella vita professionale di ognuno dei due cantanti.

Riguardo il Cusanino, su quasi novanta rappresentazioni al suo attivo, documentate da libretti da almeno il 1720 al 1755, circa una sessantina

²⁴ R. CELLETTI, *op. cit.*, p. 128, con esempi del repertorio.

²⁵ Francesco Maria VERACINI, *In the Opera “Adriano” the favourite songs...*, Bologna, Forni, 1975, ripr. facs. di London, Walsh, s.d. [post 1735].

²⁶ Come risulta concordemente dalla bibliografia citata e, in particolare, dall’esame del suo repertorio effettuato da C. M. KORSMEIER, *op. cit.*

²⁷ Robert FREEMAN, *Farinello and his Repertory*, in *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honour of Arthur Mendel*, Kassel, Hackensack, 1974, p. 303.

²⁸ G. SACCHI, *op. cit.*, *passim*.

²⁹ Soprattutto R. FREEMAN, *op. cit.*, p. 314.

³⁰ C. M. KORSMEIER, *op. cit.*, p. 436.

³¹ Come punto di partenza, basti per ora Claudio SARTORI, *Il catalogo dei libretti...*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, *Indici*, pp. 122-123 e pp. 147-149, con le relative schede di catalogo: è scontato l’obbligo di verifica diretta sulle fonti, che ancora non è stato possibile attuare in questa fase preparatoria. Cfr. anche l’esame già effettuato, sul repertorio del Carestini, da C. M. KORSMEIER, *op. cit.*, pp. 489-587, su quello del Farinelli, da R. FREEMAN, *op. cit.*, pp. 316-321.

si possono considerare opere del tutto nuove nelle quali il virtuoso sembra ricoprire ruoli diversi: talvolta femminili ma con larga prevalenza maschili; se non da protagonista assoluto (non sempre corrispondente al suo timbro vocale) comunque sempre tra le prime parti (salvo, ovviamente, il periodo di esordio); più spesso sembra trattarsi di personaggi severi e imponenti (certo consoni alle sue caratteristiche fisiche, vocali e gestuali di scena: cfr. sopra), ma talvolta anche di figure meno solenni. Una trentina sono riprese di argomenti identici se non di stesse opere o stessi libretti, in parte sparse nell'arco dell'attività, ma per lo più concentrate soprattutto dal 1742 al 1755. Del pari, è vero che in questi stessi quattordici anni sembrano riscontrarsi tre ruoli frequentemente ripetuti per un totale complessivo di undici rappresentazioni (Timante in *Demofonte* di Pietro Metastasio – Giuseppe Ferdinando Brivio Torino 1737, di Metastasio – Christoff Willibald Gluck Milano 1743, di Metastasio – Niccolò Jommelli Padova 1743, di Metastasio – Johann Adolf Hasse Dresden e Venezia 1748; Arsace in *Arsace* di Metastasio – Francesco Feo Torino 1740, di Antonio Salvi – pasticcio Venezia e Milano 1743; Leucippo in *Leucippo*, di Giovanni Claudio Pasquini – Hasse Villa di Sant'Uberto 1747, Dresden 1748, Venezia 1749), mentre dal 1720 al 1755 (ben trentasei anni) solo cinque ricorrenze sembrano sparse per un totale complessivo di quindici rappresentazioni dallo stesso titolo (Ottaviano in *La Mariane* di Domenico Lalli – Tommaso Albinoni e Giovanni Porta Venezia 1724 e 1725; Siroe in *Siroe re di Persia*, di Metastasio – Porta Firenze 1726 e di Metastasio – Antonio Vivaldi Reggio 1727; Poro in *Alessandro nell'Indie*, di Metastasio – Leonardo Vinci Roma 1730, di Metastasio – Luca Antonio Predieri Milano 1730, di Metastasio – Hasse Napoli 1736, di Metastasio – Francesco Araia San Pietroburgo 1755; Arbace in *Artaserse*, di Metastasio – Vinci Roma 1730, di Metastasio – pasticcio Milano 1730, di Metastasio – Brivio Padova 1738, di Metastasio – Giuseppe Arena Torino 1741, di Metastasio – Giovanni Battista Lampugnani Milano 1749; Farnace in *Farnace*, di Antonio Lucchini-pasticcio Firenze 1733, di Lalli – Leonardo Leo Napoli 1736); ma va notato che, di questi, due ruoli (Poro e Arbace) conoscono tre repliche complessive dopo il 1741. Tutto considerato, comunque, in base a questo sondaggio cursorio, il Cusanino sembra avere impersonato una settantina di figure diverse.

Riguardo il Broschi, su quasi settanta rappresentazioni al suo attivo, documentate da libretti dal 1721 al 1737, circa una cinquantina si possono considerare opere completamente nuove ma quasi tutte concentrate nel periodo 1721-1730, mentre dal '30 al '37 si riscontrano almeno undici ricorrenze complessive di eguale argomento (se non di stesso libretto o stessa opera), all'interno di una trentina di rappresentazioni, contro pochi e sparsi casi contati in precedenza. All'interno delle undici ricorrenze dal 1730 al 1737 si riscontrano quattro ruoli fissi: Arbace in *Catone in Utica* di Metastasio (con rifacimenti del Lalli?) – Leo Venezia 1728 e di Metastasio – Hasse Torino 1731; un altro Arbace in *Artaserse* di Metastasio (rif. Lalli) – Hasse Venezia 1730 e 1734, di Metastasio – pasticcio con interventi di Riccardo Broschi Londra 1734, di Metastasio – Vinci Ferra-

ra 1731; Epitide in *Merope* di Apostolo Zeno – Riccardo Broschi, Torino 1732, probabilmente la stessa attribuita a Zeno – Broschi di Londra 1736, nonché in quella di Zeno – Geminiano Giacomelli Venezia 1734; Farnaspe in *Adriano in Siria* di Metastasio (rif. Lalli) – Giacomelli Venezia 1733 e di Metastasio (rif. Angelo Maria Cori) – Francesco Veracini Londra 1735. Ciò su un totale di poco più di una cinquantina di personaggi incarnati dal Farinelli, in base a questo veloce sondaggio: talvolta figure femminili ma per lo più maschili, quasi sempre protagonisti, dal carattere ricorrente di eroe travagliato, comunque scevro di severa impo-
nenza.

In rapporto alla diversa durata delle due carriere, un computo meramente quantitativo e proporzionale delle prestazioni complessive non porterebbe a grosse differenze tra i due cantanti. Ma va considerato quanto segue: l'identità di carattere che sembra effettivamente propria dei personaggi incarnati dal Farinelli; l'accumularsi, per questo, dei suoi cinque ruoli fissi negli ultimi otto anni, contro il più logico sgranarsi nel tempo delle ricorrenze del Cusanino, otto in tutto su trentasei anni con tre ruoli più frequenti negli ultimi quattordici anni. Pertanto, almeno da questi sondaggi preliminari a un'ipotesi di confronto, non sembrano disattese le affermazioni separatamente avanzate sulle loro caratteristiche; va però ovviamente ribadito che solo dalla puntuale verifica diretta sulle fonti potranno uscire conferme o smentite attendibili.

Per entrambi (così come per tutti i virtuosi del tempo) occorre poi domandarsi quale sia il confine tra le esigenze della fama, con il relativo desiderio del pubblico di sentire più volte le opere e i ruoli favoriti, e le necessità del cantante di ricalcare ciò che garantisce, a lui, il successo senza sovraccarichi di lavoro e, al teatro, un tornaconto sicuro³². Di nuovo, anche per questo aspetto, solo l'indagine diretta sulle fonti librettistiche e musicali, nell'ottica delle vicende di carriera e del relativo contesto, potrà supportare un'attendibile ipotesi di confronto.

Possiamo solo ricordare che, se da un lato è accettabile il sospetto di una scarsa cultura – musicale e non – della maggior parte dei “divi” e talvolta dei compositori del tempo³³, dall'altro non va dimenticato il faticosissimo mestiere loro richiesto, almeno secondo i canoni dell'opera italiana: oltre che con virtuosismi e preziosità di ogni genere (trilli, passaggi, cadenze, appoggiature, messe di voce ecc.) dovevano misurarsi con l'uso sistematico dell'aria col da capo, che imponeva capacità inventiva e

³² Tra tutta la circostanziata bibliografia riguardante il teatro come meccanismo anche impresariale ed economico e la relativa influenza sulla produzione basti ricordare *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli. Parte II: *I Sistemi*, v. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT Musica, 1987; ivi, ci si riferisce in particolare al contributo di Franco PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780* e soprattutto alle pp. 48-59 dedicate all'opera seria.

³³ R. FREEMAN, *op. cit.*, p. 314 nota 45, sulla scorta di testimoni coevi, e p. 329. Si fa però una decisa eccezione per Carlo Broschi. Tale ignoranza è stigmatizzata anche, almeno, da G. F. TOSI, *op. cit.*, pp. 51, 53-55, e G. B. MANCINI, *op. cit.*, p. 77.

tecnica di variazioni e fioriture sempre nuove³⁴. Inoltre una scarsa cultura musicale non è certo imputata al Farinelli: in Spagna non tralascia la composizione di cui era, per scuola ricevuta, esperto conoscitore; celebre una sua aria “Che chiedi, che brami?” su testo di Metastasio che scrisse dedicandola, proprio in occasione della sua nomina a Cavaliere di Calatrava, al “Rè Cattolico” Ferdinando VI³⁵; di lui si conoscono molte arie, cantate e lavori strumentali, in parte perduti³⁶. Non disprezzabile anche il suo grado di almeno semi-cultura generale, tale da renderlo comunque consapevole collezionista di oggetti di valore: importa dall’Italia alcuni clavicembali; conserva con cura e affetto i doni fattigli da ammiratori, dame, regnanti, musicisti della sua epoca (quadri, gioielli, lettere, ritratti, oggetti di valore)³⁷. Lasciata la Spagna nel 1759 l’artista si ritirò nella sua ricca villa di Bologna che arredò con tutte queste suppellettili, ricordo della vita passata a corte. Del pari, anche per il Carestini, altri esclude l’incultura in base all’esame del suo repertorio e di altri aspetti (inclusa l’accettazione ad Accademico Filarmonico di Bologna nel 1726)³⁸.

Quindi nel complesso sembrerebbero giocare non solo differenti attitudini personali ma anche scelte consapevoli, pur, intuitivamente, non sempre del tutto concettuali bensì legate a circostanze contingenti: per ora nulla è meglio definibile, come si è detto.

Comunque, di entrambi i virtuosi è nota la partecipazione alla messa a punto di opere o rappresentazioni, a conferma della loro conoscenza dei meccanismi compositivi³⁹.

Al veloce sondaggio sulle ricorrenze degli stessi personaggi, si affianca un aspetto (ad esse legato) tra i più noti e frequentati di produzione e circolazione dell’opera: il ricorso sistematico a sostituzioni e prestiti di

³⁴ Oltre a G. F. TOSI, *op. cit.*, cfr. i più noti esempi di trattatistica, almeno G. B. MANCINI e G. SACCHI, *opp. citt.*

³⁵ Carlo BROSCHI FARINELLI, Riccardo BROSCHI, Geminiano GIACOMELLI, J. Adolf HASSE, *Arie di Farinelli*, a c. di Maria Pia Jacoboni, Bologna, Bongiovanni, [1997], in base alla fonte Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, DD 205.

³⁶ Per un sintetico elenco cfr. soprattutto *New Grove Dictionary*, cit., *sub voce*, che rinvia a più specifica bibliografia.

³⁷ L. FRATI, *Metastasio e Farinelli*, cit., *passim*; Charles BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT Musica, 1979 (trad. di *The present state of Music in France and Italy*, London, Becket Robson Robinson, 1773), pp. 185-186; C. VITALI, F. BORIS, *op. cit.*, *passim*.

³⁸ C. M. KORSMEIER, *op. cit.*, almeno pp. 456-458. Per l’accettazione ad Accademico Filarmonico di Bologna cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, v. 20, 1977, *sub voce*, che cita i *Verballi delle sessioni*, II (1651-1755), c. 75r, in Bologna, Archivio dell’Accademia Filarmonica). Cfr. anche 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, AMIS, 1991, p. 204 e *passim*.

³⁹ Ne danno ampie prove, per il Carestini C. M. KORSMEIER, *op. cit.*, pp. 155-428 (in cui si dà conto puntuale di un esame analitico e sistematico), per il Broschi, oltre quanto già citato (cfr. nota 36), almeno anche L. FRATI, *op. cit.*, *passim*, a proposito degli adattamenti richiesti dal Farinelli al Metastasio per le rappresentazioni allestite in Spagna.

arie da un'opera all'altra – soprattutto, ma non solo, in caso di repliche – continuato nel tempo e tale da costituire, al limite, una sorta di patrimonio comune da cui attingere testi e musiche opportunamente adattabili.

Dalla parte dei cantanti, tale aspetto prende notoriamente le forme di un repertorio peculiare di ogni interprete, circolante assieme al medesimo e da lui imposto appena possibile, spesso a prezzo di forzature. Senza addentrarsi nel complesso articolarsi di relazioni, influenze e integrazioni reciproche tra i numerosi elementi alla base della composizione e della messa in scena, va almeno accennato che, di nuovo, a motivazioni legate alla fama (e alle conseguenti richieste del pubblico) e ai vari meccanismi produttivi, si affianca almeno la tranquillità offerta dalla presenza, all'interno di ogni esecuzione, di un appoggio sicuro che consenta di far fronte agli intensi impegni di varie piazze teatrali garantendo comunque lo *standard* del successo per l'esecutore e del rientro economico per il teatro⁴⁰.

Benedetto Marcello nel *Teatro alla Moda* (Venezia, 1720) condanna quel 'riciclaggio' conseguente anche alla pigrizia intellettuale di librettisti, compositori e impresari⁴¹, mentre il Tosi⁴² stigmatizza ogni cantante che voglia «includere in ogni opera un'aria che porta sempre in tasca».

È notevole che nel Farinelli (nonostante i caratteri tendenzialmente fissi dei suoi vari ruoli e le incisive ricorrenze di stessi personaggi) questo uso sembri alquanto limitato: basti accennare a un computo veloce di quattordici casi di testo cantato in un ruolo poi passato ad altro ruolo, per di più senza forzature di senso o di svolgimento drammatico; nonché a undici casi di ruoli ripetuti ma con arie apparentemente nuove⁴³. Ciò sembra scostarsi almeno in parte dall'uso di sottomettere il testo a musiche 'prefabbricate' e al capriccio (o alle lacune!) dei cantanti⁴⁴, rampognati sempre dal Tosi per le pretese di scegliere «il libretto e il compositore... a piacere»⁴⁵.

Per un primo tentativo di sondaggio preliminare ad analoghi fini, si è operata una veloce scorsa, da bibliografia⁴⁶, sul repertorio del Carestini (per ora solo i testi verbali); di nuovo, gli indizi che ne sembrano derivare devono poi essere verificati direttamente sulle fonti, testuali e musicali.

Su un totale complessivo di 571 arie sembra risultare quanto segue.

1. Al foco del mio amore

Caio Fabbricio, di Apostolo Zeno – pasticcio a cura di Georg Friedrich Haendel, London 1733

La fortezza al cimento di Francesco Silvani – Tommaso Albinoni, Milano 1729

⁴⁰ Cfr. nota 32.

⁴¹ R. FREEMAN, *op. cit.*, p. 311.

⁴² G. F. TOSI, *op. cit.*, p. 107.

⁴³ Per un esame puntuale sul repertorio del Farinelli cfr. R. FREEMAN, *op. cit.*, pp. 315-320.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 320-322, su testimoni coevi.

⁴⁵ Cfr. nota 42.

⁴⁶ C. M. KORSMEIER, *op. cit.*, pp. 572-587.

2. Aprimi o cara il petto

Venere placata di Claudio Nicola Stampa – Francesco Corselli, Venezia 1731

Artaserse di Pietro Metastasio – Giuseppe Ferdinando Brivio, Padova 1738

3. Barbara non comprendo

Cesare in Egitto di Giacomo Francesco Bussani – Geminiano Giacomelli, Milano 1736

Adriano in Siria, Metastasio – pasticcio, Milano 1735.

4. Cara ti lascio addio

Arsace, Antonio Salvi – pasticcio, Venezia 16-11-1743

Id. 18-12-1743

Vologeso re dei Parti, di Zeno – Pietro Pulli, Reggio Emilia 1741

5. Ciel nemico avverse stelle

Attalo re di Bitinia di Silvani – Johann Adolf Hasse, Napoli 1728

I fratelli riconosciuti di Silvani con Carlo Innocenzo Frugoni – Giovanni Maria Capelli, Parma 1726

6. Dal labro tuo vezzoso

Semiramide riconosciuta, Metastasio – pasticcio a cura di Haendel, London 1733

Antigona, ignoto – pasticcio, Milano 1731

7. Dal monte cade il fonte

Antigona, c.s., Milano 1731

Ippolito di Domenico Lalli – Pietro Torri, Muenchen 1731

8. Del sole innamorato

Attalo re di Bitinia di Silvani – Hasse, Napoli 1728,

Leucippo di Claudio Pasquini – Hasse, Hubertusburg (Dresden) 1747

Id., Venezia 1749

9. Destrier che all'armi usato

Alessandro nelle Indie di Metastasio – Leonardo Vinci, Roma 1730

Farnace, Antonio Lucchini – pasticcio, Firenze 1733

Alessandro nelle Indie di Metastasio – Luca Antonio Predieri, Milano 1731

10. Dopo l'orrore

Oreste, anonimo – Haendel, London 1734

Ottone re di Germania di Nicola Francesco Haym – Haendel, London 1733

11. Dov'è si affretti

Alessandro nelle Indie di Metastasio – Francesco Araia, San Pietroburgo 1755

Id. di Metastasio – Predieri, Milano 1730

Id. di Vinci, Roma 1730

12. Fra cento affanni

Artaserse di Metastasio – Giuseppe Arena, Torino 1741

Id. di Metastasio – Giuseppe Ferdinando Brivio, Padova 1738

Id. di Metastasio – Giovanni Battista Lampugnani, Milano 1749

Id. di Metastasio – Vinci, Roma 1730

Arbace, Metastasio – pasticcio a cura di Haendel, London 1734

13. Gran tonante

Il Parnaso in festa di ignoto – Haendel, London 1734

Pastor fido di Giacomo Rossi – Haendel, London 1734

14. Il cor che sdegnato

Antigona, c.s.

Farnace, c.s.

Semiramide riconosciuta, c.s.

Ipermestra di Salvi – Francesco Feo, Roma 1727

Cesare in Egitto di Bussani – Giacomelli, Milano 1736

15. In mille dolci modi

Sosarme re di Media di Salvi – Haendel, London aprile 1734

Oreste, c.s.

16. L'onda dal mar divisa

Arbace, c.s.

Artaserse, Metastasio – Arena, Torino 1741

Id. di Metastasio – Brivio, Padova 1738

Id. di Metastasio – Lampugnani, Milano 1749

Id. di Metastasio – Vinci, Roma 1730

17. La destra ti chiedo (duetto)

Demofonte di Metastasio – Brivio, Torino 1738

Id. di Metastasio – Gluck, Milano 1742

Id. di Metastasio – Hasse, Hubertusburg 1748

Id. di Metastasio – Jommelli, Padova 1743

18. La sorte mia tiranna

Siroe re di Persia di Metastasio – Porta, Firenze 1726

Id. di Metastasio – Vivaldi, Reggio Emilia 1727

19. Mi credi infedele

Siroe re di Persia di Metastasio – Porta, Firenze 1726

Id. di Metastasio – Vivaldi, Reggio Emilia 1729

20. Mi scacci sdegnato

Arbace, c.s.

Artaserse di Metastasio – Lampugnani, Milano 1749

Id. di Metastasio – Arena, Torino 1741

Id. di Metastasio – Vinci, Roma 1730

21. Misero pargoletto

Demofonte di Metastasio – Brivio, Torino 1738

Id. di Metastasio – Gluck, London 1743

Id. di Metastasio – Hasse, Hubertusburg 5 febbraio 1748

Id. di Metastasio – Hasse, ivi 5 dicembre 1748

Id. di Metastasio – Jommelli, Padova 1743

22. Nelle tue belle stelle

Antigona, c.s.

L'Ippolito c.s.

23. No non vedrete mai

Cesare in Egitto di Bussani – Antonio Colombo, Venezia 1744

Siface di Metastasio – Leonardo Leo, Bologna 1737

24. Parto ma tu ben mio

Cesare in Egitto di Bussani – Giacomelli, Milano 1736

La clemenza di Tito di Metastasio – Hasse, Dresden 1738

25. Pensa a serbarmi o cara

Ezio di Metastasio – Lampugnani, Venezia 1743

Id. di Metastasio – Gaetano Latilla su Lampugnani, Napoli 1758

26. Per lei mi nacque amore

Demofonte di Metastasio – Hasse, Hubertusburg 1748

La spartana generosa di Claudio Pasquini – Hasse, Dresden 1747

27. Per quel paterno amplesso

Artaserse di Metastasio – Arena, Torino 1741

Id. di Metastasio – Brivio, Padova 1738

Id. di Metastasio – Lampugnani, Milano 1749

Id. di Metastasio – Vinci, Roma 1730

28. Perdona amato bene

Ezio di Metastasio – Lampugnani, Venezia 1743

Id. di Metastasio – Latilla, Napoli 1758

29. Peregrin che in erma arena

Semiramide riconosciuta c.s.

Attalo re di Bitinia c.s.

30. Prudente mi chiedi

Demofonte di Metastasio – Brivio, Torino 1738

Id. di Metastasio – Gluck, Milano 1742

Id. di Metastasio – Jommelli, Padova 1743

Id. di Metastasio – Hasse, Hubertusburg 1748

31. Quando verrà quel giorno

Caio Fabbricio, c.s.

Alessandro nelle Indie di Metastasio – Predieri, Milano 1731

Anagilda di Girolamo Gigli – Predieri, Alessandria 1730

32. Sciolga dunque al bello

Il Parnaso in festa c.s.

Il pastor fido c.s., maggio e novembre

33. Se in campo armato

Semiramide riconosciuta, c.s.

Sofonisba di Metastasio e Silvani – Christoff Willibald Gluck, Milano 1744

Catone in Utica di Metastasio – Vinci, Roma 1728

34. Se mai più sarò geloso

Alessandro nelle Indie di Metastasio – Araia, c.s.

Id. di Metastasio – Predieri, c.s.

Id. di Metastasio – Vinci, c.s.

35. Se mai senti spirarti il volto

Arsace, c.s.

La clemenza di Tito di Metastasio – Hasse, c.s.

Arsace, c.s.

36. Se mai turbo il tuo riposo (duetto)

Alessandro nelle Indie di Metastasio – Vinci, c.s.

Id. di Metastasio – Araia, c.s.

Id. di Metastasio – Predieri, c.s.

37. Sommi dei che giusti siete (duetto)

Alessandro nelle Indie di Metastasio – Vinci, c.s.

Id. di Metastasio – Predieri, c.s.

38. Son qual legno che in procella

Demofonte di Metastasio – Brivio, c.s.

La clemenza di Tito, c.s.

39. Sperai vicino al lido

Demofonte, di Metastasio – Brivio, c.s.

Id. di Metastasio – Gluck, c.s.

di Metastasio – Jommelli, c.s.

Id. di Metastasio – Hasse, c.s.

40. Taci barbaro sospetto

Antigona, c.s.

Scipione in Cartagine nuova di Frugoni e Zeno – Giacomelli, Piacenza 1730

41. Temo in un punto e freme

Demofonte di Metastasio – Gluck, c.s.

Id. di Metastasio – Jommelli, c.s.

42. Torbida notte intorno

Arsace, c.s.

Agrippina moglie di Tiberio di Guido Riviera – Giovanni Battista Sammartini, Milano 1743

43. Torni pure

Il Parnaso in festa c.s.

Il pastor fido c.s. maggio e novembre

44. Tu vuoi ch'io viva

Artaserse di Metastasio – Arena, c.s.

Arbace, c.s.

Artaserse di Metastasio – Vinci, c.s.

45. Vedrai con tuo periglio

Alessandro nelle Indie di Metastasio – Araia, c.s.

Id. di Metastasio – Predieri, c.s.

Id. di Metastasio – Vinci, c.s.

46. Vo solcando in mar crudele

Artaserse di Metastasio – Arena, c.s.

Id. di Metastasio – Lampugnani, c.s.

Id. di Metastasio – Vinci, c.s.

Quindi quarantasei arie sembrano ripetersi all'interno di trentaquattro titoli per una cinquantina di rappresentazioni, con un grado di ripetitività che va dalle due alle cinque rappresentazioni per ogni aria. Di queste rappresentazioni una ventina sono di eguale argomento (se non di eguale libretto) con musica di compositori diversi, quindi è essenziale la verifica sulle fonti musicali per appurare un'effettiva circolazione di prestiti; invece il resto è costituito di opere davvero differenti. Il tutto su un totale complessivo di una novantina di rappresentazioni nella carriera del Carestini. Pur con le riserve poste da un sondaggio solo preliminare e solo su

testo verbale (non si può distinguere l'aria davvero identica e introdotta in più opere da uno stesso testo ma solo verbale e messo poi in musica diversa da vari compositori; non si possono individuare, tra opere di eguale argomento attribuite a diversi musicisti, quelle davvero e del tutto differenti dalle riprese solo parzialmente mutate) sembra comunque già individuabile per il Cusanino una percentuale incisiva e certo più elevata di quella vista per il Farinelli, ma, considerata anche la durata diversa delle carriere, non così schiacciante da smentire la capacità del marchigiano di sostenere repertori in buona parte nuovi.

Da tutto ciò il Carestini esce come una figura di tutto rispetto, degna di stare a fianco del grande Farinelli. Di quest'ultimo va osservato però come il virtuosismo prevalente nel suo stile di canto sembri offrire qualche spunto contraddittorio.

Altri, nel riportare l'opinione del Quantz a proposito di una non eccelsa capacità di presenza in scena, osserva che, conseguentemente, i suoi ruoli offrono più sul piano della vocalità che su quello dell'azione drammatica⁴⁷. Di lui sono famose le improvvisazioni vocali colme di preziosismi, di lunghissimi fiati, di 'messe di voce': un esempio molto noto sono le 'diminuzioni' contenute nell'aria "Quell'usignolo" dall'opera *Merope* di Geminiano Giacomelli⁴⁸. Questo bagaglio di eccezionale abilità gli valse la fama tuttora viva, sebbene la nota critica dell'imperatore Carlo VI, che pure lo apprezzò grandemente, gli fosse di decisivo ammaestramento per il suo stile più maturo: il virtuosismo genera meraviglia ma non tocca il cuore, mosso solo dalla maggiore espressività⁴⁹.

Questo episodio, per ammissione dello stesso Broschi⁵⁰, dovette davvero influenzare il suo successivo stile di canto, evolutosi magistralmente verso un'attenta espressione, tanto da valergli lodi anche da testimoni significativamente legati a questo modo di sentire l'opera⁵¹. Indizio di egual segno è, come si è visto, il limitato ricorso all'uso di introdurre nelle opere il proprio bagaglio di canto, a favore di arie apparentemente nuove.

Ciononostante, è intuitivo che le attitudini naturali (eccelse doti vocali e qualche limite nell'azione drammatica) unite ad una carriera nell'ambito della produzione e tradizione italiana dovessero comunque prevalere.

Si vedano infatti, accanto alle precedenti considerazioni, alcuni elementi non privi di qualche analogia.

Basti citare il cenno epistolare alla rivalità con il Cusanino che a Mi-

⁴⁷ R. FREEMAN, *op. cit.*, p. 314.

⁴⁸ FRANZ HABOECK, *Carlo Broschi Farinelli. Gesangkunst der Kastraten, erster Notenband*, Wien, Universal Edition A.G., 1983, p. 140.

⁴⁹ Ch. BURNEY, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Cfr. alcune lettere di Paolo Rolli da Londra indirizzate al Senesino e a Giuseppe Riva e collocate tra il cadere del 1728 e il 1734, citate da R. FREEMAN, *op. cit.*, pp. 303-304.

lano gli aveva preparato terreno ostile⁵² e di cui il napoletano si rifiutò di cantare le arie predilette⁵³: si potrebbero forse congetturare, da un lato, l'invidia del marchigiano per un'agilità vocale di eccezione, ma, dall'altro, anche qualche esitazione del Broschi all'inevitabile confronto con doti di azione scenica da tutti riconosciute al rivale? Si è detto che proprio questo era un limite nel Farinelli, evidentemente più a suo agio nelle caratteristiche tradizionali del canto italiano apprese alla scuola del Porpora. E ancora: la frequente presenza di opere o rifacimenti del fratello nella breve carriera del virtuoso è certamente frutto di un profondo legame familiare ma costituisce anche un materiale musicale peculiarmente modellato sul (e non improbabilmente dal) cantante stesso.

È notevole, poi, che il suo repertorio resti circoscritto a musicisti italiani per lo più di scuola napoletana (soprattutto il Giacomelli, il Porpora, il Porta, Domenico Sarri, il Vinci, con una misurata prevalenza del Porpora) e con aperture quasi solo a Johann Adolf Hasse comunque permeato di quella scuola. Ciò mentre il repertorio del Cusanino mostra sì presenze ricorrenti di uguale tipo, ma anche di segno diverso: sempre il Sassone al massimo grado, ma affiancato dallo Haendel del periodo londinese, dal Carl Heinrich Graun di quello berlinese e da Christoff Willibald Gluck⁵⁴, come se lo stile di canto del marchigiano si modellasse meglio su una musica di ambito europeo meno allineata alla tradizionale opera italiana. Peraltro, a tal fine, va sottolineata la sua intensa circolazione all'estero⁵⁵.

Una conferma indiretta sembra venire, alla lunga, dalle vicende londinesi, ambientate, per entrambi i nostri virtuosi, nel periodo della lotta tra i teatri Covent Garden e Haymarket e delle due primedonne Francesca Cuzzoni Sandoni e Faustina Bordoni Hasse⁵⁶: notoriamente il Farinelli si rifiuta allo Haendel nel 1733 ma accetta poi di cantare per il Porpora dal 1734 al 1737, mentre il Carestini si impegna con lo Haendel dal 1733 al 1735; Haboeck sembra ribadire la superiorità del virtuoso marchigiano per quanto riguarda la presenza e l'azione scenica⁵⁷, lasciando intuire il peso che tale elemento dovette avere nell'ingaggio del Cusanino.

Si tramandano accoglienze entusiastiche per l'uno e per l'altro⁵⁸, pur nella diretta e distruttiva opposizione tra i due *cast* teatrali. Il tutto, però,

⁵² C. VITALI, F. BORIS, *op. cit.*, p. 87 (lettera al conte Sicinio Pepoli, Milano, 12-9-1731).

⁵³ *Ibid.*, pp. 89-90 (lettera al suddetto, Milano, 26-9-1731).

⁵⁴ Anche questo veloce sondaggio si è valso in questa fase solo di C. SARTORI, *op. cit.*, accanto a C. M. KORSMEIER, *op. cit.*, pp. 495-500 e 554-570 per Carestini.

⁵⁵ Come si evince dall'insieme della bibliografia citata; e cfr. anche poco oltre.

⁵⁶ Per un'indicazione di base sull'ampia e articolata bibliografia in merito alle note vicende dell'opera italiana a Londra, si rinvia a *New Grove Dictionary*, cit., alle voci "London" e "Opera"; nell'ottica mirata a Farinelli e al contesto coevo, con una corrispondente perspicua selezione bibliografica, cfr. C. VITALI, F. BORIS, *op. cit.*; per gli aspetti riferiti al Carestini, C. M. KORSMEIER, *op. cit.*, pp. 89-101.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁸ Cfr. almeno *Ibid.*, pp. 89-101; R. FREEMAN, *op. cit.*, p. 305.

si va facendo insostenibile sul piano amministrativo. Nel 1734, il Farinelli stesso percepisce i prodromi del crollo del teatro rivale⁵⁹, ma è l'opera italiana tradizionale che, sebbene più volte imposta al pubblico, non sembra del tutto consona al gusto e agli orientamenti musicali londinesi. Notoriamente, in seno alla stessa Casa regnante si registra la predilezione per il Porpora da parte del principe di Galles, mentre i reali sembrano decisamente orientati verso lo stile e la produzione dello Haendel⁶⁰; e l'*Atalanta* di questo, alla fine, fu preferita alla *Festa d'Imeneo* del Porpora nell'occasione delle nozze del principe stesso nel 1736. Anche per questo, forse, il compositore napoletano tornò in Italia; ma un pressante motivo fu certamente il tracollo economico subito anche dal suo teatro poco dopo la rovina dell'altro: infatti fu quasi disertato dal pubblico nel 1736-1737⁶¹. Nel 1737 anche il Farinelli aveva lasciato l'Inghilterra, con la sua fama intatta ma certamente a seguito della stessa disastrosa stagione.

Il Cusanino era partito nel 1735; ma per intensificare, accanto alle apparizioni sui principali teatri italiani, la sua circolazione mitteleuropea fino a farne un aspetto fortemente incisivo della sua vita professionale. Tornerà a Londra nel 1739, chiamato da Lord Middlesex che aveva ricostituito una *troupe* nel Little Theatre in Haymarket, per restarvi fino al 1740. Inoltre, dopo il periodo al servizio della corte di Baviera (1731-1746), dal 1747 al 1750 è Kammermusik di Corte a Dresda, nel 1750 a Berlino al servizio della corte di Prussia, dal 1754 al 1758 a San Pietroburgo nella compagnia di Francesco Araia (poco dopo però la sua carriera può dirsi terminata)⁶².

A conferma di tutto questo, va ricordato che pochi anni dopo la partenza del Farinelli avverrà l'esordio (1741) di David Garrick, l'attore che influenzerà in parte le idee della riforma gluckiana e che servirà da modello al cantante Francesco Guadagni⁶³. Nonostante le polemiche dei maestri della generazione precedente, il Garrick riportò subito enorme favore di critica o pubblico, in base a caratteristiche rivelatorie degli orientamenti londinesi verso il teatro in genere, intuitivamente applicabili anche al gusto verso l'opera. In particolare di lui si apprezzavano: la grande capacità espressiva e il verosimile portato al massimo grado, tanto da sostenere la parte e l'illusione drammatica anche nei momenti di stasi e silenzio (in opposizione all'uso di estraniarsi dalla scena in varie maniere, talvolta in segno di disprezzo verso la recitazione di un rivale)⁶⁴; i

⁵⁹ C. VITALI, F. BORIS, *op. cit.*, pp. 132 (lettera a Sicinio Pepoli, Londra, 30-11-1734) e 211.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 213-214.

⁶² C. M. KORSMEIER, *op. cit.*, pp. 108-150.

⁶³ Daniel HEARTZ, *Da Garrick a Gluck*, in *Drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, soprattutto pp. 70-73.

⁶⁴ Questo e altri usi dell'opera italiana vengono dichiarati riprovevoli già da G.F. Tosi, *op. cit.*, p. 106: cfr. anche oltre.

movimenti e i costumi appropriati (a contrasto con gli abiti pressoché fissi e convenzionali e all'immobilità in punti determinati della scena)⁶⁵. Se dunque l'orientamento del pubblico londinese era già ben stabilizzato nel 1741, è intuitivo supporre che solo pochi anni prima la differenza di attitudine scenica già riscontrata tra il Farinelli e il Carestini possa essere risultata alquanto evidente in questo contesto.

Del resto, intorno ai due cantanti si avverte ormai il prevalere di un altro gusto, più coerente con il rinnovamento dell'opera in musica.

Già il Tosi aveva individuato i vizi dell'opera italiana a lui coeva, rivelando intenti di presunto ritorno ai modelli antichi analoghi a quelli proclamati dalla riforma dell'*Arcadia* e, pur su piani e dietro evoluzioni e influssi ovviamente diversi, non dissimili dai punti di partenza del rinnovamento notoriamente codificato dall'opera del Gluck. Condanna infatti, oltre a quanto già visto in precedenza, lo scarso rispetto per il testo verbale (cfr., sopra, le rampogne all'uso dei cantanti che pretendono di imporre le loro arie favorite e addirittura di scegliere i librettisti) fino alla cattiva pronuncia che annulla il senso drammatico e la distinzione della voce umana dal timbro di uno strumento⁶⁶; stigmatizza l'abuso dell'"allegro" da parte dei "moderni" in luogo del "cantabile" degli "antichi", nonché l'aggiunta arbitraria di passaggi fioriti da parte dei cantanti⁶⁷. Tutto ciò è imputato all'esibizionismo dei virtuosi che hanno come sola meta "l'applicazione de' passaggi più difficili" tanto che "i Moderni sono inarrivabili per cantare all'udito" "gli Antichi erano inimitabili per cantare al cuore" per concludere che "gran maestro è il cuore"⁶⁸: sembrano le parole di Carlo VI al Farinelli. E ancora "riformar l'amoroso Patetico" dalle arie significa vanificarne l'essenza, perché esso è "la Passione più dolce dell'animo"⁶⁹; mentre meccanico e quasi volgare acrobatismo è l'applicazione sistematica e indiscriminata di preziosismi virtuosistici (ad es. il trillo lungo, ormai desueto, "si lasciò a Trombetti o a chi voleva esporsi al rischio di scoppiare per un evviva del popolaccio"⁷⁰; e qui viene spontaneo ricordare il noto episodio della gara con la tromba riportato dal Sacchi nella biografia del Farinelli, nonostante il giudizio incondizionatamente laudativo dato di lui dal Tosi). Il tutto poi senza gran vantaggio per la musica, perché "la moderna intonazione è assai cattiva"⁷¹.

Del pari, nell'ambito della disputa sul teatro per musica in chiave teorica e intellettuale – disputa lunghissima e ininterrotta, dalle obiezioni e questioni legate al primo affermarsi di un genere mal riconducibile ai canoni delle categorie letterarie, al periodo dell'*Arcadia*, fino al rinnovamento del pieno Settecento – un'analogia critica era venuta notoriamente

⁶⁵ D. HEARTZ, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁶ G. F. TOSI, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 55 e 64.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 60-73.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁷¹ *Ibid.*, p. 11.

da Ludovico Antonio Muratori (*Della perfetta poesia italiana*, 1706 ma probabilmente già terminata nel 1702) che additava la fonte del degrado coevo nel sovvertimento dell'originaria priorità della poesia, completamente annullata da esigenze materiali di successo e guadagno e dalla corrispondente supremazia dei cantanti su librettisti, compositori e impresari. L'orientamento del Muratori (peraltro sulla scorta dei principi enunciati da Giovanni Maria Crescimbeni ne *La bellezza della volgar poesia*, che nel 1700 pone il teatro d'opera come tema di discussione) è tutto verso il ripristino dei criteri originari: la centralità del testo, il verosimile, la naturale espressione degli affetti⁷²; tutti caratteri proclamati, pur in diverse forme, modi e climi culturali, da ogni tipo di testimonianza relativa a questo dibattito per tutto l'arco del Settecento, così come dalle indicazioni specifiche – in parte già viste – della trattatistica musicale.

Alla luce di questo contesto, notoriamente intrecciato alla parallela e altrettanto lunga e ininterrotta disputa su opera italiana e opera francese, vanno letti alcuni spunti da testimonianze più tarde, comunque significativi per la nostra ricognizione in quanto mostrano il successivo sviluppo e predominio, soprattutto fuori d'Italia, di quel concetto di rappresentazione imperniata sull'azione e l'espressività senza artifici, presente anche nella trattatistica musicale specifica, sebbene sgranato in aspetti, dettagli e indicazioni peculiarmente legati al piano operativo, come negli esempi visti finora.

Altri ha osservato la chiusura all'opera tradizionale ormai riscontrabile a Vienna dopo il 1750, contro l'insistente ripetizione dei suoi stereotipi in Italia (ad eccezione della Parma del Du Tillot, non aliena dalle pulsioni europee che privilegiavano le maniere francesi) incluso l'usuale atteggiamento del pubblico italiano: si riporta il rimprovero da parte di Ranieri de' Calzabigi ai bolognesi, contrapposti ai viennesi abituati a gustare senza rumori e distrazioni l'opera francese con il suo naturale, il suo verosimile e le sue passioni⁷³. Di seguito, il Diderot (*De la poésie dramatique*, 1758), che modera le precedenti affermazioni di Jean Jacques Rousseau (questi, nella *Lettre sur la musique française* del 1753 dichiara la sua lingua non adatta alla musica – il che peraltro già aveva detto almeno il Mancini⁷⁴ ma con intenti e in contesti ovviamente tutti diversi), e il Noverre (*Lettres sur la danse et les ballets*, 1760) si allineano nel percorso della riformata opera in musica, fondata sul naturale, il verosimile e il moto dell'animo, e di un modo di stare in scena dichiaratamente ispirato al Garrick come modello di naturalezza, espressione e pathos⁷⁵.

In conclusione, i due virtuosi, entrambi diversamente grandi, mostra-

⁷² Posizione fondamentale e incisiva anche in relazione alla figura e al ruolo del cantante: cfr. Sergio DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., Parte II: *I Sistemi*, v. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 349-415 e soprattutto pp. 370-372.

⁷³ D. HEARTZ, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁷⁴ G.B. MANCINI, *op. cit.* p. 233.

⁷⁵ D. HEARTZ, *op. cit.*, pp. 61-66.

no la capacità di percepire il veloce evolversi del gusto. Già dall'inizio della loro attività, i libretti delle opere in cui essi compaiono mostrano, con la schiacciante ovvia prevalenza del Metastasio (con il quale per di più il Farinelli intrattenne tutta la vita un fitto rapporto professionale e di amicizia), anche la ricorrenza di autori noti per essere i più accreditati fra gli accademici Arcadi: per il Broschi, nell'ordine, Apostolo Zeno, Carlo Innocenzo Frugoni, Antonio Salvi, Paolo Rolli; per il Carestini, lo Zeno, Pietro Pariati, il Rolli⁷⁶. Si è già vista la capacità di scelta e intervento di entrambi i virtuosi sulla messa a punto di un'opera o del suo allestimento: è perciò da ritenere che queste prevalenze non fossero inconsapevoli. Ma, pur all'interno di tutto questo, sembrano poi trovare ognuno una posizione peculiare: più tradizionalmente italiano il Farinelli, comunque legato alla sua voce straordinaria e quindi inevitabilmente portato a dare il massimo risalto ad ogni sua possibile prestazione attraverso quella tecnica virtuosistica via via sempre più lontana dagli intenti della nuova opera; più aperto al gusto straniero il marchigiano, favorito dalle sue qualità naturali di azione scenica e di espressività che sono i punti forti della riforma del secondo Settecento.

Dopo tutto ciò, acquistano ulteriore rilievo le righe nelle quali il Broschi esprime l'auspicio di lasciare presto le scene⁷⁷ e la sua scelta apparentemente autolesionistica di relegare il suo canto eccezionale all'interno delle camere reali spagnole.

È inevitabile chiedersi se accanto alla saturazione per gli aspetti negativi del mondo artistico non ci fossero anche la percezione esatta di un mutamento per il quale la sua pur irraggiungibile vocalità e il suo stile di canto sarebbero presto risultati desueti, e il conseguente timore di non potervisi adeguare con una diversa attitudine scenica.

A questa domanda non possiamo, per ora, rispondere, né tanto meno riconoscere esattamente modi e misure con i quali entrambi i nostri virtuosi affrontarono quel periodo di fermenti e rinnovamenti. Il tutto va tra le questioni che in questa sede sono state appena colte, accennate e lasciate aperte, ma delle quali si sono comunque tratteggiate linee, fonti e strumenti per un'indagine di confronto.

⁷⁶ Per il notissimo ruolo di questi singoli librettisti nel rinnovamento dell'opera, si rinvia rapidamente alla recente bibliografia presente nel *New Grove Dictionary*, cit., *sub vocibus*. Per l'individuazione delle loro prevalenze all'interno delle rappresentazioni cantate dai nostri due virtuosi, ci si è serviti, di nuovo, in questa fase solo di C. SARTORI, *op. cit.*, accanto a C. M. KORSMEIER, *op. cit.*, pp. 509-512 per Carestini.

⁷⁷ C. VITALI, F. BORIS, *op. cit.*, pp. 132-133 (lettera a Sicinio Pepoli, Londra, 30-11-1734).

Libri

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 Editrice, 1999, pp. 167-177.

Il volume che contiene il saggio di Salvarani, progettato nel quadro delle *Settimane Frescobaldi* 1992 e 1994, è stato pubblicato grazie al contributo dell'Accademia Corale 'Vittore Veneziani' di Ferrara che lo ha dedicato alla memoria del suo presidente Mario Roffi.

Dopo la prefazione del responsabile del coordinamento editoriale Paolo Fabbri, seguono otto saggi di sette diversi autori su aspetti vari della "musica in torneo" presso le maggiori corti o città del nord e del centro Italia nel corso dei secoli XVI e XVII.

Obiettivo delle ricordate *Settimane Frescobaldi* era stato infatti quello "di valutare più sistematicamente la persistenza, nel Seicento, di forme spettacolari cavalleresche, e di orditi teatrali che li applicassero in dose cospicua: non la semplice rievocazione, in soggetti e personaggi, dell'epica classica e romanza, ma la presenza di elementi quali il cimento marziale, la perizia nelle armi e nel cavalcare, il senso della sfida, la rappresentazione di se stessi in dimensione eroica (all'antica, o medievale), ricomposti e inseriti in un contesto drammatico. Tornei e affini, magari straordinariamente elaborati, non erano certo una novità nella vita delle corti cinquecentesche: non furono però delle eccezioni neppure nel secolo seguente, quando vennero a giovare anche dei nuovi mezzi linguistici offerti dalla recitazione cantata" (p. VII).

Primo saggio quello di Paola Besutti su *Giostre, tornei, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento* con ricca appendice cronologica (pp. 3-32), seguito dal saggio di Alessandra Chiarelli *Per un profilo delle feste d'armi a Modena nel Cinque e Seicento* (pp. 33-63).

Altro saggio di Paola Besutti è il terzo in ordine di distribuzione su *Giostre e tornei a Parma e Piacenza durante il ducato dei Farnese* (pp. 65-79), cui fa seguito lo studio di Maria Alberti dal titolo *Le 'barriere' di Cosimo II granduca di Toscana* (pp. 83-95).

Seguono altri tre interventi di Sabrina Saccomani (*Feste a cavallo alla corte sabauda nella seconda metà del XVII secolo*, pp. 97-102), di Sergio Monaldini (*La montagna fulminata. Giostre e tornei a Bologna nel Seicento*, pp. 103-133) e di Roberta Ziosi (*I libretti di Ascanio Pio di Savoia: un esempio di teatro musicale a Ferrara nella prima metà del Seicento*, pp. 135-165).

Per quanto concerne le Marche, di estremo interesse è pertanto il saggio di Marco Salvarani *Sui melodrammi di Prospero Bonarelli e d'altri 'cavalieri'*, (pp.

167-177), riferibile alle manifestazioni teatrali e musicali organizzate ad Ancona nel corso della prima metà del Seicento.

Il saggio riprende e rielabora quanto già trattato dallo stesso Salvarani in *Tornei ed intermedi all'“Arsenale” di Ancona (1608-1623)* apparso sulla «Rivista italiana di musicologia» (XXIV, 1989, pp. 306-329).

Salvarani, dopo aver rilevato che con la devoluzione del ducato di Urbino allo Stato Pontificio (1631) era palesemente venuta meno qualsiasi condizione favorevole all'allestimento di opere-torneo in detto territorio, sottolinea come simili allestimenti abbiano egualmente potuto aver luogo da un capo all'altro della regione Marche “grazie all'attivismo accademico della nobiltà minore locale (non necessariamente indigena) diffusa nel fitto tessuto di piccoli centri urbani caratteristico del territorio” (p. 167).

Viene pertanto ricordata a titolo d'esempio la *Guerra in festa* di Bandino Zeboni con musiche di Matteo Moretti, allestita a Recanati nell'inverno del 1640 come 'opera sacra', arricchita da entrate di personaggi su carri accompagnati da seguito a piedi e conclusa da una 'giostra festiva'.

L'Autore passa poi ad esaminare il gruppo di fonti più consistenti costituito dalle edizioni anconetane delle opere di Prospero Bonarelli (Novellara, 1582 – Ancona, 1659), drammaturgo ricordato nelle storie del teatro soprattutto quale autore della tragedia *Solimano* (1618) e del *Medoro incoronato*, oltre che come fratello minore di Guidobaldo Bonarelli, l'autore della nota pastorale *Filli in Sciro* (1607).

Un drammaturgo “per più versi diviso tra ambienti cortigiani e comunali” a causa dei rapporti non proprio felici di suo padre e della sua famiglia con la corte roveresca di Francesco Maria II, destinato a trascorrere i primi venti anni tra Novellara (presso Camillo Gonzaga), Modena (presso Alfonso II e poi Cesare d'Este) e Pavia (presso il Collegio Borromeo); città quest'ultima “dove plausibilmente poté iniziarsi alle lettere e agli esercizi cavallereschi ed avere notizia ed esperienza degli spettacoli che vi si allestivano” (p. 168).

Stabilitosi infine in Ancona, il Bonarelli ebbe qui ad assumere qualche responsabilità civica, dedicandosi soprattutto ad attività teatrali e fondandovi l'Accademia dei Caliginosi (1624). “Mantenne relazioni – precisa inoltre Salvarani – con numerose corti e accademie, con ex cortigiani ed accademici urbinati; fu in stretto contatto con i rovereschi alla corte medicea al diretto servizio della quale Prospero venne poi assunto, dividendosi così tra Ancona e Firenze e dove i suoi incarichi lo portarono” (*Ibidem*).

Pare inoltre che il Bonarelli avesse «nel torneare merito esquisito, essendo[si] egli in Lombardia madre feconda de prodi Cavalieri, fin colà da fanciullo, sotto la disciplina dell'Illustrissimo Sig. Ettore Gesualdi in simili azzioni più volte esercitato» (*Ibidem*).

Certo è che “la pratica di organizzare spettacolari esercizi cavallereschi è già testimoniata da un permesso concesso al Bonarelli dal Comune di Ancona per «realizzare tornei cavallereschi nella grande strada (di via Farini), allora quasi piazzale, antistante la sua casa»” (p. 169). Documento fondamentale è poi giustamente giudicato da Salvarani la *Relazione delle feste carnevalesche* di Francesco Valentini (Ancona, M. Salvioni, 1609): feste organizzate con relativo torneo nel teatro dell'“Arsenale” ad opera di un gruppo di gentiluomini precedentemente riunitosi in casa del Bonarelli.

Dettagliate la descrizione del soggetto del torneo e la presentazione dei contenuti diligentemente riportate da Salvarani il quale peraltro conclude amaramente: “La relazione non ci rivela in alcun caso il nome degli interpreti musicali né

quello degli autori delle musiche” (...) “Dalla morfologia dei versi si può solo ipotizzare che parti del testo fossero state cantate in stile recitativo, mentre le ottave (duetto Amore-Fede, solo Giunone), i quinari in rima baciata (trio Plutone, Tempo, Verità) e il coro madrigalesco delle Ninfe ebbero probabilmente altra veste musicale” (p. 171).

Circa poi l'alto numero di spettatori entrati con biglietto d'ingresso a pagamento sempre Salvarani annota opportunamente: “C'è dunque da chiedersi se quel vasto pubblico incapace di metabolizzare interamente (o ignorando del tutto) sottigliezze letterario-mitologico-iconografiche, non dovette essere attratto soprattutto dallo spettacolo del torneo in quanto tale” (*Ibidem*). In assenza di allegorie ed episodi encomiastico-celebrativi: “Certo rimane la celebrazione della classe che si auto-rappresenta tramite i suoi eletti, ‘campioni’ in senso sportivo e in termini sociali” e quindi “c'è dunque anche da chiedersi quanto di tale simulacro di orgoglio e valentia cavallereschi sia leggibile come affermazione di una classe – essa stessa non più pura – che si intende come metonimia della *comunitas* locale di contro un potere ‘straniero’ mai davvero servito” (*Ibidem*).

Proseguendo nell'esame delle testimonianze superstiti dell'attività del ricordato teatro anconetano, Salvarani segnala poi anche gli intermedi rappresentati nell'ultima settimana di febbraio del 1639 in occasione dell'allestimento della ricordata pastorale di Guidubaldo Bonarelli (*Intramezzi da rappresentarsi nella Filli in Sciro in Ancona quest'anno 1639*, Ancona, M. Salvioni, 1639). Quattro intermedi con prologo in cui è presente l'alternarsi di balletti (I e III) e di altrettanti abbattimenti (II e IV). Questi ultimi articolati in una breve introduzione, con un unico personaggio, seguita dall'armeggiamento.

Il saggio passa infine ad esaminare la raccolta di lavori bonarelliani per musica edita nel 1647 (*Melodrammi* [sic] cioè *opere da rappresentarsi in musica*, Ancona, M. Salvioni, 1647) che si presenta come “un ‘campionario’ di possibili varietà di spettacolo musicale contemporaneo” e dove “omologate sotto il titolo *Melodrammi* si trovano ‘opere da rappresentarsi in musica’ di diverso tipo e destinazione” e “vi figurano anche diverse specie di opere dove sono previsti armeggiamenti” (p. 172).

Conclude il saggio una “rapidissima lettura riassuntiva” dei testi in questione: *L'antro dell'Eternità*, *La gioia del Cielo*, *Alceste* e *Il Faneto*, ovvero *il Sole innamorato della Notte*.

Franco Battistelli

Bruno GALLOTTA, *Musica ed estetica in Leopardi*, Edizioni Rugginenti, Milano, 1997, pp. 240.

Il volume prende in esame in modo approfondito, e con esiti originali, un argomento di grande complessità qual è l'estetica musicale di Giacomo Leopardi, ricostruendone il retroterra filosofico, i riferimenti al coevo dibattito culturale, il ruolo ricoperto nell'intero *corpus* dell'opera del poeta. Si compone di sette capitoli: I, *I precedenti* (pp. 7-13); II, *Suono, armonia e bellezza* (pp. 15-61); III, *Piacere estetico e giudizio estetico* (pp. 63-99); IV, *Giudizio estetico e opinione* (pp. 101-134); V, *Leopardi e il Romanticismo* (pp. 135-155); VI, *Leopardi formalista?* (pp. 157-167); VII, *Leopardi e la musica del suo tempo* (pp. 169-180). L'ultima parte del lavoro presenta un'appendice in cinque parti (pp. 183-219) in cui l'autore prende in esame aspetti specifici del pensiero leopardiano, in ambito

estetico e, più generalmente, filosofico-esistenziale, sulla base di riferimenti puntuali e rigorosi alle sue opere: *L'imitazione della natura*; *L'Assuefazione*; *La teoria del piacere e il sentimento dell'infinito*; *La musica nei Canti*; *Alcune riflessioni sul "simbolo" musicale*. A fine volume, l'*Indice dei nomi e delle cose notevoli* permette al lettore un'agile consultazione "tematica".

Il capitolo iniziale ha il pregio di ripercorrere brevemente l'estetica musicale immediatamente precedente all'elaborazione di quella leopardiana, stabilendo un interessante confronto tra Leopardi e Giuseppe Carpani, l'autore de *Le Haydine e Le Rossiniane*: "si può dire che il pensiero di Leopardi evolve sull'argomento pressoché contemporaneamente a quello dello stesso Carpani" (p. 10). Il successivo, *Suono, armonia, bellezza*, riveste grande importanza nell'apparato teorico del volume, poiché si dimostra come Leopardi pervenga al superamento dell'estetica neoclassica, denunciando "l'inesistenza effettiva di un bello teorico, astratto, assoluto", e quasi prefigurando la concezione formalista di Eduard Hanslick, "secondo la quale una delle caratteristiche principali della musica consiste nella capacità di rappresentare la dinamica dei sentimenti" (p. 27). L'idea che in Leopardi possa essere ravvisato *ante litteram* un atteggiamento formalista Gallotta la riprende da Michel Orcel, sviluppandola e parzialmente confutandola nel sesto capitolo, *Leopardi formalista?*. Un altro autore cui Leopardi viene accostato con pertinenza nel citato secondo capitolo è Ermes Visconti, autore dei *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile*, opera di cui Gallotta prende in esame le redazioni inedite 1819-1822. Pur scartando l'ipotesi di un'influenza diretta tra i due pensatori, l'autore rileva e dimostra come il "piacere intellettuale" di Leopardi coincida con il "piacere estetico" di Visconti (p. 53).

Il saggio costituisce una lettura preziosa per tutti coloro che, possedendo sicure competenze filosofiche e letterarie, vogliono approfondire la loro conoscenza del dibattito estetico in Europa all'inizio dell'Ottocento e desiderino percorrere nelle sue radici culturali e nei suoi esiti un aspetto del pensiero leopardiano tanto importante quanto poco affrontato.

Paola Ciarlantini

Carmen Cinzia SANTORO, e il suon di lei. *La concezione estetico-musicale in Giacomo Leopardi*, Edizioni NoUbs, Chieti 1998, pp. 159. Introduzione di Walter Tortoreto.

L'autrice, con alle spalle studi filosofici e musicali, ha realizzato un saggio di respiro divulgativo che ha il pregio di poter essere agevolmente letto anche da un pubblico di non intenditori. Infatti, propedeutico all'argomento è il capitolo *Linee del pensiero estetico dall'antica Grecia al primo Ottocento* (pp. 27-44). Il pensiero estetico leopardiano è affrontato, secondo varie angolazioni, nei capitoli successivi: *Aspetti teorici della riflessione leopardiana sulla musica* (pp. 45-60); *Fonti e modelli di ispirazione* (pp. 61-84); *Funzioni sociali, culturali e psicologiche della musica* (pp. 85-112); *Leopardi e Rossini* (pp. 113-126). Nell'ultimo capitolo, *Da Leopardi a Nietzsche* (pp. 127-150) è tentato, a grandi linee, un confronto tra il pensiero estetico di Leopardi e quello di Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche. Il riferimento all'estetica illuministica e romantica tedesca, preponderante rispetto a quella francese e italiana, pur citate, è una costante del saggio: ad esempio, nel capitolo *Fonti e modelli di ispirazione* molto spazio è

dato a Immanuel Kant. Il saggio, non particolarmente originale dal punto di vista teorico, mostra la sua derivazione da altri precedenti sull'argomento, in particolare da quello di Foschi recensito più avanti. Nondimeno, essendo costruito con un'ottica culturale ad ampio raggio, la sua lettura può essere utile a chi, per la prima volta, voglia accostarsi all'estetica leopardiana, semplicemente partendo da una buona cultura di base liceale.

Paola Ciarlantini

Franco FOSCHI (a cura e con introduzione di) *Giacomo Leopardi. Sulla Musica*, Edizioni CNSL, Recanati, 1999, pp. 211. [ristampa di: Franco Foschi (a cura e con introduzione di), *Giacomo Leopardi. Sulla Musica*, Francisci editore, Abano Terme, 1987].

Tra le numerose iniziative culturali ed editoriali che il Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati ha portato avanti nell'ambito del Bicentenario della nascita del poeta, s'inserisce l'attesa ristampa di questo lavoro che, uscito nel 1987 per i tipi dell'editore Francisci di Abano Terme, era da tempo esaurito. Riproposto nell'agevole formato (cm. 17×10) e nell'accattivante grafica editoriale che caratterizza la collana *Dallo Zibaldone*, di cui è il settimo volume uscito, è stato pubblicato con l'autorevole contributo della Giunta Nazionale Leopardiana. Tale collana, voluta dal CNSL, si propone di far conoscere, per tematiche, il pensiero leopardiano quale emerge principalmente dallo *Zibaldone*, affidando di volta in volta la curatela dei volumi ad insigni esperti dei vari settori, nell'intento di coniugare esigenza di divulgazione e rigore scientifico.

In *Giacomo Leopardi. Sulla Musica* Franco Foschi, Direttore del Centro Nazionale di Studi Leopardiani ed appassionato studioso del pensiero estetico del poeta, ha raccolto in modo sistematico tutti i riferimenti alla musica che compaiono nell'opera leopardiana. Per consentire al lettore "di fare una propria riflessione nella massima libertà" (come recita la quarta di copertina della prima edizione) ha ridotto al minimo i suoi interventi di curatore, concentrando il proprio contributo scientifico nell'ampio saggio introduttivo (pp. 5-58). Il volume si divide, pertanto, in due parti: la prima comprende il suddetto saggio e una *Nota bibliografica* (pp. 59-62), la seconda, semplicemente denominata *Testi*, offre al lettore la viva voce del poeta attraverso la puntuale esplorazione non solo dello *Zibaldone* (citato nell'edizione di Walter Binni-Emilio Ghidetti, Sansoni 1969) ma di ogni altro scritto leopardiano in prosa (*Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, *Ricordi di infanzia e di adolescenza*, *Alla vita abbozzata di Silvio Sarno*, *Diario del Primo Amore*, *Epistolario*, etc.) e in versi (e quindi, dei *Canti*) nei suoi riferimenti all'arte musicale. Quando il volume è uscito, nel 1987, in contemporanea con *Leopardi e la musica* di Marcello De Angelis, rivestiva un carattere di grande novità, essendo unico nel suo genere, ed ha costituito un importante punto di riferimento per tutti gli studi successivi sull'argomento. Oggi, pur nel proliferare di pubblicazioni "tematiche" su Leopardi, questo carattere innovativo si rivela inalterato. Ribadisce Bruno Gallotta (recensito più sopra, pp. 5-6): "si tratta di un lavoro prezioso perché non soltanto raggruppa sistematicamente tutte le citazioni leopardiane sulla musica, ma ne aggiunge altre ad essa collegate; per esempio sulla tematica dell'infinito, delle sensazioni e del-

l'assuefazione. Un'impostazione che denota già, come del resto esposto nell'introduzione, un approccio di più ampie vedute".

Paola Ciarlantini

AA. VV., *A vagheggiare Orfeo. Saggi e documenti*, Fano, Festival del Barocco Musicale, Teatro della Fortuna, Comune di Fano, 1998, pp. 397.

Il *Festival del Barocco Musicale* di Fano è stata una splendida iniziativa culturale che purtroppo ha visto la realizzazione di due sole edizioni nel 1998 e nel 1999. Di questa affascinante avventura musicale restano per fortuna due raccolte di scritti, che costituiscono per qualità e specificità di contenuti un importante contributo per la storia del teatro musicale barocco in Italia.

Il primo volume si apre con un intervento del direttore artistico Alberto Zedda, il quale enuncia gli obiettivi che si propone il Festival Musicale del Barocco. La principale finalità è quella di documentare, studiare e rappresentare quanto "avviene nello spazio temporale di un secolo, il Seicento, in un Paese, l'Italia, crogiolo di invenzioni da cui sorgeranno le scuole nazionali che daranno caratteri distinti a un'arte sonora accomunata da una koiné linguistica europea. Del Seicento verrà preferita la produzione fiorita nel periodo e nel clima culturale cui ha dato segno forte il grande architetto fanese Giacomo Torelli, inventore della moderna scenografia teatrale" (p. 11). Con lo studio e la pratica dello spettacolo s'intende quindi procedere al recupero di questo momento magico della musica italiana attraverso la riproposta di autori come Monteverdi, Cavalli, Cesti, Legrenzi, Landi e altri "che forgiarono la sintassi musicale sull'idioma e l'espressione della lingua italiana" (p. 12). Le scelte del Festival sono pertanto indirizzate verso il melodramma, l'oratorio, le cantate, gli intermedii, i madrigali, cioè tutte quelle forme musicali basate prevalentemente sul canto, ricercando "una prassi esecutiva rispettosa delle peculiarità originarie, ma non spinta fino a rifiutare la corposità dell'emissione, il fervore del vibrato espressivo, la caratterizzazione drammatica dei ruoli, frutto di un'incessante evoluzione tecnica" (p. 12). Il Festival deve essere pertanto "una fucina di idee e di proposte" per promuovere un discorso di musicologia applicata che, partendo da una rigorosa linea filologica, arrivi ad una prassi esecutiva autoctona in linea con le mutate condizioni ambientali e culturali della nostra epoca.

Franco Battistelli, nel saggio *Una perfetta 'Machina' barocca: l'antico Teatro della Fortuna di Giacomo Torelli*, ripercorre le vicende che hanno portato alla realizzazione del Teatro fanese alla luce delle ricerche più recenti, per poi procedere all'analisi delle caratteristiche architettoniche dell'edificio, tracciandone anche l'evoluzione storica fino alla nascita del nuovo Teatro della Fortuna, progettato nel 1845 dal grande architetto neoclassico Luigi Poletti.

Ancora Alberto Zedda, in *Musicologia militante*, prende lo spunto dall'intervento di Federico Agostinelli su *Gli amori d'Apollo e di Dafne* di Francesco Cavalli per precisare quale tipo di lavoro deve essere fatto sul manoscritto originale dal curatore della partitura, che viene predisposta per l'esecuzione. Trattasi dell'"intervento di un concertatore che si faccia carico... di dar veste sonora agli avari segni, cogliendone gli impliciti suggerimenti. Questa scrittura musicale... demanda ai suoi interpreti un compito di grande responsabilità, ma anche di grande soddisfazione, imponendogli interventi di tipo immaginativo e creativo che presuppongono la conoscenza e il dominio di un linguaggio tali da garantire che

questi interventi restino nell'ambito delle intenzioni del compositore, senza tradirne e snaturarne il senso" (pp. 51-52). Dopo aver analizzato il tipo di strumenti e di vocalità più opportuni, Zedda giudica gli integralisti, che escludono l'impiego di strumenti melodici, una ristretta retroguardia, mentre l'intervento che i curatori compiono sulla partitura costituisce un importante servizio culturale, che serve a tradurre e presentare le opere del Seicento in modo da favorire la riscoperta della loro grandezza da parte di spettatori che le rileggono in condizioni ambientali del tutto diverse: "A volte certe posizioni che appaiono distanti dalla lettera del manoscritto... sono quelle che meglio rispettano lo spirito del testo, le più fedeli all'assunto di partenza, le più vicine al mistero della creazione" (pp. 55-56).

Jacobo Cortines, docente di letteratura spagnola presso l'Università di Siviglia, nel saggio *All'ombra del lauro da Ovidio a Busenello* prende in esame i vari aspetti del mito di Apollo e Dafne partendo dalle *Metamorfosi* di Ovidio, passando attraverso Petrarca e Boccaccio per arrivare al Seicento, quando il mito classico viene riecheggiato nell'*Aminta* del Tasso e nel *Pastor fido* del Guarini, per essere poi ripreso nell'opera poetica di Giovan Battista Marino e nella *Dafne* di Ottavio Rinuccini, musicata da Jacopo Peri. Si arriva quindi al veneziano Francesco Busenello, che nel 1640 scrive *Gli amori di Apollo e di Dafne* per la musiche di Francesco Cavalli. Nei tre atti del libretto, il Busenello "non si limita a raccontare unicamente gli amori di Apollo e Dafne, ma li complica con quelli di Tirone, Aurora, Cefalo e Procis, e persino con quelli di Pan e Siringa" (p. 70).

Giovanni Morelli, in un lungo saggio intitolato *Diceria della Dafne* (pp. 75-125), analizza in maniera ancora più approfondita il mito di Apollo e Dafne, così come si è andato strutturando nell'antichità classica e come è stato poi accolto ed elaborato da Ovidio. Successivamente Morelli esamina il processo di moralizzazione del mito avvenuto con l'affermarsi del Cristianesimo, processo che tocca il suo culmine a partire dal Trecento, quando Dafne viene identificata con una Maria Vergine desiderata da Dio (apollineo Sole del mondo); la rivisitazione del mito si manifesta anche nel "Cristo - Apollo che desidera attrarre a sé la Dafne - Umanità che però respinge il Redentore, ma che poi trasformata dalla grazia, si ri-trasforma in unità con Lui" (p. 84), oppure prende forma nella Dafne - persona - dell'Anima che respinge Apollo - Lucifero. Lo stesso Boccaccio fa della ninfa un emblema della Gloria che laurea i poeti immortali. Il mito riacquista una sua dimensione "laica", anche se allegorica, con l'Umanesimo ed entra infine a far parte del progetto teatrale - musicale neoclassico della fiorentina Camerata dei Bardi, arrivando fino alle due versioni poetiche di Ottavio Rinuccini rispettivamente musicate da Jacopo Peri e Giulio Caccini. Per quanto riguarda il testo del Busenello, siamo di fronte - secondo Morelli - alla tarda imitazione di una tematizzazione ideologico - allegorica incentrata sul valore della Libertà e in particolare delle libertà femminile. Quello che nasce all'interno dell'opera non è una vicenda, ma un'allegoria: "Una allegoria animata, sì, ma anche spenta, deprivata d'ogni senso. Allegoria spenta, sì, ma *cum figuris*, che sostiene però, graziosamente, il fine d'essere rappresentativa di quello spazio Nullo del Niente in cui dimora, come se fosse un personaggio protagonista, che non è né può essere, quel Nessuno che Ognuno può essere" (p. 101). Al testo di Morelli è allegata la riproduzione anastatica del dramma per musica *Gli amori di Apollo e di Dafne*, rappresentato a Venezia nel 1640, nell'edizione veneziana del 1646 (pp. 127-160).

Frammenti d'un trionfo rinnovato è il titolo dell'intervento di Lorenzo Bianconi, dove viene esaminato il dramma per musica *Il trionfo della continenza*

considerato in *Scipione Africano*, con il quale è stato inaugurato nel 1677 il Teatro della Fortuna con l'impiego di un apparato scenografico progettato dal Torelli che è esposto in modo dettagliato nella *Descrizione de gli apparati et intermezzi*, uno scritto che, unitamente ai disegni pervenuti fino a noi, ci ha permesso di conoscere in tutti i particolari quella che rimane l'ultima messa in scena del grande scenografo – architetto. Il testo di Giulio di Monteverchi che, secondo Bianconi, non ha la vena di un Lope de Vega, di un Corneille o di uno Shakespeare, ruota intorno al personaggio di Publio Cornelio Scipione Africano, uomo dalle splendide virtù che tuttavia non disdegna di concupire la bellissima Rosmene, principessa dei Celtiberi soggiogati dal proconsole romano. La donna sembra stare al gioco, ma solo per salvare la vita del valoroso principe Luceo, che lei ama riamata. Un'altra nobile coppia soffre le pene dell'amore: Armira principessa di Sagunto ama Gisgone (nipote del re Massinissa alleato di Scipione), a sua volta innamorato di Rosmene. A complicare ulteriormente la vicenda provvede il legato Lucio Marzio, che ha posto gli occhi su Armira, scontrandosi con Scipione che vuole per sé anche questa donna. Divorati dalla gelosia, Luceo e Gismene (ritornato ad amare Armira) vorrebbero assassinare Scipione, ma un fulmine cade sul palazzo del proconsole e impedisce il buon esito della congiura, per cui i due spasimanti sono arrestati. Scipione, nella sua generosità e nobiltà d'animo, rinuncia al possesso delle due donne e perdona i loro innamorati. "L'onore di Roma e delle due principesse è salvo, i principi barbari giurano fedeltà al trionfatore, il quadrilatero degli amanti si può ricomporre grazie alla magnanimità del conquistatore... Nel frattempo, tutti hanno patito le sofferenze dell'amore, i tormenti della gelosia, i rancori dell'orgoglio ferito. Sfogandosi in tante tante ariette" (p. 168).

Luca Ferretti, in un ampio saggio intitolato *'Continenza' e 'Trionfo' di Scipione Africano. Indagine storico/analitica del testo*, procede ad un sistematico e approfondito esame delle fonti storiche riguardanti l'autore del dramma e la sua famiglia, per poi completare il suo intervento con un'analisi di tipo strutturale avente per tema i personaggi, il nucleo drammatico, l'elemento comico e la morale del testo (pp. 188-197). A sua volta il musicologo Federico Agostinelli compila una breve nota in cui descrive il lavoro fatto per recuperare lo spartito musicale del melodramma in questione. Infine viene riportata la riproduzione anastatica del testo di Giulio di Monteverchi, stampato a Perugia nel 1677 (pp. 205-245).

Il volume si chiude con l'intervento di Paolo Fabbri intitolato *Amor sacro e amor profano*, in cui il noto storico della musica traccia il percorso dei due grandi filoni della drammaturgia musicale del Seicento: da un lato il teatro cantato d'ispirazione religiosa che ha inizio a Roma nel Carnevale del 1600 con la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*; dall'altro i due drammi musicali *Rapimento di Cefalo* ed *Euridice* messi in scena nell'autunno dello stesso anno a Firenze presso la corte dei Medici. In particolare Fabbri prende in esame *La Susanna*, un oratorio scritto da Giovan Battista Giardini e musicato da Alessandro Stradella, ultima delle rappresentazioni in cartellone nella prima edizione del Festival fanese. La vicenda è tratta dal celebre episodio biblico (*Daniele*, 13), in cui si racconta la storia a lieto fine, ambientata a Babilonia durante la "cattività" del popolo ebraico, del torto subito dalla bellissima Susanna, moglie di Gioacchino, da parte di due anziani magistrati rimasti sconvolti da un'insana passione erotica per la donna, osservata di nascosto mentre sta facendo il bagno. I due cercano con il ricatto di piegare Susanna alle loro voglie, ma la donna chiama aiuto ed accorrono i servi a salvarla. I due magistrati accusano Susanna di adul-

terio e la donna è condannata a morte, ma viene salvata da un giovanissimo Daniele, il quale accusa i due persecutori di falsa testimonianza, facendoli cadere in contraddizioni che dimostrano la loro malafede, per cui saranno i due uomini a subire la pena capitale. L'oratorio, che ruota intorno alla figura di Daniele già destinato ad un grande avvenire profetico, è suddiviso in due "canti": nel primo i due anziani magistrati confessano la loro passione amorosa per Susanna, segue quindi la scena del bagno che fa esplodere nei due la voglia erotica fino a giungere all'agguato ricattatorio nei confronti della bella Susanna; nella seconda parte si assiste alla prigionia di Susanna, al processo, alla sua dichiarazione d'innocenza e all'ingresso determinante di Daniele, che conduce la sua inchiesta per scagionare la donna e per dimostrare la colpevolezza dei suoi persecutori.

Alberto Pellegrino

AA. Vv., *A vagheggiare Orfeo. Libro di Sala*, Fano, Festival del Barocco Musicale, Teatro della Fortuna, Comune di Fano, 1999, pp. 220.

Questo volume, edito nel 1999 in occasione della seconda edizione del Festival del Barocco Musicale, si apre con un intervento di Alberto Zedda su *L'opera barocca, oggi*, in cui il musicologo prende posizione contro quanti sostengono la necessità di riproporre l'opera barocca restando assolutamente fedeli alle sue condizioni originarie. Questa ricerca esasperata del suono, della dizione e della gestualità dell'epoca, per cercare di recuperare l'autenticità ormai smarrita, ha secondo Zedda una valenza negativa, poiché egli ritiene "meno elitario e più comunicativo portare l'Autore al linguaggio dell'ascoltatore; purché la traduzione del messaggio tenga conto di irrinunciabili premesse d'ordine stilistico ed estetico, anche di natura prettamente musicologica e filologica, che non falsino la sostanza" (p. 11). Dopo essersi dichiarato a favore dell'impiego di strumenti moderni affidati ad esecutori che conoscano la prassi esecutiva della musica barocca, Zedda affronta il problema della vocalità, che sta al centro dell'essenza interpretativa del melodramma barocco. Egli sostiene che il cantante deve essere in grado di trasmettere all'ascoltatore emozioni profonde, evitando la noia e la sdolcinatezza ed è pertanto inutile ricercare le voci perdute dei "castrati" attraverso l'impiego dei moderni "falsettisti". È molto meglio, al contrario, impiegare degli interpreti preparati, perché "il canto barocco pretende una carica altissima di espressione drammatica, domanda una partecipazione emozionale di straordinaria intensità pur se esclude l'enfasi esasperata, l'effetto plateale, la retorica altisonante, la sottolineatura scontata" (p. 15).

Federico Agostinelli, nel saggio *L'Orfeo: metamorfosi di un mito*, mette a punto un'intelligente interpretazione del libretto scritto da Aurelio Aureli e musicato da Antonio Sartorio. Nel 1672 Aureli sceglie come argomento uno dei miti più frequentati del Seicento (si pensi alla *Euridice* di Peri – Caccini, all'*Orfeo* di Monteverdi, a *La morte d'Orfeo* di Landi, a *L'Orfeo* di Luigi Rossi). L'autore costruisce il personaggio di un Orfeo "che poco ha di semidivino e di eroico, e molto di un fanciullone vizioso ed umorale, incline all'ira, piuttosto che alla calma, all'incontinenza piuttosto che alla temperanza, al dispetto piuttosto che all'amore" (p. 22). Intorno al protagonista, marito geloso di una Euridice sospettata d'infedeltà, Aureli colloca la protagonista fedele ma non ingenua, inventa inoltre una serie di vicende amorose che s'intrecciano con quella principale attraverso il coinvolgimento di numerosi personaggi. Secondo il modello di melodramma in

voga nella seconda metà del Seicento, l'opera contiene oltre sessanta "arie" per la maggior parte di due strofe, ognuna di quattro ottonari con i primi due spesso ripetuti, intramezzate o concluse da un ritornello strumentale. A completare questo lavoro analitico sono allegati la sinossi dell'opera (pp. 37-41) e il testo del libretto (pp. 45-93).

Claudio Toscani è l'autore del saggio ... "è *improprio ancora il recitarsi in musica*". *Francesco Cavalli e "Gli amori d'Apollino e di Dafne"*, che ritorna nel cartellone della seconda edizione del Festival. Toscani traccia un panorama del mondo operistico veneziano nella prima metà del Seicento, collocandovi il melodramma del Cavalli, basato su di una struttura abbastanza semplice: un prologo e tre atti con ampi spazi riservati ai recitativi alternati alle "ariette". Particolare importanza assume quindi per Cavalli il recitativo, "che non significa, tuttavia, declamazione insipida né semplice sequenza di formule fisse. Ricco di inflessioni melodiche, flessibile, fortemente accentuato, il recitativo di Cavalli... abbonda in gesti espressivi, in cambi di metro, ritmo e tonalità, e non esita a ricorrere a tutti i procedimenti stilistici dell'epoca, finalizzandoli all'espressione drammatica" (p. 100). Le stesse arie hanno uno "stile recitativo" ed in esse si ha un trapasso morbido dai momenti narrativi ai momenti lirici, per cui "il recitativo confluisce naturalmente nell'arioso o nell'aria e viceversa" (p. 101). Nel mettere in scena il testo drammatico del Busenello, secondo Toscani, Cavalli "è tutt'altro che un semplice artigiano: il suo lavoro, niente affatto meccanico, rivela una concezione drammaturgica puntuale; la musica è attenta a cogliere i valori e gli stimoli suggeriti dal testo, e le sue pagine migliori rivelano un'alta ispirazione poetica" (p. 103). Anche in questo caso, al saggio critico sono collegati la sinossi dell'opera (pp. 109-112) e il testo integrale del libretto (pp. 117-155).

L'ultimo intervento, intitolato "*Il Barcheggio*" di *Alessandro Stradella*, è di Carolyn Gianturco, che prende in esame questo divertimento vocale e coreografico composto dal musicista romano in occasione della Festa per le nozze celebrate il 6 luglio 1681 tra Carlo Spinola e Paola Brignole, discendenti di due nobili e potenti famiglie genovesi. Per conferire solennità all'evento le due famiglie decidono di dar vita ad una serie di festeggiamenti "che volevano proclamare la gioia degli sposi ma che volevano anche dimostrare – tramite il loro sfarzo – la grande ricchezza delle famiglie" (p. 159). In questo quadro va collocata la commissione di questo divertimento al compositore Alessandro Stradella, giunto a Genova nel 1678 preceduto da una fama conquistata nei soggiorni abbastanza tormentati di Roma, Venezia e Torino. In questa ultima città Stradella aveva trovato rifugio dopo una fuga precipitosa dalla città lagunare e sempre a Torino era sopravvissuto per miracolo all'attacco di due bravi inviati dal patrizio veneziano Contarini, al quale il musicista aveva rapito l'amante. S'ignora l'autore del testo musicato da Stradella, che si apre con i festeggiamenti per il matrimonio fra Nettuno e la nereide Anfitrite. La vicenda assume poi una connotazione più esplicitamente celebrativa, quando sopraggiunge Proteo, il quale invita ad onorare un altro matrimonio, quello tra Carlo e Paola che sono espressamente nominati. La *Cantata o Serenata* (come viene definita la composizione in una delle due partiture esistenti) è suddivisa in due parti con 14 arie, 4 duetti, 2 terzetti e 3 sinfonie. La struttura abbastanza complessa e le atmosfere gioiose espresse dalla partitura, rendono l'opera grandiosa e straordinaria e degna di una grande festa barocca. La documentazione allegata a questo saggio è costituita da una sinossi dell'opera a cura di Franco Battistelli e dal testo integrale del libretto (pp. 177-184).

Alberto Pellegrino

AA.VV., *Giacomo Torelli scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano*, a cura di Massimo Puliani, Fano, Centro Teatro, 1998, pp. 122.

Massimo Puliani, docente di storia del teatro presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino e direttore artistico del Teatro della Fortuna di Fano, ha curato nel 1998 una sintetica pubblicazione dedicata a Giacomo Torelli che mette insieme gli interventi di alcuni specialisti di storia del teatro e della musica. Lo stesso Puliani traccia un immaginario viaggio attraverso l'antico Teatro della Fortuna, che era collocato nel salone superiore del Palazzo del Podestà ed aveva cinque ordini di palchi con 19 palchi nel primo ordine, 21 in ciascuno dei tre ordini successivi, 11 nel quinto ordine, ai cui lati si trovava il Loggione, per un totale di 93 palchi. Il palcoscenico aveva una profondità di circa 27 metri per consentire i mutamenti a vista e gli effetti speciali propri della concezione di spettacolo che aveva Torelli e presentava un boccascena arricchito da quattro grandi lacunari e da quattro grandi statue lignee: Giunone, Minerva, la Pittura e l'Architettura.

Franco Battistelli, nello scritto *L'attività giovanile del Torelli a Fano e gli "Intermedii" del Filarmindo*, presenta una sintesi dell'attività teatrale a Fano prima dell'apparire sulla scena del Torelli, ricordando come nella società fanese era diffusa la passione per il teatro di prosa, la musica e i canti, i balli e i mascheramenti e come era radicata una solida tradizione letteraria testimoniata anche dal fatto che Vincenzo Nolfi, il maggiore poeta, storico e letterato fanese del Seicento, è stato l'autore del dramma per musica *Il Belloforonte*, musicato da Francesco Sagrati e messo in scena a Venezia nel 1642 dal Torelli. Non si hanno notizie certe sulla formazione artistica, tecnica e culturale del giovane Giacomo, nato nel 1608 dal cav. Pandolfo Torelli e da Eleonora de' Pazzi. Si ha invece notizia di un suo primo viaggio a Venezia nel 1624, mentre nel 1627 egli si trova di nuovo a Fano, come si desume da una sua richiesta per l'uso della Sala del Palazzo dei Governatori allo scopo di allestirvi la rappresentazione di una commedia. È probabile che il Torelli abbia curato nel 1633, in occasione del carnevale, l'allestimento della commedia intitolata *La Fortuna*, di cui esiste il testo stampato del "Prologo". Nel 1637, mentre l'ingegnere e scenografo Niccolò Sabbatini costruiva nelle vecchie scuderie ducali di Pesaro il suo Teatro del Sole, Torelli mette in scena nella Sala della Commedia la pastorale *Il Filarmindo* di Ridolfo Campeggi, arricchendola di "intermedii" come si apprende dalla descrizione dello spettacolo pubblicata dal tipografo jesino Gregorio Arnazzini. Dalla descrizione delle scenografie, progettate e realizzate da Torelli (pp. 22-24), è possibile desumere come l'artista fanese abbia già maturato le sue eccezionali qualità di scenografo e sia pronto a vivere l'avventura artistica veneziana.

Franco Marotti, nel suo intervento *Giacomo Torelli: un grande "ladro"*, dimostra come lo scenografo abbia preso l'idea dei suoi effetti teatrali e delle mutazioni a vista dalla tecnologia marittima: è opportuno infatti ricordare che i cannoni di una fiancata delle navi da guerra sparavano e rinculavano tutti insieme, perché erano collegati con una corda ad un argano, il cui fulcro era posto lungo la dorsale centrale dell'imbarcazione. L'energia sprigionata dal rinculo era sfruttata per far rientrare una parte dei cannoni che avevano sparato, arrotolando la corda sull'argano, e per far uscire dai boccaporti quei cannoni che erano pronti a sparare, srotolando altrettanta corda. Il movimento del grande argano centrale era a sua volta provocato da una serie di contrappesi che, scendendo e salendo nella stiva, producevano questo movimento di carica e scarica dei cannoni.

Il Torelli applica questa tecnica al teatro, collocando sulla scena la grande ruota di un argano che, mosso da un sistema di contrappesi, faceva arrotolare e

srotolare le corde collegate alle singole scene, consentendo ad esse di entrare e uscire simultaneamente dal palcoscenico. Sempre all'artiglieria marinara Torelli "ruba" l'idea di utilizzare la polvere pirica per produrre fiamme e lampi. Inoltre utilizza le pompe idrauliche, impiegate per togliere l'acqua dalla stiva delle navi, per realizzare quelle celebri piogge che suscitavano tanto stupore negli spettatori del tempo. Torelli, infine, non fa ricorso soltanto alle tecnologie applicate, ma costruisce un sistema matematico di tecnica prospettica da applicare alla scenografia, partendo dalle regole dettate da Guidobaldo del Monte nel più importante trattato di geometria del Seicento.

Franco Mancini, rifacendosi al soggiorno veneziano del Torelli, tenta una ricostruzione "virtuale" del Teatro "Novissimo", di cui si possiedono pochissime notizie: si sa che il contratto per l'acquisto del terreno di proprietà dei padri domenicani nella zona di Calle dei Mendicanti viene stipulato nel 1640 grazie anche all'intervento di mediazione del Torelli. Secondo ipotesi attendibili, l'area si estendeva sul lato lungo per m. 29,50 e su quello corto per m. 14,70, il teatro doveva avere probabilmente quattro ordini di palchi ed un palcoscenico della larghezza interna di circa 14 metri.

Elena Povoledo, nel saggio *Giacomo Torelli tra accademia e teatro tra iconologia e iconografia. L'esperienza veneziana*, analizza gli allestimenti scenografici realizzati dal Torelli a Venezia a cominciare dalla *Finta pazzo* messa in scena nel 1641 nel Teatro Novissimo. Delle scenografie di questo spettacolo non si hanno i disegni, ma soltanto le indicazioni contenute nel libretto di Giulio Strozzi e nel volume *Cannocchiale per la Finta pazzo* di Majolino Bisaccioni, dove si parla della presenza di cinque mute di scene, tre delle quali cambiavano parzialmente a vista nel corso dell'azione, per cui erano otto gli ambienti previsti: il Porto di Sciro, il Cortile regio che si apriva sul Gineceo, la Piazza di Sciro, l'Orrido Inferno che si apriva sulla Reggia di Plutone, il Giardino reale sul quale calava alla fine, come un sipario di nuvole, la macchina dell'Olimpo. Tra il 1642 e il 1643 Torelli mette in scena due melodrammi: il tema dominante della *Venere gelosa* è l'amore, per cui le scenografie hanno un'ambientazione naturale; al contrario nel *Belloforonte* viene celebrata la gloria di Venezia impegnata nel Medio Oriente nella lotta contro i Turchi; per questo Torelli riserva le scene naturali per gli interventi extra – terrestri (la Caverna dei Venti come regno di Eolo, l'Isola di Magistea dove si annida la Chimera, il Bosco dove si nasconde Amore), mentre le scene architettoniche rappresentano le sedi del potere e del governo (l'Arsenale di Pandora sede della flotta veneziana che consente il dominio del mare, il Cortile d'onore e la Sala del Consiglio dove si prendono le decisioni, il Tempio simbolo del consenso religioso).

Lorenzo Bianconi prende in esame *La Finta pazzo*, definendo questa messa in scena "opera chiave nella carriera del mago teatrale Giacomo Torelli" (p. 47) sia per l'esordio veneziano, sia per lo splendido avvio della sua seconda carriera come architetto teatrale presso la corte parigina. Di questo melodramma si conoscevano alcuni libretti, mentre la partitura musicale è stata ritrovata proprio dal Bianconi nell'archivio di Palazzo Borromeo nell'Isola Bella sul Lago Maggiore, in mezzo ad una piccola ma importante collezione di partiture operistiche del Seicento di provenienza milanese. In questo melodramma (successivamente analizzato da Franco Piva nel suo intervento *Introduzione all'ascolto della "Finta pazzo"*) è narrata la storia di Achille che, per essere salvato dalla guerra di Troia dove secondo la profezia avrebbe perso la vita, è nascosto dalla madre con indosso abiti femminili nel gineceo dell'isola di Sciro. Qui sarà smascherato dall'astuzia di Ulisse, inviato sull'isola dai principi greci consapevoli, attraverso un al-

tro oracolo, che avrebbero vinto la guerra solo avvalendosi del valore di Achille. Secondo il Bianconi il melodramma “è un’opera filosofica che nasce in un ambiente filosofico” molto particolare, l’Accademia degli Incogniti composta da libertini “scettici, atei, materialisti, critici di qualsiasi forma di autorità” (p. 52), avversari di ogni tipo di morale, per cui il tema fondamentale dell’opera “è quello della finzione, della simulazione, della dissimulazione, dell’inganno, dell’illusione della realtà” (p. 52).

Maria Teresa Muraro, in *Torelli a Parigi dalla “Finta pazza” all’ “Andromède” di Corneille*, prende in esame la documentazione esistente sulle scenografie realizzate da Torelli per l’allestimento parigino della *Finta pazza*, uno spettacolo non a caso definito “la Comédie des machines” e dal quale prende l’avvio la fama di Torelli come mago della scena. Altro spettacolo celebrato per le macchine sceniche è stato l’*Orfeo* di Francesco Buti con le musiche di Luigi Rossi, allestito nel 1647, ma di cui non restano documenti grafici. Queste scenografie furono successivamente riadattate per l’*Andromède* di Corneille, la *pièce* rappresentata nel 1650, delle cui scene la Muraro fornisce una dettagliata descrizione (pp. 69-72).

Silvia Carandini conclude la parte dedicata al soggiorno parigino con il saggio *Due “sorciers” del teatro barocco italiano in Francia: G. B. Andreini commediante – poeta, Giacomo Torelli scenografo – gentiluomo*. Secondo l’autrice, quando arriva a Parigi nel 1645, Torelli si rende conto che una parte del merito per il suo invito in Francia spetta ai comici italiani dell’arte e questo provoca una reazione negativa nell’artista che, essendo un gentiluomo, considera poco dignitoso collaborare con degli attori “mercenari”. Successivamente Torelli cambia il suo giudizio dopo il probabile incontro con l’attore e poeta Giovan Battista Andreini, artista non più sulla cresta dell’onda ma che gode ancora di un grande prestigio. La Carandini ipotizza che, in occasione della messa in scena del *Convitato di pietra* scritto appunto da Andreini, sia nata una collaborazione fra l’attore e lo scenografo fanese, il solo che potesse con le sue invenzioni dare vita a un dramma di settemila versi, suddiviso in cinque atti con parti musicali e cantate. L’autrice ipotizza inoltre che il *Convitato* sia stato ripreso con le stesse scenografie nel 1658 dal grande Tiberio Fiorilli.

Franco Battistelli, nello scritto *Il ritorno del Torelli a Fano e la costruzione del Teatro della Fortuna*, affronta il tema del rientro in patria del grande architetto – scenografo, che nel 1665 riceve l’incarico di progettare e costruire il nuovo teatro cittadino all’interno del Palazzo del Podestà. La struttura teatrale è inaugurata nel 1677, un anno prima della morte dell’artista, con l’allestimento del dramma per musica *Il Trionfo della continenza* (1677) del fanese Giulio di Montevecchio e del compositore Alessandro Melani, che viene analizzato da Gualtiero De Santi. Naturalmente la grande personalità di Torelli, autore delle scenografie, finisce per mettere in ombra i due autori che non sono nominati nemmeno nel libretto, dove la dedica al re di Francia Luigi XIV reca la firma dello stesso Torelli “inventore de gli Apparati, e già Ingegnere Architetto di S. M. Cristianiss.”. Notizie precise di tutte le scenografie dello spettacolo sono arrivate fino a noi attraverso la *Descrizione de gli apparati, et intramezzi nel dramma il Trionfo della Continenza. Fano 1677*, un inventario anonimo elaborato nel 1690 e conservato presso la Biblioteca Federiciana di Fano (pp. 105-110).

A chiusura del volume, Lorenzo Carnevali, nel saggio *Il Trionfo della Continenza e il mondo classico*, sposta l’attenzione sull’analisi testuale del melodramma, partendo dalla sua struttura suddivisa in un prologo, tre atti, tre intermezzi e un finale. La scena è collocata a Cartagine Nova (Cartagena) e comprende il

Lido, la Piazza Grande di Cartagine, il Boschetto, il Cortile regio, il Giardino di Millefiori, l'Anticamera e la Stanza di Scipione, la Galleria, la Fortezza, la Sala regia. I personaggi sono undici (otto maschili e tre femminili): il proconsole Publio Scipione, il legato Lucio Marzio, il principe dei Celtiberi Luceo, Gisgone nipote di Massinissa, il pescatore Lurcone, l'alchimista Ostilio, Rodaspe scudiero di Gisgone, Fiorlindo paggio di Scipione, Rosmene la principessa di Cartagena. Le fonti classiche, a cui attinge Giulio di Montevecchio, sono le *Storie* di Tito Livio e le *Vite Parallele* di Plutarco. Infine l'autore sintetizza la "fabula" attraverso il seguente schema: una situazione iniziale negativa (due coppie di amanti separate); le peripezie dell'eroe (attentato a Scipione nel tentativo degli eroi di liberare le loro donne); intervento del caso (atto di clemenza di Scipione); rovesciamento della situazione iniziale ed esito felice con il ricongiungimento delle due coppie di amanti.

Alberto Pellegrino

AA.VV., *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 429.

La Fondazione della Cassa di Risparmio di Fano, in collaborazione con l'Amministrazione comunale, la Regione Marche e la Provincia di Pesaro e Urbino, ha pubblicato un bellissimo volume intitolato *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*. L'opera, uscita in occasione della mostra allestita nell'estate del 2000 con materiali provenienti da importanti raccolte nazionali e parigine, rappresenta una tappa fondamentale nel panorama degli studi sull'artista fanese, poiché in essa viene presentata, attraverso documenti di archivio, disegni, dipinti, incisioni, modelli e costumi, l'intera iconografia torelliana. La personalità e l'opera del grande architetto e scenografo sono inoltre studiate sotto tutte le possibili angolazioni, coinvolgendo diverse discipline che hanno un riferimento con la sua vita e la sua produzione artistica e tecnica, dalla storia del teatro all'architettura teatrale, dalla scenografia e scenotecnica alla musicologia, dalla storia del balletto alla storia del costume teatrale.

Il curatore Francesco Milesi delinea in un breve saggio introduttivo la straordinaria personalità di Giacomo Torelli (1604-1678) che, partendo da Fano, diviene celebre in tutta l'Europa per le sue mutazioni a vista come afferma Anton Giulio Bragaglia: "Torelli è il primo macchinista italiano di fama europea e fu diffusore di una tecnica scenica nuova derivata da quella fiorentina in sviluppo da oltre un secolo e da lui portata al massimo funzionamento" (p. 14). I meccanismi inventati da Torelli erano semplici ed estremamente manovrabili grazie ad una serie di carrelli scorrevoli posti su telai che venivano sospinti in palcoscenico con leve e corde collegate ad un grande tamburo a forma di ruota. Questo sistema consentiva immediati cambiamenti a vista di una tale rapidità da suscitare lo stupore e la meraviglia del pubblico, che vedeva passare dinanzi ai propri occhi apparizioni e trionfi, boschi e sfarzosi palazzi, tenebrose grotte infernali e splendidi cieli carichi di nuvole. Dice il Milizia (1785): "Torelli inventò la bella macchina di mutar in tratto tutte le scene per mezzo di una leva e di un argano mosso da un peso [...] bastando che un bambino sganciasse un contrappeso" (p. 15). Il virtuosismo costruttivo, l'ingegnosità prospettica e la raffinatezza descrittivi-

va portano Torelli a Parigi, dove raggiunge rapidamente una grande fama presso la corte del Re Sole, per il quale egli ha modo di allestire splendidi spettacoli, conquistando meritatamente il titolo di *Grand Magicien*.

La prima parte del volume si apre con una scheda biografica (p. 20) riguardante Torelli e con le riproduzioni del suo celebre ritratto e di quello della moglie Francesca Sué, che si trovano presso la Pinacoteca Civica di Fano. Luca Ferretti è il redattore delle schede riguardanti gli *Intermedi ne "Il Filarmindo"*, lo spettacolo che Torelli allestisce a Fano nel 1637, dopo che nel 1635 aveva costituito in città una società per rappresentare commedie e "fabbricar intermezzi" nella Sala Grande della Commedia del Palazzo del Podestà (pp. 22 – 26).

Nei saggi successivi viene presa in esame l'attività che il Torelli svolge a Venezia dal 1639 al 1645, dove contribuisce in modo determinante, con i suoi progetti scenici, all'affermazione del melodramma nella città lagunare. Nel primo intervento Per Bjurstrom analizza il saggio scritto nel 1688 dall'architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728) intitolato *Descrizione delle macchine sceniche nei teatri veneziani* (pp. 29-32), da cui è possibile desumere molte notizie sulla straordinaria attività scenografica in atto in quegli anni a Venezia. Maria Ida Biggi affronta analiticamente il tema di *Torelli a Venezia* (pp. 33-40) da quando, nel 1641, l'architetto fanese progetta le scene e le macchine di scena per *La finta pazza* su libretto di Giulio Strozzi e le musiche di Francesco Saccati. L'opera è rappresentata nel Teatro "Nuovissimo", un edificio con tre ordini di palchetti e una capienza di circa 500 spettatori, che Torelli ha seguito nelle sue fasi di costruzione e che ha dotato di rivoluzionarie tecnologie di scena. Tra le altre cose, "Torelli realizza la così detta ruota, un grande argano che permette di muovere e sostituire simultaneamente tutte le quinte, ottenendo il cambiamento a vista delle scene" (pp. 34-35). Il successo delle sue straordinarie macchine è consolidato con altre celebrate rappresentazioni: *Il Belloforonte* (1642) di Vincenzo Nolfi e Francesco Saccati, la *Venere gelosa* (1643) di Niccolò Enea Bartolini e Francesco Saccati, la *Deidemia* (1644) di Scipione Herrico e Francesco Cavalli, *l'Ulisse errante* (1645) di Giacomo Badoaro e Francesco Cavalli.

Raimondo Guarino, nel saggio *Torelli e il melodramma a Venezia: l'identità della scena* (pp. 41-56), compie una dettagliata analisi dei vari allestimenti scenografici a cominciare dalla complessa scenografia della *Finta pazza*, che si conclude con un finale dove "il trionfo delle macchine, la moltiplicazione delle nuvole impongono alla scena una ulteriore metamorfosi, decisiva nell'esibire la specificità e la relatività della visione scenica [...]. Il significato implicito di questo primo finale torelliano è che non esistono soltanto l'infinito dello spazio simulato e l'infinità dei luoghi riproducibili in immagini: emerge, nella trasformazione radicale del punto di vista, un'infinità virtuale dei modi di riprodurre, pur restando nei limiti della stessa sezione di spazio delimitata dall'arco scenico e nei termini di linguaggio funzionali alla convenzione prospettica" (p. 47). Le scenografie del *Belloforonte* di Vincenzo Nolfi e Francesco Paolo Saccati rappresentano da un lato il nascere di una stretta connessione fra il dramma e il paesaggio e, dall'altro, costituiscono un approfondimento del progetto di spazio e di visione. Infatti "la vertiginosa successione della sala regia, della stanza posteriore e delle camere ulteriori, ognuna rimarchevole per l'addobbo e la ricchezza cromatica della decorazione, è il modo [...] di trasformare la scena teatrale in apparato, di riqualificare l'intervento dell'ingegnere teatrale come creatore di luoghi artificiali" (p. 52).

Infine nel 1644 Torelli pubblica in volume gli *Apparati scenici per il Teatro Novissimo di Venezia*, in cui sono incluse le dodici incisioni degli apparati della *Venere gelosa*, opera dell'incisore Marco Boschini, accompagnate dal testo di

Maiolino Bisaccioni, apparati successivamente riprodotti in dodici tele conservate presso il Museo Malatestiano di Fano.

Nel saggio *Alle origini di un "topos" operistico: la scena della follia* (pp. 57-69), Paolo Fabbri analizza con la consueta maestria il tema della follia nel melodramma nel Cinque – Seicento fino alla *Finta pazza* di Strozzi, di cui sono riportate in appendice le scene della follia di Deidamia (pp. 70-72). Mercedes Viale Ferrero affronta il tema *La metafora della scena*, seguita da Lorenzo Bianconi che, in *Illusione e simulazione: "La finta pazza"* (pp. 77-87), riprende il tema della finta pazzia trattato da Strozzi e sottolinea come questo melodramma determini una diffusa infatuazione per le scene di follia. In appendice sempre il Bianconi descrive i tre atti della *Finta pazza*. A sua volta Paolo Peretti analizza la messa in scena e descrive il *Belloforonte* (pp. 89-93), mentre Maria Ida Biggi procede ad una schedatura dei disegni delle scene di questa opera (pp. 95-99), disegni che sono riprodotti in bianco e nero (pp. 100-107). Rita Zambon cura le schede de *La Venere Gelosa* ed ancora Maria Ida Biggi provvede alla descrizione dei disegni degli apparati scenici (pp. 108-113), riprodotti anch'essi in bianco e nero (pp. 114-121). Franco Battistelli si occupa dei *Dipinti delle scene della "Venere Gelosa" conservati nella Pinacoteca di Fano* con un apparato di belle illustrazioni a colori riguardanti *La Venere Gelosa* (pp. 123-133), fra cui spicca la celebre scena della *Città di Nasso*. Infine Beatrice Barazzoni analizza la trama della *Deidamia* e Maria Ida Biggi descrive la scenografia della stessa opera con un apparato di immagini in bianco e nero e a colori (pp. 134-146), fra le quali va segnalata la splendida scena del *Porto di Rodi con il Colosso* (pp. 136-7).

La parte centrale del volume è dedicata al soggiorno parigino del Torelli dal 1645 al 1661. Jérôme de La Gorce mette in rapporto l'opera dell'architetto francese con quella degli scenografi che lavorano a Parigi nello stesso periodo (pp. 149-166). Inoltre analizza la serie di straordinari successi che hanno inizio nel 1645 con la nuova messa in scena de *La Finta pazza*, a cui fanno seguito le rappresentazioni di *Andromède* (1650) di Pierre Corneille con le musiche di Charles d'Assoucy, *Le Nozze di Peleo e di Teti* (1654) di Francesco Buti con le musiche di Carlo Caproli.

Marie-Françoise Christout, nel saggio *Il balletto di corte di Luigi XIV e Torelli* (pp. 167-174), parla dei successi che lo scenografo ottiene in questo genere di spettacolo particolarmente gradito alla corte parigina e soprattutto al giovane sovrano, che si appassiona per la fastosità e l'eleganza propri della danza. Un grande successo riscuote nel 1653 il *Ballet de la Nuit* di Isaac de Benserade (su musiche di J. De Camberfort, J. B. Boesset e M. Lambert), che s'ispira al divertimento fiorentino *La Notte d'Amore* (1608). Si tratta di un balletto composto da 45 *entrées* suddivise in quattro parti denominate "veglie", che evocano quanto accade in città e in campagna a partire dalle sei della sera fino alle sei del mattino, con una serie di personaggi che ruotano intono alla Notte e con l'apparizione in scena anche della celebre Corte dei Miracoli parigina. Dopo questo spettacolo, che per la varietà degli elementi scenografici rappresenta uno dei vertici dell'immaginario barocco, Torelli cura le scenografie per il *Ballet des Proverbes* (1654), il *Ballet de Psyché* (1656), il *Ballet d'Alcidiane* (1658) ed infine il *Ballet de la Raillerie* (1659?), che costituisce l'ultima fatica di un Torelli ormai prossimo a cadere in disgrazia presso la corte francese.

Sempre Marie-Françoise Christout, nel saggio *Il trionfo della scenografia a Parigi. Giacomo Torelli e l'elaborazione di una tipologia* (pp. 194-207), prende particolarmente in esame le scenografie della *Finta Pazza*, allegando i disegni originali delle scene che si trovano presso la Biblioteca Federiciana di Fano e la

Bibliothèque – Musée de l'Opéra di Parigi (pp. 208-213). Nel settore del balletto ci riporta Irene Alm con uno scritto dedicato a Giovanni Battista Balbi “Veneziano Ballerino celebre” (pp. 214-226), dove sono analizzati e riportati i disegni originali del *Balletto degli Eunuchi e degli orsi*, del *Balletto degli struzzi* e del *Balletto degli indiani con pappagalli*.

Raimondo Guarino e Marie-Françoise Christout sono gli autori delle schede riguardanti i contenuti e le scenografie dell'*Andromède* con la riproduzione di sei disegni originali provenienti dalla Bibliothèque Nationale de France (pp. 231-234). Dopo il saggio di Jerome de La Gorce su *Un aspetto del mestiere teatrale di Torelli: la riutilizzazione delle scenografie dell' "Andromède" per il "Ballet de la Nuit"* (pp. 235-241), Alberto Ausoni descrive i contenuti delle quattro “veglie” di questo balletto e di due costumi di scena: *Un suonatore di liuto* e *Il Sole nascente* (pp. 242-256). Andrea Tessier descrive il Prologo e dei tre atti delle *Nozze di Peleo e di Teti*, riportando in appendice la *Descrizione regolare delle machine, delle mutazioni del teatro, e incidenze dell'opera presente del Cavalier Amalteo* (pp. 257-266). Marie-Françoise Christout esamina i disegni originali delle scene che si trovano presso la Biblioteca Federiciana di Fano, la Bibliothèque Nationale e la Bibliothèque – Musée de l'Opéra di Parigi (pp. 271-280), mentre Alberto Ausoni descrive quattro costumi per balletto: *Un Mago*, *Una Furia*, *Un Selvaggio* e *La Guerra* (pp. 281-297). Infine Rodolfo Battistini descrive un disegno attribuito a Torelli con la raffigurazione dell'entrata trionfale di Luigi XIV a corte, mentre Alberto Ausoni provvede a schedare tre progetti di carrozze eseguiti da Torelli per il cardinale Mazzarino tra il 1659 e il 1661.

Un argomento particolare viene affrontato da Sergio Monaldini nel saggio *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi* (pp. 175-193), in cui sono raccolte diverse testimonianze e osservazioni sul difficile rapporto di collaborazione di Torelli con i comici italiani, determinato dall'orgoglio aristocratico del Torelli, da oggettive difficoltà economiche e dal fatto che le compagnie volevano introdursi nel settore dell'opera in musica. In un secondo momento il dissidio fra lo scenografo e gli attori trova una risoluzione e si stabilisce una collaborazione per la messa in scena di alcuni melodrammi e di alcuni lavori in prosa come la *Rosaura imperatrice di Costantinopoli* (1658) e il *Convitato di pietra* (1659), interpretato dal grande Tiberio Fiorilli.

Franco Battistelli compie un'attenta e documentata analisi della progettazione e costruzione del Teatro della Fortuna (1665-1677) da parte di Torelli, che nel frattempo è rientrato a Fano nel 1661. Inoltre Battistelli è l'autore delle schede che accompagnano i disegni dell'edificio teatrale e degli arredi, riprodotti da un anonimo nel Settecento e conservati presso la Biblioteca Federiciana di Fano (pp. 319-346). Sono inoltre allegate alcune immagini fotografiche del plastico in legno (scala 1:20) del Teatro della Fortuna realizzato sui disegni esistenti dal prof. Gianfranco Grandoni in occasione della mostra (pp. 347-350), per cui è possibile avere un'idea dell'intera costruzione teatrale che era costituita da cinque ordini di palchetti riccamente decorati, dalla platea, da un ampio palcoscenico e da un boccascena decorato da lesene scannellate con capitelli corinzi e da quattro grandi statue dipinte raffiguranti Giunone, Minerva, la Pittura e l'Architettura.

Lorenzo Bianconi, nel saggio “*Il Trionfo della Continenza*”: *la poetica della meraviglia*, prende in esame il dramma musicale scritto dal fanese Giulio Di Montevecchio e musicato da Alessandro Melani, con il quale viene inaugurato nel 1677 il Teatro della Fortuna. Luca Ferretti analizza la documentazione riguardante lo spettacolo e Rodolfo Battistini descrive le scene disegnate dal Torelli (pp. 373-380).

L'ultimo saggio di Franco Battistelli ha come argomento *Gli interventi di Ferdinando Galli Bibiena nel teatro torelliano*. Il Bibiena era già stato a Fano nel 1674-75 come giovane apprendista al seguito di Mauro Aldovandini (Mauro il Bolognese) "ad ajutare a dipingere quel teatro e quelle scene, sotto la direzione, e disegno di Giacomo Torelli" (p. 383). Egli ritorna a Fano come artista affermato per procedere, nel biennio 1718-19, al restauro del Teatro della Fortuna, del quale ha lasciato un disegno dell'interno in una incisione su carta conservata presso la Biblioteca Comunale di Jesi (pp. 391-392). Al Settecento risalgono le *Piante delle scene dell'antico Teatro della Fortuna* di autore ignoto che rappresentano un Bosco, una Riva Marittima, una Galleria lunga e una Galleria corta, un Cortile, una Camera, un Carcere, un Giardino con il perterra e un Giardino in altro modo, un Bosco lungo e corto, un Bosco con campo attendato, disegni che sono allegati ad un fascicolo intitolato *Annotazioni per chi opera nel teatro* (pp. 388-402). Infine a Giovanni Albertini appartengono i dipinti a tempera su tela eseguiti nel 1830, che riproducono alcune scene disegnate da Ferdinando Bibiena per il teatro fanese: *Scena di Cortile*, *Scena della Reggia*, *Scena di Atrio magnifico*, *Boccascena del Teatro della Fortuna del Torelli* e *Scena di Galleria* (pp. 403-406).

Alberto Pellegrino

Musica

Paolo BELLINZANI, *12 Sonate da Chiesa a tre per 2 violini e Basso Continuo*, edizione critica a cura di Andrea Bornstein, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1999, pp. IV-69.

Musicista erratico nelle Cappelle del tempo, tra cui diverse marchigiane, Bellinzani nasce intorno al 1680 a Mantova o a Ferrara. Nel primo caso la sua formazione giovanile è forse collegata ai Monaci Benedettini, nel secondo a Giovan Battista Bassani. Febbrili peregrinazioni successive gli consentono di ampliare le frequentazioni ed approfondire le sue conoscenze, come testimonia anche il *corpus* delle sue composizioni, sunto di interessi musicali veramente amplissimi.

L'attività di Bellinzani fornisce a tutt'oggi un vivido spaccato della società del tempo e lo stile vocale da lui elaborato rappresenta un autorevole punto di riferimento per l'attività compositiva del primo Settecento. In uno dei non numerosi contributi finora dedicati a Bellinzani, Adriano Cavicchi asserì che «questo ottimo musicista fra il 1720 ed il 1760 ebbe una influenza sui suoi contemporanei, nel campo della musica vocale, paragonabile quasi a quella che ebbe Corelli nel campo strumentale» (Adriano CAVICCHI, *L'attività ferrarese di Giovan Battista Bassani*, «Chigiana», XXIII, nuova serie, III, 1966, p. 47).

Dalla produzione manoscritta del periodo giovanile – che vede in testa messe, salmi e singole sezioni di funzioni liturgiche – troviamo influenze stilistiche ancorate alla matrice barocca: Vivaldi, Albinoni e la scuola veneziana in generale incluso Galuppi, di cui è possibile trovare alcune reminescenze nei suoi centoquarantaquattro versetti per organo del 1728. Decisivi anche l'apporto della scuola romana e l'influenza di Corelli, testimoniati da varie composizioni autografe e non, come il manoscritto curato da Bornstein, oggetto della nostra recensione.

L'agile prefazione di Bornstein verte sull'indagine stilistica e sulla individuazione cronologica delle *Sonate da Chiesa* di Bellinzani, anche se questa scelta,

che conferma l'intento "pratico" dello studio, non riesce tuttavia a fornire un quadro sufficientemente esaustivo della vita e delle opere del compositore padano che ci sembra meritino un maggiore approfondimento.

Giustamente il curatore, a pag. III della sua Prefazione, evidenzia che «i modelli di queste trisonate vanno ricercati nelle imitativissime composizioni in stile ecclesiastico per due violini e Basso di Corelli, contenute nelle... opere I e III...» stampate a Roma rispettivamente nel 1681 e 1689. È infatti evidente che «Bellinzani sia stato influenzato dalle composizioni dell'illustre predecessore,... visto il... suo... ruolo decisivo... nell'evoluzione delle forme strumentali Settecentesche...» (*Ibid.*).

Ulteriore conferma viene da Marcello Castellani che – a proposito delle *Sonate a flauto solo con cembalo* dello stesso Bellinzani – mette in risalto «la trasparente analogia fra le variazioni sulla *Follia* che concludono l'opera quinta di Arcangelo Corelli e quelle di Bellinzani...»

(Paolo Benedetto BELLINZANI, *Sonate a flauto solo con cembalo, o violoncello*, riproduzione anastatica dell'edizione del 1730, a cura di M. Castellani, Firenze, Spes, 1979, p. III).

Prova decisiva è poi la copia, rinvenuta dallo scrivente, di un *Magnificat* del lucchese Gasparini (ms 338) fatta per mano di Paolo Bellinzani e posta nell'Archivio del Duomo di Pesaro. Francesco Gasparini – allievo di Corelli, in contatto con Vivaldi e docente, fra gli altri, di Benedetto Marcello – riveste un ruolo di un certo rilievo per il compositore padano, che può aggiungere anche il suo nome alla già nutrita lista di compositori di sua conoscenza: Palestrina, Bassani, Colonna e forse anche Giacomo Antonio Pertti.

Tornando alle Sonate in trio, la loro mancata autografia comporta inevitabilmente la perdita di interessanti particolari di scrittura, dettagli che hanno sempre contraddistinto Bellinzani per minuziosità didattica e compositiva. Questi aspetti normalmente si traducono in una nitida e raffinata scrittura musicale, in una particolare dedizione alla linea vocale, in una esauriente numerica del basso laddove necessario e in accurate indicazioni e precisazioni volte a garantire una buona conduzione della linea agogica.

Il manoscritto in questione è in gran parte privo di questi elementi, non sempre curato e talvolta frettoloso. In esso inoltre compare la pratica – comune all'epoca – di tirare le stanghette di battuta fino a piè pagina prima di scrivere la musica, costringendo così il copista ad una scrittura vincolata dagli spazi. Gli autografi di Bellinzani invece si distinguono per l'estrema esattezza che si esplicita, ad esempio, nell'introduzione del *custos* al termine di ogni rigo.

Appaiono interessanti le ipotesi del curatore (*Prefazione*, p. III), secondo cui le Sonate, – forse «già in origine destinate alla pubblicazione» – sarebbero state anche «composte come esercizio per gli accademici» dal momento che «il compositore ebbe rapporti documentati con l'Accademia Filarmonica» e che questo manoscritto si trova ancora oggi nella città di Bologna. In questo caso l'opera andrebbe collocata intorno al 1727, anno in cui Bellinzani viene aggregato alla prestigiosa istituzione musicale senza bisogno di alcun noviziato, essendo bastate le sue opere a stampa quale attestazione della sua perizia di compositore.

Il rigoroso linguaggio delle sonate di Corelli non sempre viene fedelmente imitato da Bellinzani forse a causa di stilemi galanti, di cui è referente inconsapevole, che producono talvolta ripetizioni e prolungamenti.

Infine riguardo ai *Balletti*, riteniamo giusto il pensiero di Bornstein secondo cui «l'assenza del basso continuo e della seconda voce acuta porterebbe a pensare che siano stati concepiti per una tastiera più che per un violino e un basso.»

(*Ibid.*, p. III). Aggiungiamo che in essi figurano anche frequenti richiami stilistici ad alcuni suoi versetti per organo.

Ad esempio le misure 5-6 e 10-11 del I Balletto richiamano le battute 4,5 e 6 del versetto 37 di p. 34, mentre le misure 3-4, 13-14 e 9-10 del V balletto richiamano rispettivamente le batt. 2-3 e 20-23 del vers. 121 di p. 114 e le batt.40-44 del vers.124 di p.118 (cfr. Davide MARSANO, *Paolo Benedetto Bellinzani e i suoi versetti per organo*, «Informazione Organistica», n. 2, anno III).

Nella *Prefazione* compaiono, inoltre, alcune imprecisioni: la data di nascita di Bellinzani va spostata indietro di almeno un decennio e non viene citata la collocazione del manoscritto, contrassegnato DD 133 e posto nella Biblioteca del Conservatorio di Bologna. Si parla inoltre di «cinque opere a stampa, numerate progressivamente e... comprese in un arco di tempo. ..che va dalla sua giovinezza alla piena maturità» (*Ibid.*, p. III). In realtà stando al R.I.S.M. (*Répertoire International des Sources Musicales*) le opere stampate sono sei cui ne andrebbero aggiunte altre tre di cui due prive di numerazione e una d'argomento teorico:

1723 *Ester*, Oratorio su poesia dell'arcade Neralco da Senigallia (Giuseppe RADICIOTTI, *Teatro Musica e Musicisti in Recanati*, Recanati, Tip. Simboli, 1903, p. 102).

1730 *Abigaille*, Oratorio a quattro coi stromenti da cantarsi per la Festa di S. Cecilia che solennizzano i musicisti della Metropolitana di Urbino nell'anno 1730... Pesaro, Stamperia Gavelli (*Ibid.*, p. 102).

1733/34 *Risposta del signor Bellinzani al signor Carosi, ove dimostra il buon effetto degli Unisoni introdotti al suo tempo e da lui praticati nelle sue musiche composizioni...* Pesaro, senza data, Stamperia Gavelli (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, coll. A.II.h.11.m.13.)

Le note dell'apparato critico, che risultano essere ben impostate, presentano tuttavia sviste ed omissioni:

I Son., IV mov., mis. 31, vl II: non è segnalata la correzione ritmica.

II Son., III mov., miss. 14-15: leggere vl I anziché II.

III Son., IV mov., mis. 71: non è specificata la parte cui viene rettificata la nota.

V Son., III mov., mis. 22, vl I: non viene segnalata la correzione della seconda semiminima.

Alla puntuale segnalazione di "alterazioni" e "legature" si sarebbe potuta aggiungere anche quella relativa ai "cambi di chiave" (citiamo alcuni esempi di chiave di Tenore in luogo di quella di Basso):

II Son., II mov., miss. 18-20; III Son., II mov., miss. 6-8; XII Son., IV mov., miss. 21-24; in quest'ultimo esempio – come in diversi altri – troviamo anche la prescrizione "Tenore").

Non vengono neppure segnalati i casi in cui all'indicazione 3/2 o 3/4 ad inizio di movimento corrispondono – nel manoscritto – misure dal valore doppio (Son. X, XI, XII: III movimento), così come non vengono segnalati i casi in cui la cellula ritmica riprodotta ha sì lo stesso valore, ma presenta una scrittura differente:

V Son., II mov., miss. 27-30, vl I e II; V Son., ultimo mov., miss. 24-25, vl I;

VI Son., II mov., miss. 22-26, vl I; VIII Son., III mov., miss. 22-23 vl I...

Si può notare come sia stata trascurata la non titolazione in manoscritto delle sonate VII e XI e – nella decima battuta della prima sonata – la menda relativa al continuo posta al primo movimento nel cui originale si legge “4” in corrispondenza del sib al basso.

Va infine segnalata nell'indice la curiosa postecipazione della undicesima sonata alla dodicesima.

A parte questi rilievi forse imputabili anche alla non facile lettura del manoscritto, la prefazione rimane in ogni caso interessante per le valide intuizioni del curatore.

Davide Marsano

Dischi

Giuseppe PERSIANI, *Ines de Castro*, tragedia lirica in tre atti su libretto di Salvatore Cammarano, revisione di Paola Ciarlantini. Massimiliano Gagliardo (Alfonso IV), José Sempere (Don Pedro), Lisa Houben (Bianca), Maria Dragoni (Ines de Castro), Gianni Mongiardino (Gonzales), Mirela Cisman (Elvira), Lorenzo Cescotti (Rodrigo), Orchestra Filarmonica Marchigiana, Coro Lirico Marchigiano “Vincenzo Bellini”, Carlo Morganti (maestro del coro), Enrique Mazzola (direttore). Bongiovanni GB 2263/64-2, 2 CD (registrazione effettuata dal vivo nell'ambito della Stagione Lirica 1999 del Teatro Pergolesi di Jesi).

Il nome di Giuseppe Persiani (Recanati 1799 – Parigi 1869) ha risuonato con frequenza crescente negli ultimi vent'anni grazie all'abnegazione di Paola Ciarlantini, che all'antico concittadino ha voluto dedicare la gran parte dei suoi sforzi musicologici: una tesi di laurea, un volume biografico-critico (*Giuseppe Persiani e Fanny Tacchinardi. Due protagonisti del melodramma romantico*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1988, pp. 208), numerosi articoli destinati a varie sedi. Colui che veniva ormai ricordato solo per essere stato marito e genero di due fra i massimi cantanti d'ambito – rispettivamente – donizettiano (Fanny Tacchinardi) e rossiniano (Nicola Tacchinardi), ha riconquistato così mano a mano quell'identità di compositore di buon successo che gli aveva arriso negli anni '20-'40 dell'Ottocento. A completare l'opera di rivalutazione critica mancava soltanto ormai un ritorno sulle scene, per saggiare la reale tenuta teatrale almeno del titolo operistico di maggior successo e importanza storica: *Ines de Castro*, partitura su libretto di Salvatore Cammarano, andata in scena il 28 gennaio 1835 al Teatro San Carlo di Napoli con un cast d'eccezione che allineava la primadonna Maria Felicia Malibran, il tenore Gilbert-Louis Duprez e il basso Carlo Ottolini Porto.

Il sogno di una vita di studi esclusivi si è felicemente (e forse anche insperatamente) avverato proprio nell'anno bicentenario della nascita dell'artista, a pochi chilometri dalla sua terra natia, grazie all'illuminato progetto pluriennale del Teatro Pergolesi di Jesi, il cui direttore Angelo Cavallaro ha voluto onorare uno dopo l'altro i grandi e piccoli operisti di nascita marchigiana, riesumandone un titolo a testa che fosse rimasto sconosciuto per tutto il XX secolo. Vale dunque la pena ricordare le tappe più significative di quell'impresa: Gaspare Spontini, *Teseo riconosciuto* (1995); Nicola Vaccaj, *Giulietta e Romeo* (1996); Giovanni Battista Pergolesi, *Il prigionier superbo* con gli intermezzi *La serva padrona* (1997); Filippo Marchetti, *Ruy Blas* (1998); Giuseppe Persiani, *Ines de Castro* (1999). Ci è venuta a mancare, nell'anno 2000, una degna conclusione del ciclo

con uno degli ormai pochi titoli rossiniani in attesa di rilancio (*L'equivoco stravagante*, ad esempio, poteva assolvere degnamente all'impresa), ma evidentemente la vicinanza con il Rossini Opera Festival di Pesaro ha inibito l'ormai quinquennale slancio produttivo.

Tutte le esecuzioni suddette – lo si dica a maggior merito – sono state fortunatamente immortalate su disco dall'editore Bongiovanni. Lo stesso non può purtroppo dirsi per quanto riguarda le rispettive partiture cartacee, ripiombate nel limbo dell'irriperibilità. Che il frutto musicologico di tanti sforzi vada a perdersi nel nulla è un vero peccato: la rivalutazione di titoli e compositori dimenticati non passa solo attraverso la rivivificazione teatrale e l'ascolto discografico, ma s'avvale anche dello studio protratto negli anni, possibile soltanto là dove le fonti musicali siano facilmente accessibili. È in tal senso che lanciamo qui l'auspicio, affinché l'Associazione Marchigiana per la Ricerca e Valorizzazione delle Fonti Musicali tenga fede al suo nome, salvaguardando, diffondendo e valorizzando quelle partiture disseppellite per un paio di recite, prima che se ne perda nuovamente traccia.

La revisione di Paola Ciarlantini, condotta su due copie manoscritte dell'epoca (l'autografo risulta smarrito), ci rivela una partitura solida, costruita su un libretto più che dignitoso, da affiancare con onore a tanti titoli donizettiani riesumati negli ultimi trent'anni. Quello che manca a Persiani è evidentemente il dono della melodia memorabile: difficilmente dopo un primo ascolto il pubblico si porta a casa qualche spunto tematico. La scrittura è nondimeno elegante, orchestralmente ricca, senza tempi morti, cosa che la rende ancor oggi ben accetta, e capace di offrire buone soddisfazioni ai suoi interpreti. I quali devono nondimeno fare i conti, nota dopo nota, con i primi esecutori della partitura, sulla cui vocalità l'opera fu cucita. Al tenore è richiesta, ad esempio, la giusta baldanza in zona acuta, con slanci che pretendono tuttavia una vocalità vibrante, non da tenore leggero, eppur capace all'occorrenza di attaccare un Do4 *d'emblée* (e si smetta, per favore, di chiamarlo "Do di petto", una locuzione priva d'ogni giustificazione fisiologica). Definire con un'etichetta la parte di Ines è alquanto arduo: colei che vive nell'immaginario comune come l'essenza del soprano romantico, Maria Malibran, veniva spesso volte additata all'epoca come contralto; osservando la parte che Persiani scrisse su misura per lei, si può capire il significato di tale anomalia: una tessitura mediamente non acuta, ma che spinge volentieri la linea vocale verso le vette estreme del pentagramma (Do5, Re5), per farla piombare poi alla battuta successiva giù giù fino al Sol2. Questa testimonianza è tanto più interessante giacché, per quanti titoli la Malibran abbia interpretato legando indissolubilmente ad essi il suo nome, nessuno fra quelli oggi in repertorio fu scritto appositamente per lei.

A dispetto di tali premesse, gl'interpreti prescelti per l'esecuzione jesina riescono a farsi davvero onore, pur dimostrandosi al limite delle proprie possibilità canore. Maria Dragoni è quella cantante che da anni tutti conosciamo: una dotazione vocale preziosissima, per certi versi senza rivali, ma una resa artistica discontinua. Qui è colta in stato di grazia, e le poche *defaillances* sono ampiamente controbilanciate dal fascino di un'interpretazione emotivamente entusiasmante. Canta col cuore in mano anche il tenore José Sempere, centrando il carattere del personaggio interpretato; ciò che maggiormente gli difetta (e sarebbe facile un rimedio) è la giusta articolazione verbale di fronte alle consonanti doppie, tutte tramutate in scempie; ma sappiamo per certo che anche Duprez andava tutt'altro che indenne da pecche di pronunzia. Il baritono Massimiliano Gagliardo si trova in definitiva ad affrontare la parte più "normale" della partitura, con bella ed ele-

gante linea di canto e grande equilibrio interpretativo. Al direttore Enrique Mazzola il merito di condurre il testo con un vigore che lo vitalizza e il demerito di non aver resistito all'inveterata pratica dei tagli, anche in occasioni come questa, in cui un inedito viene fissato su disco per la prima e forse unica volta: nulla a che vedere, certo, col massacro compiuto l'anno precedente dal collega che affrontò a Jesi il *Ruy Blas* di Marchetti; lo stravolgimento di certe strutture canoniche con l'abolizione delle ripetizioni porta tuttavia anche qui al travisamento della forma prevista dall'autore.

In definitiva, un ascolto che "prende" l'appassionato del romanticismo operistico italiano, con melodie e soluzioni armoniche ben poco scontate, in una partitura che non manca d'interesse e un'esecuzione in grado di renderne ragione.

Marco Beghelli

Quella vermiglia rosa, composizioni di Vincenzo Pellegrini e Bartolomeo Barbarino, ensemble vocal-strumentale "Sacro & profano": Rosa Dominiguez, soprano, Gian Paolo Fagotto, tenore, Antonio Abete, basso, Eduardo Egüez, tiorba e tiorbino, Marco Mencoboni, clavicembalo e direzione musicale. "E lucevan le stelle Records", CD el 982308 ddd, (1997).

Il repertorio delle "nuove musiche" a una e due voci e basso continuo – che ebbe una vasta diffusione nei primi quarant'anni del Seicento e che costituì un fondamentale momento di affermazione del canto solistico virtuosistico –, ha sino ad ora conosciuto una scarsa fortuna in campo discografico e nella programmazione delle istituzioni concertistiche. L'incisione dell'ensemble "Sacro & profano", dedicata al cantore, compositore e liutista Bartolomeo Barbarino, ha dunque il pregio di farci conoscere nell'immediatezza dell'esecuzione un protagonista di quel repertorio, proponendo oltre una ventina di sue composizioni per voce sola e per due voci e continuo, in gran parte tratte dal *Secondo libro de madrigali [...]* per cantare sopra il chitarrone o tiorba, clavicembalo o altri strumenti da una voce sola, pubblicato a Venezia nel 1607.

Il fabrianese Barbarino (nato verosimilmente attorno al 1570) iniziò la propria carriera di musicista nelle Marche, per stabilirsi poi a Padova e quindi a Venezia. Nel corso degli anni egli vide costantemente aumentare il proprio prestigio artistico, in un itinerario professionale le cui tappe ben riassumono alcuni dei profondi mutamenti storico-antropologici che interessarono il mestiere del musicista tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento. Lo schema di seguito riportato (redatto, con alcuni aggiornamenti, sulla scorta delle notizie fornite nell'esauriente saggio di Concetta Assenza pubblicato nel fascicolo accluso al compact disc, e al quale si rimanda anche per la puntuale disamina delle scelte poetico-letterarie operate da Barbarino) riassume il progredire della carriera del musicista marchigiano:

PERIODO	LUOGO	IMPIEGO	PUBBLICAZIONI
1593-1594	Loreto	Cantore presso la Basilica	
1594?-1602	Pesaro,	Cantore, strumentista e compositore al servizio di monsignor Giuliano Della Rovere	

1602-1603	Pesaro	Maestro di cappella del Duomo	
1606-1608?	Padova	Musicista al servizio privato del vescovo Marco Corner	<i>I lib. madrigali a voce sola, 1605</i> <i>II lib. madrigali a voce sola, 1607</i>
1608 o 1611-1640 c.	Venezia	Attivo come cantante virtuoso, strumentista e compositore libero professionista	<i>III lib. madrigali a voce sola, 1610</i> <i>I lib. mottetti a voce sola, 1610</i> <i>II lib. mottetti a voce sola, 1614</i> <i>IV lib. madrigali a voce sola, 1614</i> <i>Canzonette a 1-2 vv., 1616</i> <i>Madrigali a 3 vv., 1617</i> <i>I lib. madrigali spirituali a voce sola, perduto, ante 1620</i>

Dopo l'esordio come semplice cantore a Loreto, Barbarino passò al servizio di Giuliano Della Rovere, e in quel periodo probabilmente strinse una serie di rapporti all'interno della corte urbinata, corte che peraltro alla fine del XVI secolo era del tutto "residuale" nell'ambito politico italiano, e la cui attività di patrocinio delle arti era ormai ridotta a ben poca cosa. Dopo l'incarico istituzionale di maestro di cappella del duomo di Pesaro, il compositore si spostò a Padova al servizio del vescovo Corner, nobile veneziano di rango, e il soggiorno patavino prelude al lungo periodo che Barbarino trascorse nella città dei Dogi, ove lavorò soprattutto come cantore virtuoso assai apprezzato e molto ben remunerato. A partire dal 1605 pubblicò una serie di raccolte a stampa di musiche per voce sola – quattro di musica profana, due di musica sacra, ed una silloge, oggi perduta, di composizioni spirituali –, oltre ad un libro di canzonette a una e due voci e ad una raccolta di madrigali concertati a tre voci: l'abilità di cantore e la buona qualità delle sue composizioni uscite a stampa certo favorirono l'ascesa professionale del musicista marchigiano, che venne presto annoverato tra i più rinomati virtuosi attivi in Italia nel primo trentennio del Seicento.

L'incisione dell'ensemble "Sacro & profano" raccoglie come detto quasi esclusivamente le composizioni del *Secondo libro di madrigali a voce sola*, cui si aggiungono in apertura una canzone strumentale di Vincenzo Pellegrini, contemporaneo di Barbarino, e in chiusura il madrigale encomiastico *Serenissima coppia*, tratto dalla stampa d'esordio del musicista, pubblicata nel 1605.

Lo stile e il repertorio cui fanno riferimento le musiche di Barbarino si basa precipuamente sull'alternanza in uno stesso brano di due diversi procedimenti compositivi: la chiara enunciazione melica del testo poetico – il cui significato è veicolato dalla linea melodica "pura" della sola voce, sostenuta parzialmente dal basso continuo –, e la fascinazione rapinosa del canto virtuosistico, che quel testo elude per dispiegarsi nella purezza sensuale ed incantatoria della melodia liberamente ornata e diminuita, fascinazione perfettamente incarnata dalla metafora dell'usignolo che tanta fortuna ebbe nella poesia secentesca.

Le due diverse modalità compositive vengono giustapposte e nel contempo integrate con notevole maestria nelle composizioni di Barbarino. L'ascoltatore se-

gua ad esempio l'esecuzione di *Quella vermiglia rosa*. Di seguito ho trascritto la poesia intonata mettendo in evidenza la diversa morfologia della linea vocale: il testo in carattere normale tondo corrisponde alle sezioni ove il canto intona la poesia in modo sillabico o quasi sillabico, il testo sottolineato corrisponde invece alle sezioni ove il canto si distende in rapide e complesse diminuzioni vocali intonate su una singola sillaba. Infine il corsivo evidenzia quei punti della composizione ove la musica passa dal tempo binario a quello ternario, ed il grassetto segnala l'uso della dissonanza al fine di raffigurare musicalmente le due espressioni della poesia affettivamente dolorose: le settime Re-Do diesis e Do-Si bemolle sottolineano il "mesta e pensosa" del quinto verso; mentre la settima Mi-Fa mette in evidenza le parole "sorte nemica".

Quella vermiglia rosa
 Ch'al mattutino gelo
Spargea lieta e pomposa
 D'odor pur dianzi le campagne e 'l cielo;
 Vedi cor mio com'or **mesta e pensosa**
 A piè del natio stelo
 Mira le sparse foglie, e par che dica:
 "Ah mia **sorte nemica**,
 (Ah mia sorte nemica)
Deh perché allor ch'ero fiorita e bella
non mi raccolse in sen donna o donzella!"
 (Donna o donzella!)
(Deh perché allor ch'ero fiorita e bella
non mi raccolse in sen donna o donzella!)
 (Donna o donzella!)

In tutto il brano Barbarino alterna efficacemente le sezioni in canto "sillabico" e quelle in canto fiorito, riservando le diminuzioni ad alcune parole ("vermiglia [rosal]", "spargea", "pomposa", "cielo", "cor", "sparse", "donna o donzella") che hanno un valore evocativo 'forte' nell'ambito della lirica intonata. Le diminuzioni in cui Barbarino si cimenta richiedono una notevole tecnica vocale: si ascolti ad esempio la frase in ritmo puntato sulla parola "Sparse" della testé citata *Quella vermiglia rosa*, ove l'agilità di emissione deve coniugarsi alla sicurezza di intonazione nell'improvviso salto d'ottava discendente Do-Do. Va però sottolineato che tali diminuzioni quasi sempre scaturiscono con naturalezza e plasticità nel dispiegarsi del *ductus* melodico, e risultano quindi affascinanti e 'dilettose' proprio perché sono di norma esenti da quel meccanicismo virtuosistico che a volte fa capolino nelle opere di alcuni contemporanei di Barbarino (penso ad esempio alle diminuzioni sin troppo prolungate che si ascoltano in talune musiche a voce sola di un indiscusso caposcuola quale Sigismondo d'India).

Le numerose composizioni documentate nell'incisione discografica riservano all'ascoltatore non poche delizie sonore, nell'ambito di una scrittura vocale assai elaborata e di una non comune capacità di ideare melodie ad un tempo 'ariose' e attentamente articolate nel fraseggio, a tratti impreziosite da "figure" compositive efficacemente espressive, in corrispondenza di parole affettivamente privilegiate del testo intonato. Si pensi ad esempio al cromatismo ascendente e alle dissonanze che punteggiano la prima parte di *Spasmo s'io non ti veggio*, all'accattivante costruzione della melodia di *Clori mi diede un bacio*, *Armilla un fiore*, ben modellata sull'articolazione metrico-accentuativa del testo poetico, alle virtuosistiche

roulades che costellano *Ridete pur ridete*, il cui incedere melodico per certi versi anticipa la più tarda, mirabile *Vaga su spina ascosa* di Claudio Monteverdi.

Segnalo inoltre – per l'espressività delle figure musicali patetiche, la plasticità dell'eloquio arioso e l'equilibrio formale complessivo – l'intonazione di *Sono morto, ah! lasso, e voi cagion ne sete!*: ad esempio nella prima parte, le inflessioni “dolorose” in corrispondenza dell'esclamazione “Son morto, ah! lasso”, l'efficace accensione ritmica corrispondente alla frase “e voi cagion ne sete”, e la triplice progressione ascendente sull’“ohimé” del secondo verso. Nella parte conclusiva della composizione va almeno sottolineata la forza espressiva dell'invocazione “pietà, pietà del mio dolore”, che ben dimostra l'abilità di Barbarino nel “sagomare” melodicamente una singola frase onde farla risaltare con forza, elevandola ad emblema sonoro del patetismo che il testo propone.

Infine un plauso va al fervore drammatico e alle sottigliezze della scrittura ariosa del dialogo tra Soprano e Basso *Ferma, ferma Caronte*: nel testo – paradossale nel suo concettismo – un'anima che arde posseduta dalla fiamma amorosa chiede al custode dell'aldilà d'essere traghettata all'inferno pur di poter in eterno avvampare nel proprio fuoco interiore, e l'intonazione musicale disegna con vivida pregnanza oratoria il divenire di quell'ultraterreno colloquio.

L'esecuzione discografica delle musiche del Barbarino è complessivamente adeguata: tra le voci spicca per controllo tecnico e chiarezza d'eloquio il soprano Rosa Dominiguez, mentre il tenore Gian Paolo Fagotto appare a tratti in difficoltà, complici qualche problema di emissione nelle diminuzioni e un vibrato spesso eccessivo; corretta l'interpretazione del basso Antonio Abete. La realizzazione del continuo risulta in linea di massima efficace, anche se una più marcata differenziazione timbrica e dinamica avrebbe giovato alla “tinta” musicale complessiva dell'accompagnamento strumentale.

Paolo Cecchi

Natale PELICCI (1807-1880), *In Passione et Morte Domini. Responsori del Venerdì e Sabato Santo*, Ensemble Quadrivium (Tenori primi: Paolo Borgonovo*, Stefano Parise; Tenori secondi: Emanuele Nespolo*, Kosuke Tsuji; Bassi: Abramo Rosalen*, Nicola Kitharatzis), organista Franco Santini, direttore Stefano Torelli. Rugginenti editore, RUS 553094.2, 1999, 1 CD, 51' 17''. [Registrazione effettuata nella Chiesa della Santa Croce all'eremo di Fonte Avellana (PS), organo Morettini (XIX sec.), gen. feb. 1999. Il solo brano *Tradiderunt me* per basso è registrato all'organo Callido del Duomo di Fossombrone. Scheda biografica a cura di Albino Varotti e note introduttive di Stefano Torelli].

Le liturgie natalizia e pasquale, che solennizzano i due momenti più significativi per il cristiano, in quanto ricordano la nascita, morte e resurrezione di Cristo, sono sempre stati al centro dell'attività professionale di compositori e maestri di cappella, sollecitati così a manufatti estremamente accurati che cercano di tradurre adeguatamente in musica la complessità, la densità e l'intensità drammatiche di quelle liturgie. Uno dei momenti più affascinanti è costituito dall'ufficiatura detta “delle tenebre”, una liturgia, anticipata alla sera del mercoledì, giovedì e venerdì santo, del mattutino e delle lodi del triduo sacro (giovedì, venerdì e sabato santo). I momenti musicali più interessanti convergono in genere oltre alle splendide antifone, nell'antifona *Christus factus est*, nei 27 *Responsori* (nove ogni giorno), nelle 9 *Lamentazioni* (le prime tre di ogni mattutino), e nel celebre

salmo 50, il *Miserere* che chiude le Lodi. L'ascoltatore odierno fa fatica a cogliere il suggestivo contesto liturgico, con la sua ricca polisemanticità, nel quale si articolano tali composizioni, dopo le riforme liturgiche del 1955 e del 1970 che ne hanno fatto un mero ricordo. Nelle odierne riproposizioni musicali in CD i brani musicali vengono a trovarsi così astratti dal contesto che dà loro significato. Purtroppo, anche se molte e lodevoli sono le eccezioni, questo CD non si sottrae alla regola.

La registrazione in oggetto meritava ancor più tale contestualizzazione poiché i brani riproposti non si sottraggono allo standard di elevato impegno compositivo richiesto dal momento liturgico. Ignorato dai repertori e dizionari correnti l'autore all'ascolto si rivela decisamente interessante. Natale Pelicci (Gubbio, 18.II.1807 – Cantiano, 2.II.1880), dopo aver servito la locale Cappella musicale del Duomo, operò a Cantiano di Pesaro, ove fu direttore della scuola di musica e maestro di banda, prestando servizio nella Collegiata. Cantiano aveva dato i natali a padre Agostino Manni autore del libretto della *Rappresentazione di anima, et di corpo* con musiche di E. De' Cavalieri e al tenore Giuseppe Capponi, allievo di Pelicci, primo interprete della *Messa di Requiem* di Verdi. Sono ipotizzate una sua attività a Loreto e la sua aggregazione all'Accademia Filarmonica di Bologna (ma il suo nominativo non trova riscontro nel contributo di Andrea PARISINI, *I musicisti marchigiani nell'Accademia Filarmonica di Bologna*, QMM 1/1994, pp. 132-144, che tiene conto anche di musicisti attivi in una località marchigiana, e non solo nati nelle Marche secondo il criterio adottato da Radi-ciotti). A notizie biografiche frammentarie fa da contrappeso viceversa una produzione piuttosto corposa alla cui riesumazione stanno lavorando Franco Santini e Albino Varotti. Sembra infatti che a Gubbio (ove esattamente non è detto, ma è lecito dedurre sia il fondo Capitolare per via del suo primo servizio) siano ubicati sette faldoni di sole sue musiche, laddove il fondo musicale della Biblioteca Ludovisiana sez. storica, conserva prevalentemente manoscritti di musica sacra, oltre all'opera buffa *Il giuggiolo*, ed alcune marce e ballabili legate alla sua attività di maestro di banda (segnalazione già in *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche*, a cura di Gabriele Moroni, Firenze, Nardini, 1996, scheda n. 20; inoltre la scheda 104 segnala 2 brani nell'archivio della curia di S. Angelo in Vado).

Il CD propone i 9 responsori del Venerdì Santo e 5 (II, IV, VI, VIII, IX) del Sabato Santo. Da cosa sia dettata tale scelta non è detto. Nell'introduzione si dice che Pelicci abbia composto oltre i presenti Responsori anche quelli per il Natale, il salmo *Miserere* e le Sette parole di Cristo: delle lamentazioni non è fatta menzione. Le note al CD non indicano esattamente l'ubicazione della fonte manoscritta dei Responsori, ma è logico supporre siano depositati a Cantiano (probabilmente la Biblioteca Ludovisiana) dato che lì sono stati composti. Inoltre sul primo ed ultimo quarto di copertina del libretto è riprodotto parzialmente il primo responsorio *Sicut ovis* di apertura della liturgia del Sabato Santo, peraltro non presente in questa incisione, che reca chiaramente leggibile nell'angolo alto a destra: "Venerdì Santo Marzo 1846 / Natale / Pelicci", laddove nell'introduzione di Stefano Torelli si dice che tali responsori sono stati "composti (assieme a quelli del Giovedì santo) nel 1845". L'organico è per coro maschile a 3 voci (due tenori e basso) con assoli e accompagnamento d'organo. Per quanto riguarda quest'ultimo è detto che il manoscritto presenta "l'abbinamento violino+basso": l'espressione non chiarisce se le voci siano incastonate tra chiave (e rigo) di violino e chiave (e rigo) di basso (come usuale in autori di scuola napoletana) o poste sopra ai due righe dell'organo. Viene poi rilevato che "la linea della mano

sinistra è spesso incompleta e in un caso (la prima parte di *Plange quasi virgo*) ridotta ad un'annotazione sommaria non cifrata di basso ostinato: l'integrazione è stata affidata per quest'incisione a Stefano Parise)".

La vocalità è di chiara derivazione operistica, debitrice sostanzialmente ad autori quali Mercadante, Donizetti e soprattutto Bellini. La scrittura ha notevole varietà di accenti sempre molto attenta ad evidenziare le qualità drammatiche del testo latino.

Duole rilevare invece che le voci non sono all'altezza della situazione. In questo tipo di recupero riteniamo ci si debba credere fino in fondo investendo e coinvolgendo interpreti che garantiscano in maniera ottimale lo sforzo di recupero di tale patrimonio finora sconosciuto e meritevole di essere riproposto. Il libretto presenta dei refusi che potevano essere facilmente emendati e una veste grafica sommaria.

Ugo Gironacci

Cesare Giuseppe CELSI, *Composizioni per Grand'Organo*, Concerto per organo (Fantasia, Fuga), Trittico per Grande Organo (Toccata, Estasi, Berceuse), Fantasia per organo e tromba in Si bem., Scherzo, Pastorale in Fa min., Quattro momenti musicali (Litania festosa, Inno glorioso, Scherzetto, Contemplazione)

Roberto Marini organo, Claudio Gironacci tromba

Note di copertina di Ugo Gironacci e Italo Vescovo

Organo Mascioni della Basilica della Santa Casa di Loreto

Registrazione: luglio 2000. Edizione: 2000.

Symphonia SY 00179, 1 CD, 74'37"

Don Cesare Giuseppe Celsi (Monturano 21-2-1904, Porto San Giorgio 3-1-1986), studiò Canto gregoriano e Composizione presso l'Istituto Pontificio di Musica sacra a Roma, avendo come maestri Refice, Casimiri, Ferretti, Dobici e Dagnino. Si diplomò quindi in composizione presso il Conservatorio di Bologna e seguì successivamente, sotto la guida di Pizzetti, il Corso di perfezionamento presso l'Accademia di S. Cecilia a Roma. Nominato direttore della cappella musicale del Duomo di Fermo e insegnante di musica nel seminario della stessa città, è stato professore di educazione musicale nelle scuole statali. Nonostante fosse fortemente assorbito dagli impegni di lavoro e dall'attività sacerdotale, coltivò con grande passione la composizione, lasciando centinaia di lavori, in parte editi e nella maggior parte rimasti manoscritti: in primo luogo musica sacra (mottetti e oltre venti messe, alcune delle quali furono premiate in concorsi), lavori sinfonici e corali, un lavoro teatrale e infine musica per organo. Le notizie relative alla sua attività sono affidate soprattutto a due scritti monografici: Mariano CLEMENTI, *Don Cesare Celsi (1904-1986)*, «Bollettino ceciliano», (Roma), fasc. 4 (1986), pp. 150-152; Ugo GIRONACCI, *Cesare Giuseppe Celsi*, «Firmanica», (Fermo), 2/5 (1994), pp. 143-151. Per quanto riguarda la produzione organistica non troviamo riferimenti nelle pubblicazioni dedicate (Giuseppe RADOLE, *Sette secoli di musica per organo*, Padova, Zanibon, 1983, cita per i marchigiani del Novecento solo Carlo Piero Giorgi e Lino Liviabella), per cui il primo esame sistematico della musica per grande organo è dovuto alle note introduttive del presente CD.

Va detto innanzitutto, come del resto lascia immaginare il titolo, che questa raccolta tralascia una messe discreta di composizioni per organo, pubblicate da

Celsi principalmente presso la Casa editrice Melos di Gubbio; buona parte della musica qui incisa è invece rimasta manoscritta, se si escludono la *Pastorale* (ed. Carrara) e il *Trittico* (ed. Melos). Un raffronto con la produzione organistica del Novecento evidenzia a mio parere una qualità della musica di Celsi, e cioè l'unione di magistero compositivo e scrittura idiomatica (quest'ultima evidenziata dall'interpretazione di Roberto Marini): sono infatti numerose le musiche scritte da organisti che valorizzano lo strumento ma sono deboli quanto a coerenza compositiva, o nelle quali all'opposto salde strutture sembrano prescindere dalle peculiarità foniche dello strumento. Per meglio precisare la concezione compositiva di Celsi bisogna dire che la sua scrittura resta sempre, anche negli ultimi lavori, legata al tematismo. Dal punto di vista dello stile vi è una evidente separazione, se non una frattura, fra i lavori scritti nel 1949-52 (*Concerto*, *Trittico*) e tutti gli altri, risalenti al periodo 1964-75. Nei primi l'aspetto forse più originale è l'inserimento, in una struttura fondamentalmente diatonica, di passi cromatici, per cui la composizione assume una caratterizzazione drammatica, grazie al gioco di chiaro-scuri dovuto alla tensione diatonica-cromatismo. Sebbene possa sorgere spontaneo l'accostamento a Reger, in realtà solo alcune sezioni adottano tale scrittura, caratterizzata da progressioni cromatiche giocate sopra concatenazioni di settime oppure di quinte aumentate. Ma va aggiunto che all'interno di questo stile vi sono altre presenze: armonie modali e pentatoniche (*Estasi*), sfruttate principalmente in senso coloristico, ed un esplicito riferimento a Vierne (*Berceuse*). Nella restante produzione, a parte l'isolato, evidente collegamento con le famose *Litanies* di Alain (*Litania festosa*) è invece marcata l'influenza hindemithiana, soprattutto nella predilezione verso le armonie per quarte, probabilmente mediata dalle 3 sonate per organo (1937-40), e in ogni caso riconducibile all'ultimo Hindemith, sebbene non si possa affatto parlare di assunzione coerente di quel linguaggio che nel compositore tedesco aveva assunto le caratteristiche di sistema. Tutte queste presenze, se aiutano a collocare nel panorama europeo l'universo compositivo di Celsi, sono ben lontane però da chiarire il suo stile, che appare fortemente individuale e merita perciò di essere studiato nelle sue peculiarità, attraverso un'analisi che approfondisca gli aspetti intrinseci.

Solo le prime opere (*Concerto*, *Trittico*), contengono indicazioni di registri, mentre i lavori successivi, ad eccezione della *Pastorale*, recano solo indicazioni di dinamiche, normalmente in funzione della forma. Dunque il compito dell'interprete per quanto riguarda la registrazione può intendersi nella norma relativamente ai primi brani, ma molto più impegnativo negli altri casi, poiché si tratta di composizioni moderne, per le quali non esistono chiari riferimenti stilistici: l'atteggiamento di Marini, nella sua non univocità, è interessante, poiché non sempre si attiene al rispetto delle dinamiche ma è in ogni caso attento ad evidenziare aspetti formali o ricorrenze tematiche. La *Fantasia* per tromba e organo (che pone grossi problemi di intonazione allo strumento a fiato, qui padroneggiati con sicurezza), può essere citata come esempio di aderenza alle prescrizioni. Un caso un po' diverso è costituito dalla graziosa, semplice *Pastorale*, organizzata secondo una forma che può sintetizzarsi in ABACABA. Celsi lascia le indicazioni di registro e per la sezione centrale prescrive gli stessi colori della parte iniziale; Marini invece cambia radicalmente la registrazione (introduce un flauto di 4'), evidenziando così la struttura, con esiti musicali felici. Nello *Scherzo* (1965-75) l'autore non dà alcuna indicazione di registri, ma segnala continui cambiamenti di dinamiche, che coincidono con le diverse riapparizioni (variate) dei temi: Marini usa una registrazione che in alcuni casi non segue l'andamento delle dinamiche, arrivando per così dire ad una reinterpretazione della forma

(alla riapparizione variata del primo tema ad esempio Celsi prescrive una dinamica diversa; Marini invece impiega la stessa registrazione, sottolineando così la ripresa). Simile discorso per la *Litania festosa*: Celsi lascia completa libertà per la registrazione ma prescrive il rispetto delle dinamiche, che vengono variate frequentemente da una sezione all'altra (il brano è costruito a brevi sezioni giustapposte); Marini impiega una registrazione più omogenea, e arriva anche a tralasciare il crescendo di pagina 6 del manoscritto. Tutto questo va segnalato nella convinzione che Celsi, a giudicare dalle annotazioni da lui apposte in partitura, non volesse imporre registrazioni particolari. Infine vanno ricordati gli ultimi due brani (*Scherzetto*, *Contemplazione*) per l'originalità e la fantasia della registrazione (in tutti e due, le sezioni caratterizzate da accompagnamento di terzine sono "isolate" mediante l'impiego di registri di mutazione): per apprezzare pienamente il lavoro di Marini dobbiamo fare uno sforzo mentale, e cioè ritornare al colore uniforme che la musica aveva in partitura. Riguardo ai tempi, è stato generalmente impiegato un andamento più lento di quello annotato da Celsi: premesso che tale indicazione non ha alcun valore normativo, la scelta interpretativa è probabilmente da collegare all'acustica fortemente riverberata della chiesa, e consente di percepire meglio il movimento delle parti.

Gabriele Moroni

LIBRI E MUSICHE RICEVUTI

Libri

AA.VV., *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura ed attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, in *Atti del Convegno di Studi nel Bicentenario di Fondazione della Società Filarmonica di Trento, Trento 1-3 dic. 1995*, a cura di Antonio Carlini, Trento, Provincia Autonoma di Trento-Assessorato alla Cultura. Società Filarmonica, Trento 1998. ("Quaderni dell'Archivio Storico delle Società Filarmoniche Italiane", I) pp. 447.

Musiche

Giovanni MORANDI, *Sonata terza "Postcommunio" per organo*, a cura di Maurizio Machella, Padova, Euganea-Armelin, 1998 ("L'organo italiano nell' 800", 51) pp. 17.

Giovanni MORANDI, *Postcommunio per organo*, a cura di Maurizio Machella, Padova, Euganea-Armelin, 1998 ("L'organo italiano nell' 800", 52) pp. 13.

STATUTO
*dell'ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA per la RICERCA e
VALORIZZAZIONE delle FONTI MUSICALI*
(A.Ri.M – O.N.L.U.S.)
modificato e approvato il 24 aprile 1998
dall'assemblea straordinaria dei Soci

Titolo I: Costituzione e finalità

Art. 1

È costituita l'Associazione Marchigiana per la Ricerca e valorizzazione delle Fonti Musicali.

Denominazione sociale con valore legale: A.Ri.M. – O.N.L.U.S.

L'Associazione ha carattere regionale e ha la sua sede legale in Ancona, piazza Plebiscito n. 33.

L'Associazione ha scopi esclusivamente culturali, è apartitica e democratica, svolge la propria attività in forma autonoma e non ha fini di lucro.

Art. 2

L'Associazione si propone i seguenti scopi:

a) attività di ricerca presso biblioteche pubbliche, private ed ecclesiastiche e archivi che posseggono materiali musicali storici (libri, stampe e manoscritti musicali, libretti d'opera, di oratori e di cantate, periodici locali e non, ed altri materiali storici attinenti). Obiettivo privilegiato sono le biblioteche ed archivi situati nell'ambito della Regione Marche;

b) la schedatura del patrimonio pittorico comprendente soggetti musicali (iconografia musicale) e di antichi strumenti musicali (organologia) reperibili nell'ambito regionale;

c) la pubblicazione di bollettini, cataloghi di edizioni musicali, studi e bibliografie su musicisti ed istituzioni locali, nonché l'organizzazione di mostre, convegni scientifici, concerti, altre manifestazioni ed iniziative, comprese attività didattiche, attinenti la ricerca e la valorizzazione del patrimonio musicale marchigiano di cui al punto a) anche al fine di razionalizzare ed integrare i rapporti di ricerca musicologica e produzione artistica;

d) la costituzione di una biblioteca specializzata in grado di fornire gli strumenti utili alla ricerca e alla riproposizione esecutiva del patrimonio di cui sopra.

e) attività di promozione, collegamento e collaborazione tra e con istituzioni, associazioni, enti, singoli studiosi ed operatori in ambito regionale, nazionale ed internazionale in relazione alle attività di cui ai punti precedenti.

Titolo II – I soci

Art. 3 – Ammissione

Sono soci dell'Associazione tutti coloro che hanno interesse a contribuire a qualsiasi titolo alla realizzazione degli scopi statutari. L'ammissione a socio è

determinata dal pagamento della quota associativa nell'ammontare fissato, anno per anno, dal competente organo dell'associazione.

Art. 4 – Categorie dei soci

I soci si distinguono in:

a) ordinari; sono quelli che versano annualmente l'intera quota sociale prevista, nel termine previsto dal competente organo sociale;

b) sostenitori: sono coloro che versano una quota associativa non inferiore a cinque volte la quota di socio ordinario.

Onorari: sono le persone fisiche, le istituzioni e gli enti che, per particolari meriti nei confronti dell'Associazione o per essersi distinti nell'ambito musicale o musicologico, venissero chiamati a far parte dell'Associazione su proposta motivata di un socio e su approvazione del Consiglio Direttivo.

Art. 5 – Diritti e doveri dei soci

1) I soci hanno i diritti sottospecificati in ragione della loro classificazione:

a) Il socio ordinario ed il socio sostenitore: hanno diritto di partecipazione e di voto alle Assemblee della Associazione, possono accedere alle cariche sociali e hanno diritto di partecipazione alle iniziative di volta in volta realizzate;

b) Il socio onorario: ha diritto di partecipazione solamente non consultiva (non di voto) alle Assemblee della Associazione e diritto di partecipazione alle iniziative di volta in volta realizzate;

c) Tutti i soci: hanno diritto di utilizzare tutte le strutture e le attrezzature sociali, nei limiti del Regolamento.

2) Il Socio ha il dovere:

a) di perseguire le finalità associative

b) di osservare lo Statuto e le norme emanate dai competenti Organi sociali

c) di partecipare alla vita associativa nei limiti delle sue possibilità;

d) di mantenere un contegno corretto, improntato a spirito associativo e rispettoso delle norme e consuetudini vigenti;

e) di versare regolarmente la quota associativa annuale e gli eventuali contributi o corrispettivi fissati dagli organismi dell'Associazione per la partecipazione a particolari attività o servizi di cui il Socio intende avvalersi;

f) di aver cura e rispetto dei materiali e delle strutture a sua disposizione, fermo l'obbligo di risarcimento di eventuali danni.

Art. 6 – Esonero da responsabilità

Nessuna responsabilità incombe sulla Associazione e sugli organi sociali per infortuni o per danni a persone o cose che dovessero essere prodotti dagli associati prima, durante o dopo ogni attività o manifestazione sociale.

Art. 7 – Perdita della qualifica di socio

1) La qualifica di socio si perde:

a) per dimissioni;

b) per mancato adempimento, nei termini stabiliti, all'obbligo di pagamento della quota associativa;

c) per radiazione; deliberata dall'Assemblea su proposta del Consiglio Direttivo e solo per gravi motivi (dopo aver dato opportune possibilità di difesa).

2) In caso di radiazione è fatto salvo il ricorso, in prima istanza, al Collegio

dei Probiviri e, quindi, all'Autorità Giudiziaria competente, ai sensi dell'art. 24 del Codice Civile.

La conferma del provvedimento da parte del Collegio dei Probiviri ed il mancato ricorso all'autorità giudiziaria determineranno l'impossibilità, per il socio radiato, di venir riammesso nell'associazione prima che siano trascorsi quattro anni dalla data della conferma del provvedimento di radiazione.

Titolo III: Organi sociali

Art. 8 – Organi sociali

Sono organi dell'Associazione:

- a) L'Assemblea generale dei soci;
- b) il Consiglio Direttivo;
- c) il Comitato esecutivo
- d) il Collegio dei Probiviri.

Art. 9 – L'Assemblea dei Soci

1) Organo sovrano dell'Associazione è l'assemblea dei Soci. Essa, sia ordinaria sia straordinaria, è convocata mediante affissione di apposito avviso nei locali ove ha sede l'associazione, affissione da effettuare almeno quindici giorni prima della data stabilita per la riunione.

2) L'Assemblea è validamente costituita in *prima convocazione* con la partecipazione della metà più uno dei Soci aventi diritto al voto; in *seconda convocazione*, a distanza di almeno un'ora, essa è validamente costituita qualunque sia il numero dei Soci presenti aventi diritto al voto.

3) Il presidente dell'Assemblea è eletto di volta in volta dall'Assemblea stessa ad a lui spetta la nomina del segretario dell'Assemblea.

4) L'Assemblea dei soci:

- a) elegge i componenti il Consiglio Direttivo;
- b) approva le relazioni e i bilanci predisposti dal Consiglio Direttivo;
- c) fissa le quote sociali
- d) delibera sulle modifiche al presente Statuto con le particolari maggioranze previste

e) delibera su tutto quanto viene ad essa demandato a norma di Legge e di Statuto o su proposta del Consiglio Direttivo.

5) Le deliberazioni sono adottate a maggioranza dei votanti presenti (la metà più uno), tranne che per le modifiche allo Statuto.

6) L'Assemblea dei Soci deve essere convocata in seduta ordinaria entro il primo quadrimestre dell'anno.

7) In seduta straordinaria l'Assemblea è convocata a richiesta del Presidente o del Consiglio Direttivo o di almeno 1/5 dei Soci con diritto di voto.

Art. 10 – Il Consiglio Direttivo

1) Il governo dell'Associazione spetta al Consiglio Direttivo composto da un numero minimo di cinque a un massimo di sette membri, eletti dall'Assemblea tra i Soci Ordinari in regola con il pagamento della quota sociale.

2) I membri del Consiglio Direttivo restano in carica tre anni e sono rieleggibili.

3) Il Consiglio Direttivo elegge nel suo seno, a scrutinio segreto, il Presidente, il Segretario e il Tesoriere; essi formano il Comitato esecutivo che può deliberare per i casi d'urgenza.

4) Il Consiglio Direttivo viene convocato dal Presidente:

a) su sua iniziativa almeno tre volte l'anno;

b) su motivata richiesta di almeno i 2/5 dei Consiglieri e comunque in numero non inferiore a due.

5) Il Consiglio Direttivo è regolarmente costituito con la presenza della maggioranza dei Membri componenti e comunque non in numero inferiore a tre e delibera a maggioranza di voti dei presenti; in caso di parità prevale il voto del Presidente.

6) Il Consiglio Direttivo è organo deliberante dell'Associazione in armonia con quanto previsto dallo Statuto; esso svolge anche attività di indirizzo e promozione per il raggiungimento delle finalità statutarie assumendo tutte le iniziative atte allo scopo.

7) In particolare il Consiglio Direttivo:

a) predispone le relazioni e i bilanci da sottoporre all'Assemblea;

b) provvede alla straordinaria amministrazione;

c) nomina Commissioni, Comitati permanenti o temporanei e conferisce incarichi per il raggiungimento di fini statutarie in attuazione di delibere dell'Assemblea o dello stesso Consiglio Direttivo.

8) I Consiglieri assenti ingiustificati per tre riunioni consecutive decadono dalle cariche e vengono surrogati.

9) In caso di dimissione o di decadenza di un Componente il Consiglio Direttivo, la sostituzione avviene per surroga subentrando il primo dei non eletti che durerà in carica fino al termine del mandato del Consigliere da lui sostituito.

10) Le dimissioni o la decadenza della maggioranza dei componenti il Consiglio Direttivo comporta automaticamente la decadenza dell'intero Consiglio e l'obbligo di convocazione dell'Assemblea straordinaria per le nuove elezioni da effettuarsi, a norma di legge, nel più breve tempo possibile.

11) Il **segretario** compila i verbali delle riunioni del Consiglio Direttivo, conserva tutti gli atti dell'Associazione, aggiorna lo schedario dei Soci, cura la corrispondenza e affianca il Presidente nell'attuazione delle delibere degli Organi sociali.

12) Il **tesoriere** attende alla gestione economica e finanziaria della quale è responsabile sia verso il Presidente e il Consiglio Direttivo, sia verso i Soci e l'Assemblea. Provvede alla riscossione delle quote associative e delle eventuali altre entrate, effettua i pagamenti disposti dal Presidente e quelli deliberati dal Consiglio Direttivo e dall'Assemblea, tiene il registro delle entrate e delle uscite e il libro degli inventari, predispone il bilancio e la relazione sullo stato economico e patrimoniale dell'Associazione nonché il conto consuntivo da sottoporre all'approvazione dell'Assemblea dei Soci previo esame del Consiglio Direttivo.

Art. 11 – Il Presidente

1) Il Presidente ha la rappresentanza legale dell'Associazione; stabilisce l'ordine del giorno delle riunioni del Consiglio Direttivo e le presiede, coordina le attività del sodalizio con potere di iniziativa per tutte le questioni non eccedenti l'ordinaria amministrazione con potere di firma di assegni in caso di assenza o di impedimento del Tesoriere.

2) Attua e coordina l'esecuzione delle delibere del Consiglio Direttivo.

Art. 12 – Il Collegio dei Proviviri

Il collegio dei proviviri è composto da tre membri effettivi e due supplenti eletti dall'assemblea fra i soci che non partecipano ad altri organi sociali.

Dura in carica tre anni; i suoi componenti sono rieleggibili e nominano il Presidente.

Ha giurisdizione sui ricorsi dei soci comunque motivati e fatte salve le speciali competenze previste da questo Statuto, e sui ricorsi degli Organi dell'associazione per conflittualità o per interpretazione di norme statutarie.

Le decisioni del collegio sono esecutive solo dopo la formale comunicazione all'interessato.

Il Collegio dei Proviviri ha, inoltre, il compito di:

- vigilare sull'osservanza dello statuto;
- convocare l'assemblea qualora non vi provveda il Consiglio Direttivo;
- controllare, al fine di farne relazione all'assemblea che approva il bilancio, il buon andamento dell'amministrazione dell'associazione con riferimento ai criteri di redazione del bilancio ed alla regolarità delle operazioni amministrative.

Titolo IV: Provvedimenti disciplinari

Art. 13 – Provvedimenti disciplinari

1) Nel caso di mancata osservanza di quanto previsto all'Art. 5 n. 2, possono essere assunti a carico dei Soci da parte del Consiglio Direttivo, salvo quanto previsto all'art. 7, i seguenti provvedimenti disciplinari:

- a) censura;
- b) sospensione per un periodo di tempo non superiore ad un anno.

2) Tali provvedimenti devono essere motivati e assunti solo dopo aver consentito al Socio di formulare personalmente o per iscritto allo stesso Consiglio Direttivo le proprie controdeduzioni entro il termine di trenta giorni.

3) Contro detti provvedimenti è ammesso ricorso all'Assemblea.

Titolo V: Disposizioni varie

Art. 14 – Esercizio sociale – Bilancio

L'esercizio sociale va dal 1° gennaio al 31 dicembre. Entro 90 giorni dalla fine di ogni esercizio sociale il Consiglio Direttivo redige il bilancio consuntivo e, con criteri di oculata prudenza, il bilancio preventivo del successivo esercizio.

Art. 15 – Gratuità delle cariche elettive

Le cariche elettive non sono retribuite. Sono retribuiti il lavoro scientifico di ricerca ed il lavoro di produzione artistica quale valorizzazione del primo, sulla base di adeguati preventivi.

È consentito il rimborso delle spese documentate.

Art. 16 – Patrimonio dell'Associazione

1) Il patrimonio dell'Associazione è costituito:

- a) da tutti i beni acquistati o comunque venuti in suo possesso e debitamente inventariati;
- b) dalle quote associative annuali;

c) da eventuali contributi, liberalità o altre entrate che pervengono all'Associazione da chiunque e a qualsiasi titolo purché non in contrasto con i fini istituzionali della medesima e con la legge;

d) da eventuali avanzi di bilancio compresi quelli accantonati per il fondo riserva.

2) Tutti i beni devono essere strumentali allo scopo dell'Associazione e devono essere destinati alle attività amministrative o istituzionali.

Art. 17 – Modifiche dello Statuto

1) Le modifiche allo Statuto sono deliberate dall'Assemblea, appositamente convocata, con le sottoindicate maggioranze:

– in prima convocazione: partecipazione di 2/3 (due terzi) dei soci iscritti ed aventi diritto al voto e voto favorevole della maggioranza degli intervenuti;

– in seconda convocazione: partecipazione della metà più uno dei soci iscritti ed aventi diritto al voto e voto favorevole della maggioranza degli intervenuti.

2) Per queste espressioni di voto è ammessa la **delega scritta** tra soci aventi diritto di voto; ogni socio votante, presente, potrà avvalersi di una sola delega.

3) Le proposte di modifica sono formulate dal Consiglio Direttivo o da 1/5 dei Soci Ordinari.

Art. 18 – Regolamento

1) L'Associazione può dotarsi di un Regolamento per disciplinare, in dettaglio, l'applicazione dello Statuto, regolamento redatto dal Consiglio Direttivo e da sottoporre all'approvazione dell'Assemblea.

2) Le modifiche al Regolamento, formulate dal Consiglio Direttivo, dovranno essere approvate dall'assemblea ordinaria con le maggioranze ordinarie.

Art. 19 – Scioglimento dell'Associazione

L'Associazione può essere sciolta con deliberazione dell'Assemblea con il voto favorevole dei 3/4 dei soci aventi diritto al voto e solo dopo l'esaurimento di eventuali fondi o sovvenzioni ottenuti per l'assolvimento di fini istituzionali.

L'eventuale patrimonio risultante dopo la liquidazione sarà devoluto a favore di Enti o altre Associazioni con analoghi fini istituzionali o con fini assistenziali e di beneficenza.

È in ogni caso esclusa la ripartizione tra i Soci.

Art. 20 – Norme finali e transitorie

Per quanto non previsto nel presente Statuto si fa espresso rinvio alle disposizioni del Codice Civile vigenti in materia di Associazioni.

Quaderni Musicali Marchigiani, 1/1994, a cura di P. Peretti, Ancona, Transeuropa, 1994, pp. 222, Euro 15.49 (gratuito per i soci). M. CANTATORE, *Francesco Basili (1767-1850). Biografia critica* – L. FERRETTI, *Per una storia dell'istruzione pubblica a Fano: Gaetano Mililotti e la prima «Scuola Comunale di Musica»* – R. GRACIOTTI, *L'attività musicale delle confraternite di Osimo nel XVII secolo* – M. MANCINI, *Tendenze della vocalità fra Settecento e Ottocento: Girolamo Crescentini, la carriera di un artista* – A. PERETTI, *Profilo biografico-critico di Luigi Vecchiotti (1804-1863) con particolare notizia della «Grande messa funebre» per i morti della battaglia di Castelfidardo* – M. FERRANTE, *Organari veneti nelle Marche dal XV al XIX secolo* – F. Quarchioni, *la scuola organaria marchigiana tra Roma e Venezia*. Recensioni.

Quaderni Musicali Marchigiani, 2/1995, a cura di M. Salvarani, Ancona, Transeuropa, 1995, pp. 171, Euro 18.08 (gratuito per i soci). L. FAVA, *Giulio Bonagiunta da «San Genesi» tra Venezia e le Marche* – D. TAMPIERI, *I novecenteschi «orizzonti» numerici del compositore e teorico Domenico Alaleona* – M. CAPRA, *Associazioni e scuole musicali delle province marchigiane nella seconda metà dell'Ottocento. quadro statistico* – P. CONTI, *Frammenti liturgici in notazione neumatica nell'Archivio storico arcivescovile di Fermo* – R. CALABRETTO, *La tradizione degli studi etnomusicologici marchigiani: dalle ricerche di G. Fara alla raccolta 24Q di Diego Carpiella* – P. PERETTI, *Un organaro fiammingo a Camerino nel Seicento*. Recensioni.

Quaderni Musicali Marchigiani, 3/1996, a cura di C. Assenza, Urbino, QuattroVenti, 1997, pp. 186, Euro 18.08 (gratuito per i soci). M. Privitera, *«Giacomo dal Corneto» ovvero le napoletane veronesi di un anconitano* – D. M. SERVILI, *La musica sacra a Sanseverino Marche tra XVI e XVII secolo* – P. PERETTI, *Fonti inedite di polifonia mensurale dei secoli XIV e XV negli Archivi di Stato di Ascoli Piceno e Macerata* – M. SALVARANI, *Società filarmonico bandistiche in documenti di metà Ottocento nell'Archivio di Stato di Ancona* – I. MACCHIARELLA, *Per una definizione della struttura musicale del canto narrativo in Italia. Esempi di ballate marchigiane*. Recensioni.

Quaderni Musicali Marchigiani, 4/1997, a cura di G. Ballerini, Urbino, QuattroVenti, 1999, pp. 226, Euro 18.08 (gratuito per i soci). R. Graciotti, *Tra rito religioso e rito civile: festa patronale e tradizione musicale ad Osimo dal secolo XIV al XVI* – M. MARX-WEBER, *L'intonazione delle «Tre ore di agonia di N.S.G.C.» di Giuseppe Giordani* – L. DIMARTINO, *Pubblico e cronaca musicale sul «Corriere delle Marche» (1860-1930)* – G. MORONI, *Celestino Testa organaro fra Roma e le Marche* – U. GIRONACCI, *Maestri di cappella, cantanti e costruttori di strumenti a Fermo dall'epistolario Bonafede (1797-1822)*. Recensioni.

Quaderni Musicali Marchigiani, 5/1998, a cura di G. Moroni, Urbino, QuattroVenti, 2000, pp. 226, Euro 18.08 (gratuito per i soci). M. GROSSI, *Manoscritti*

settecenteschi dei Mattei Gentili da Torricella nella Biblioteca Gambalunga di Rimini – P. MECHELLI, *Su alcuni episodi-prigionenella produzione operistica di Giuseppe Giordani e Nicola Vaccai* – A. PARISINI, *Gli esordi marchigiani di un grande direttore d'orchestra: Luigi Mancinelli -Paolo PERETTI, Fonti per lo studio della musica nelle Marche nel Medioevo e nella prima Età moderna: note bibliografiche e critiche* – M. FERRANTE, *Note sui Cioccolani maestri organari di Cingoli* – Appendice: *Quaderni musicali marchigiani 1: Indice dei nomi e dei luoghi*, a cura di P. PERETTI.

Giuseppe GIORDANI, *Otto arie sacre per soprano ed organo*, a cura di Ugo Gironacci e Italo Vescovo, introduzione di Elvidio Surian, Fermo, Trentatré Ed., 1986, pp. XXXV-67 (gratuito per i soci).

Marco SALVARANI, *Catalogo delle opere musicali della Biblioteca Comunale "Luciano Benincasa" di Ancona*, Società Italiana di Musicologia, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, («Cataloghi di fondi musicali italiani», 9), pp. 272, Euro 18.08 (soci Euro 9.3).

Giuseppe GIORDANI, *Sinfonia dall'oratorio «La Morte di Abele»*, a cura di Ugo Gironacci e Italo Vescovo, Milano, Rugginenti, 1990, («Monumenti Musicali Marchigiani», 1), pp. 41 (gratuito per i soci).

Ugo GIRONACCI, Marco SALVARANI, *Guida al «Dizionario dei musicisti marchigiani» di Giuseppe Rafdicciotti e Giovanni Spadoni*, con contributi di Paola Ciarlantini, Marta Mancini, Elvidio Surian, Centro Regionale Beni Culturali, Ancona, Editori delle Marche Associati, 1993 («Fondi storici nelle biblioteche marchigiane», 2), pp. 288, Euro 41.32 (soci Euro 20.66).

La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche, a cura di Gabriele Moroni, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Nardini editore, Fiesole, 1996 («Fondi storici nelle biblioteche marchigiane», 4), pp. 270, Euro 17.56 (gratuito per i soci).

Luoghi e repertorio del teatro musicale nelle Marche, a cura di Flavia Emanuelli e Marco Salvarani, con appendice bibliografica a cura di Paolo Peretti, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Ancona, Fratelli Palombi Editori, Roma, 2000 («Teatro e musica nelle Marche», 1), pp. 202, Euro 14.46

Marco SALVARANI, *Il teatro La Fenice di Ancona. Cenni storici e cronologia dei drammi in musica e balli (1712-1818)*, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Ancona, Fratelli Palombi Editori, Roma, 2000 («Teatro e musica nelle Marche», 2), pp. 135, Euro 14.46

Gabriele MORONI, *Teatro in musica a Senigallia. Repertorio degli spettacoli 1752-1860*, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Ancona, Fratelli Palombi Editori, Roma, 2001 («Teatro e musica nelle Marche», 3), pp. 154, Euro 14.46

Corona della morte di Annibal Caro, a cura di Lucia Fava, Bologna, UtOrpheus Edizioni, 2001 («Collezione Musicale Marchigiana», 1), pp. 128, Euro 56.81.

INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI

L'indice segna tutti i nomi di persona e di luogo contenuti nei testi e nelle note dei saggi e delle recensioni; segue n quando la citazione è in nota.

- ABBACO ORAZIO 36
ABETE ANTONIO 201, 204
ADKINS CHITI PATRICIA 8n
AGOSTINELLI ANTONIO 156
AGOSTINELLI ENRICO 148n
AGOSTINELLI FEDERICO 184, 186, 187
AGOSTINI Monsignor, Arcivescovo di Urbania 81
ALAIN JEHAN 207
ALBANY, conte di 123
ALBERGATI Marchese 95
ALBERGHI IGNAZIO 82, 88
ALBERTI MARIA 179
ALBERTINI GIOVANNI 196
ALBERTINI VINCENZO 87
ALBERTO VII D'ASBURGO 36
ALBINONI TOMMASO 164, 167, 196
ALDOVANDINI MAURO (MAURO IL BOLOGNESE) 196
ALFONSO II D'ESTE 180
Algeri 10n
ALIGHIERI DANTE 13
ALLORTO RICCARDO 139n
ALM IRENE 195
ALTIERI VINCENZO MARIA 79, 81
Amandola 84
Ancarano (TE) 83
Ancona 8n, 9, 12, 13, 16n, 18-20, 36, 37, 38n, 70, 71, 73, 75n, 84, 91, 99, 100, 104, 105, 111, 121, 144, 149n, 153n, 154n, 180
ANDREINI GIOVAN BATTISTA 191
ANDREOZZI 88
ANDREUX SEBASTIANO 75n, 77, 78, 80
Andria 161
ANFOSSI 90
ANGELELLI Monsignor, Arcivescovo di Gubbio 81
ANGELINI FILIPPO 150n, 155
ANGELONI AGOSTINO 86, 103
ANGIOLINI PIETRO 116
ANGUILLARA 81
ANSELMi SERGIO 139n
ANTONINI Fratelli 105
ANTONINI Vescovo di Anagni 90, 91
Anversa 70n
ARAIA FRANCESCO 164, 168, 170, 171, 174
Arcevia 90
ARENA GIUSEPPE 164, 168-171
ARNAZZINI GREGORIO 189
ASCANI ANDREA 125
Ascoli 79, 85, 89, 95, 108, 115
ASOR ROSA ALBERTO 135
ASSENZA CONCETTA 153n, 201
Assisi 70, 74n
AURELI AURELIO 187
AUSONI ALBERTO 195
Baden-Baden 14n
BADOARO GIACOMO 193
BALBI GIOVANNI BATTISTA 195
BANDINI ALESSANDRO Marchese 98, 101
BARAZZONI BEATRICE 194
Barbara (AN) 93, 110, 120
BARBARINO BARTOLOMEO 201 – 204
BARBERINI MAFFEO (URBANO VIII) 36
BARBIER PATRICK 160n, 161n
BARDEZZI DOMENICO 150n, 155
BARONE SEBASTIANO 91
BARTOLI 88
BARTOLI FEDE 154, 156
BARTOLI MARINA 7, 21
BARTOLINI NICCOLO' ENEA 19
BARTOLOTTI ANGELO MICHELE 40, 50
BASILI ANDREA 144n
BASSANI GIOVAN BATTISTA 196, 197
BASSO ALBERTO 139n
BATTELLI ANDREA 111
BATTISTELLI FRANCO 181, 184, 188, 189, 191, 194-196
BATTISTINI RODOLFO 195
BAZZINI ANTONIO 7, 17
BEDINI DOMENICO 113
BEDINI GIUSEPPE 89, 124
BEGHELLI MARCO 200
BELLI PAOLO 112
BELLINI VINCENZO 206
BELLINZANI PAOLO 196-198
BELLISSINI 118

- BELLOW ALEXANDER 36n
Belluno 16
Belvedere Ostrense (AN) 123
BENEDETTI GIUSEPPE 81, 82, 91, 105
BENEDETTI STEFANO 27n
BENINTENDE ANGELA 135n
BENNI CARLO 81
BENVENUTI 123
BENVENUTI ANTONIO 139n
Bergamo 14
BERIOLI SPIRIDIONE 121-123
Berlino 8n, 14, 17, 18, 160, 174
BERMUDO JUAN 29n
BERNARDINI BERNARDINO 125
BERNUCCI GIOVANNI 116
BERRETTA 86
BESUTTI PAOLA 179
BETTI TEOFILO 87
BEVILACQUA GIAMBATTISTA 86, 97, 105
BIANCHINI FRANCESCO 86
BIANCONI LORENZO 165n, 174n, 185, 186,
190, 191, 194, 195
BIOCCHI GIACOMO 138n
Biggi Maria Ida 193, 194
Binni Walter 183
Bisaccioni Majolino 190, 194
Bittoni Luigi 87, 97, 101, 112, 116
Bjurstrom Per 193
Blume Friedrich 9n
BOCCABIANCA 123
BOCCACCIO GIOVANNI 185
BOESSET JEAN BAPTISTE 394
BOLLER GIOVANNI 115
Bologna 7, 14, 39n, 145, 147, 159, 160,
161, 166, 169, 179, 197, 198, 205, 206
BONANNI 99, 126
BONARELLI DELLA ROVERE PROSPERO 36,
179, 180
BONARELLI GUIDOBALDO 180, 181
BONAVENTURA ARNALDO 7n
BONAVENTURA Cardinale 100
BONGIOVANNI editore 200
BONSERINI GLICERIO 153n, 156
BORDONI HASSE FAUSTINA 162, 173
BORGHESI GIAMBATTISTA 78, 80, 82, 92, 113
BORGONOVO PAOLO 204
BORIS FRANCESCA 159n, 166n, 173n, 174n,
177n
BORNSTEIN ANDREA 196, 197
BORROMEO GIACOMO CARLO 79, 86, 95
BORSETTI famiglia 116
BOSCHINI MARCO 193
BOSELLI Conte 106
BOZZI FRANCESCO 126
BRAGAGLIA ANTON GIULIO 192
BRAHMS JOHANNES 17
BRANCALEONE IULIO FRANCESCO 34n
Brandeburgo 8n
BRASCHI ONESTI ROMUALDO Cardinale 111,
121
Bratislava 10n
Brescia 13, 18
BRIGNOLE PAOLA 188
BRIVIO GIUSEPPE FERDINANDO 164, 168-171
BRIZZI GIAN PAOLO 135n, 136n, 144n
BROSCHI CARLO detto IL FARINELLI 159-177
BROSCHI RICCARDO 164, 165, 166n
BRUCH MAX 17
BRUNI DOMENICO 116
Bruxelles 10n, 36
BUCCI 126
BUCCOLINI 123
BUKOFZER MANFRED 162n
BURNEY CHARLES 160, 166n, 172n
BUSENELLO FRANCESCO 185, 188
BUSSANI GIACOMO FRANCESCO 168, 169
BUTI FRANCESCO 191, 194
CACCINI GIULIO 185, 187
CALCAGNINI GUIDO 136n, 146
CALCAGNINI vescovo di Osimo 78, 103
Caldarola 125
CALLEGARI HILL LAURA 166n
Camerino 70, 73, 113, 114
CAMMARANO SALVADORE 199
CAMPANA POMPEO 74n
CAMPANELLI Monsignor 90
CAMPEGGI RIDOLFO 189
CAMPITELLI 108
CANTALAMESSA VINCENZO 86
Cantiano 205
CANTORI DOMENICO 138n
CAPECELATRO Marchese di 161
CAPELLI GIOVANNI MARIA 168
CAPITANI BARTOLOMEO 71, 76
CAPPELLETTO SANDRO 159n, 161n
CAPPONI GIUSEPPE 205
CAPPUCCINI DOMENICO 150n, 155
CAPRA CARLO 65n
CAPRA MARCO 65n
CAPROLI CARLO 194
CARANDINI FILIPPO Cardinale 110-111
CARANDINI SILVIA 191
CARBONARI LUIGI 93
CARDUCCI GIOSUÉ 15
CARELLI 96
CARESTINI GIOVANNI BATTISTA detto IL CU-
SANINO 159-177
CARFUGHI OTTOLINI FRANCESCO 123
CARIBOLDI FIORENZO 150n, 156
CARLO DI LORENA 36
CARLO FELICE, 7n
CARLO III DI SPAGNA 83
CARLO VI 172, 175
CARNEVALI LORENZO 191

- CARPANI GIUSEPPE 182
CARRADORI Conte 105-106
CARRARO OMERIO 194n, 154, 156
CASAGRANDE GIUSEPPE 100
CASIMIRI RAFFAELE 206
CASSIS YVES 142n
Castelfidardo 96, 98
CASTELLANI MARCELLO 197
CASTRONOVO VALERIO 65n
CATTIN GIULIO 21n
CAVALLARO ANGELO 199
CAVALLI FRANCESCO 184, 185, 188, 193
CAVICCHI ADRIANO 196
CECCARELLI GIUSEPPE 8n
CECCHI PAOLO 204
CECCHI, capitano 12n
CELLETTI RODOLFO 160n, 162n, 163n
CELLI TOMMASO 110
CELSI CESARE GIUSEPPE 206-208
CENERINI GIAMBATISTA 82, 88
CERVANTES SAAVEDRA 29n
CERVINI FILIPPO 99
CESARE D'ESTE 180
CESCOTTI LORENZO 199
CESORI MARIA FEDELE suor 99
CESTI ANTONIO 184
CHIARELLI ALESSANDRA 159, 179
CHIARI Abate 94, 109
CHILINI Legato 112
Chioggia 75n
CHOPIN FRYDERYK 12, 17
CHRISTENSEN THOMAS 34n
CHRISTOUT MARIE-FRANÇOISE 194, 195
CIACCHI VIRGINIA 124
CIAPPI GIUSEPPE MARIA 121
CIARLANTINI PAOLA 182-184, 199, 200
CICCARINI GIOVANNI 121
CIMAROSA DOMENICO 87, 97, 108, 117, 123
Cingoli 83, 85, 99, 103, 110, 111, 114, 117, 118, 120, 122
CINTI 92
CITTADINI MORGANTI 124
CIUCCI 89
CLEMENTI FRANCESCO 81
CLEMENTI MARIANO 206
COLISTA LELIO 32
COLLET, negoziante di ferro 75n
COLLICOLA FRANCESCA 98
COLOMBO ANTONIO 169
Colonia 70n
COLONNA GIOVANNI AMBROSIO 29n, 33
COLONNA GIOVANNI PAOLO 197
COLUCCI GIUSEPPE 74
COMANDINI FRANCESCO 85, 101, 102
Como 12n, 13
COMPAGNOLI VINCENZO 126
COMPAGNONI FLORIANI conti 71n
COMPAGNONI MAREFOSCHI Contessa 106
CONFORTI ANTONIO 106, 113
CONTARINI, patrizio veneziano 188
CONTINI ACHILLE 88
CONTUCCI CARLO 89, 93-94, 97, 98, 124
COPPOLA GIUSEPPE 88
CORBETTA FRANCESCO 40, 45, 50
CORELLI ARCANGELO 196, 197
CORI ANGELO MARIA 165
CORNEILLE PIERRE 186, 191, 194
CORNER MARCO 202
COROLLE 141
CORRADINI SANDRO 139n
Corridonia 88
CORSELLI FRANCESCO 168
CORSIÈ FRANCESCO MARIA 121
CORTESI ANTONIO 71, 76
CORTINES JACOBO 185
COSTA 94-95
COSTANTINI DANILO 65n, 70n
Costantinopoli 73n
Cremona 11n
CREMONESI VINCENZA 100
CRESCENTINI GAETANO 86
CRESCENTINI GIROLAMO 115, 116
CRESCIMBENI GIOVANNI MARIA 176
CRISTOFARI VINCENZO 106
CRUCIANI LUIGI 113
CUAZ MARCO 71n
CUI GIUSEPPE 138n
Cupramontana 93, 109
CUSINI ANTONIO 151, 155
CUZZONI SANDONI FRANCESCA 162, 173

D'ADDA, cardinale 133n
D'ALTEMPS cavalier de' Duchi 108
D'ASSOUCY CHARLES 194
D'INDIA SIGISMONDO 203
DA CAPUA RINALDO 123
DAGNINO EDOARDO 206
DALMONTE ROSSANA 148n
DAMIANI ANDREA 27
DANNER PETER 35n, 39n
DATI LUIGI 150n, 153n, 156
DAVIA ANNA 116
DAVID GIACOMO 88, 89, 112
DE CAMBERFORT JEAN 194
DE AMICIS 84
DE ANGELIS ANTONIO 85
DE ANGELIS FILIPPO 83
DE ANGELIS MARCELLO 183
DE ANGELIS VINCENZO 86
DE BENSERADE ISAAC 194
DE BÉRIOT CHARLES AUGUSTE 8n, 10, 18
DE BRICEÑO LUIS 30n, 41n
DE LA GORCE JÉROME 194, 195
DE LEVA GIUSEPPE 15
DE MAGISTRIS FRANCESCO 88, 118

- DE SANTI GUALTIERO 191
DE VEGA LOPE 186
DE ZELADA FRANCESCO SAVERIO 92
DE' CALZABIGI RANIERI 176
DE' CAVALIERI EMILIO 205
DE' PAZZI ELEONORA 189
DE' RICCI fra CARLO 51
DEL MONTE GUIDOBALDO 190
DEL RE EUSTACHIO 155
DELLA ROVERE GIULIANO 201, 202
DI BENEDETTO RENATO 7n
DI MONTEVECCHI GIULIO 186, 191, 192, 195
DI STAZIO violoncellista 18n
DIDEROT DENIS 176
DIMARTINO LUCIA 71n
DINI 121
DOBICI CESARE 206
DOIZI DE VELASCO NICOLAO 29n
DOMENICHELLI violoncellista 18n
DOMINIGUEZ ROSA 201, 204
DONATI CLAUDIO 138n
DONI GIUSEPPE ANTONIO 46
DONIZETTI GAETANO 206
DRAGONI MARIA 199-200
Dresda 8n, 81, 160, 164, 169, 170, 174
DU TILLOT GUILLAUME 176
DUPREZ GILBERT LOUIS 199, 200
DURANTE SERGIO 176n
DURELLI SINIBALDO 88, 92
- EGIDI LUCIANO 133n, 143n, 153n, 154n
EGÜEZ EDUARDO 201
ERSKIN Monsignor 90
Esanatoglia 119, 122
ESPINEL VICENTE 29n
EUGENI NICOLA GIACINTO 117
EVANS MARY ANNE 37n
EVANS TOM 37n
- FABBRI PAOLO 179, 186, 194
Fabriano 84, 91, 121
FABRIS DINKO 46n
FAGOTTO GIAN PAOLO 201, 204
FALCONIERI ANDREA 35n, 46
FANCIULLI LUCANGELO 152n, 155
Fano 78, 81, 102, 153n, 184, 187, 189,
191-196
FEDERICO IL GRANDE Re di Prussia 105
FEO FRANCESCO 164, 169
FERDINANDO VI di SPAGNA 161, 166
Fermo 70, 71, 73, 74, 76, 78-82, 84, 86,
100, 102-108, 111, 112, 114-116, 118,
119, 122, 124-125, 206
FERNI CAROLINA 12
FERNI VIRGINIA 12
Ferrara 11n, 164, 179, 196
FERRETTI LUCA 186, 193, 195
FERRETTI PAOLO 206
- FERRI FLORIDO 88
FERVERT UTE 139n
FIDUCCI LORENZO 150n, 155
FILIPPO V di SPAGNA 161
FILIPPUCCI PAOLO 106
Filotrano 159
FIORENUOLI GIUSEPPE 120
FIORETTI DONATELLA 139n
FIORILLI TIBERIO 191, 195
Firenze 14, 74n, 164, 168, 169, 180, 186
FLAMMINI MARCHETTI ANTONIO 43, 44, 55,
60
FLORIMO FRANCESCO 10n
FOLCARELLI TOMMASO 81, 86, 88, 97, 120
Foligno 70, 74n
FOLTRANI DIEGO 150n, 155
FONTANA DOMENICO 125
Fonte Avellana, Eremo di 204
FORNARINI MARIA TERESA suor 99
FOSCARINI GIOVANNI PAOLO 27, 29n, 34-44,
47-51, 53-59
FOSCHI 86, 116
FOSCHI FRANCO 183
Fossombrone 8n, 9, 11n, 16, 81, 111, 204
FRACCAGNANI ANGELICA 110
FRANCESCHI ANTONIO 86
FRANCESCO MARIA II DELLA ROVERE 180
Francoforte 70n
FRAPPOLINI DAVIDE 156
FRATI LUDOVICO 160n, 166n
FREDDI Contessa 105
FREDI 18n
FREEMAN ROBERT 163n, 165n, 167n, 172n,
173n
FRESCHI 19n
FROSI LOVIS 122
FRUGONI CARLO INNOCENZO 168, 171, 177
FUBINI ENRICO 166n
FUENLLANA MIGUEL DE 29n
FURINO violoncellista 18n
- GABRIELLI FIORENTI ADA 154n
GAGLIARDO MASSIMILIANO 199, 200
GALEAZZI FRANCESCO 86
GALLES principe di 174
GALLI BIBIENA FERDINANDO 196
GALLO BERNARDINO 80
GALLO MUZIO 78-80, 82
GALLOTTA BRUNO 181-183
GALUPPI BALDASSARE 196
GAMBA CAMILLO M. 135n
GARAMBI Cardinale 119
GARRICK DAVID 174, 176
GASPARINI FRANCESCO 197
GATTI ALIMENTE 95
GATTI GUIDO MAGGIORINO 8n
GAUDENTI ANTONIO 113
GAUDENZI GAETANO 150n, 155

- GAUDENZI GIOVANNI 155
GAVELLI stamperia 71
GAZZANIGA 97
GAZZOLI Monsignor Governatore 78
GENGHINI 105
Genova 7, 14, 160, 188
GENUA, scultore 12n
GERMISONI CARLO 75n, 88, 90
GERVASI 93
GESUALDI ETTORE 180
GHIDETTI EMILIO 183
GIACOMELLI GEMINIANO 165, 166n, 168,
169, 171-173
GIAMMARTINI 117
GIANANDREA ANTONIO 70
GIANNINI ALBERTO 109
GIANTURCO CAROLYN 188
GIARDA violoncellista 17n, 18n, 19n
GIARDINI GIOVAN BATTISTA 186
GIATTINI FRANCESCO 85
GIBELLI FRANCESCO 125
GIGLI GIROLAMO 170
GIOARDANIELLI 88
GIOIOSI BARTOLOMEO 96
GIORGI BANTI BRIGIDA 79
GIORGI CARLO PIERO 206
GIOSAFATTI LAZZARO 115
GIRONACCI CLAUDIO 206
GIRONACCI UGO 9n, 65, 153n, 154n, 206
GIULIETTI FRANCESCO 75, 105
GIUSTINIANI LEONARDO 28n
GIUSTINIANI VINCENZO 28n
GLUCK CHRISTOFF WILLIBALD 164, 169-171,
173, 175
GLURARDI GIAMBATISTA 88
GOLDONI CARLO 77, 94, 105, 109, 110, 123
GONZAGA CAMILLO 180
Gorizia 13
GORLIER SIMON 32
GOUNOD CHARLES 18
GRACHI PETRONIO 98
GRACIOTTI RICCARDO 133, 150n
GRANATA GIOVANNI BATTISTA 50
GRANDONI GIANFRANCO 195
GRAUN CARL HEINRICH 173
GRAZIANI ANNA 104
GRECHI 85, 91
GRIEG EDVARD HAGERUP 18
GRILLANTINI CARLO 140n, 144n
GRIMALDI Abate 80
GRIMALDI FLORIANO 151n
GROSSATO ELISA 21n
Grottammare 110
GUADAGNI FRANCESCO 174
GUARINI BATTISTA 185
GUARINO RAIMONDO 193, 195
GUASTALLA 18n
Gubbio 205, 207
GUTTO MARIO 118
HABENECK FRANÇOIS ANTOINE 7n
HABOECK FRANZ 172n, 173
HAENDEL GEORG FRIEDRICH 160, 167-169,
173, 174
HANSLICK EDUARD 182
HASSE JOHANN ADOLF 164, 166n, 168-171,
173
HAUPT H.G. 139n
HAUSER MISKA 18
HAYDN FRANZ JOSEPH 18
HAYM NICOLA FRANCESCO 168
HEARTZ DANIEL 174n, 175n, 176n
HERRICO SCIPIONE 193
HINDEMITH PAUL 207
HONORATI BERNARDINO 115
HOUBEN LISA 199
Hubertusburg (Dresden) 168-170
HUDSON RICHARD 30n, 34n
HUYGENS CONSTANTIJN 37
INSABATO LEONIDA 143n, 143n, 154, 156
INTERLENGHI STEFANO 125
JACOBONI NERI MARIA PIA 159, 166n
JACOPELLI IPPOLITO 91
Jesi 70, 75, 87-89, 104, 108, 120, 126,
144, 196, 199, 200
JOACHIM JOSEPH 10n
JOMMELLI NICCOLÒ 123, 164, 169-171
KANT IMMANUEL 183
KAPSBERGER GEROLAMO 37, 41, 42, 52
KEPLERO GIOVANNI 37
KIRGUSSIOS, primo segretario di Grecia 12n
KITHARATZIS NICOLA 204
KORSMEIER CLAUDIA MARIA 159n, 160n,
163n, 166n, 167n, 173n, 174n, 177n
LAETTI DOMENICO 115
LAFONT CHARLES PHILIPPE 7n
LALLI DOMENICO 164, 165, 168
LAMBERTI MICHEL 194
LAMPUGNANI GIOVANNI BATTISTA 164,
168-171
LANDI STEFANO 184, 187
Languidara 92
LATILLA GAETANO 170
LATONI FRANCESCO 95, 109
LAUTERBACH JOHANN CHRISTOPH 18
LEGRENZI GIOVANNI 184
LEITENITZ, colonnello 12n
LEO LEONARDO 164, 169
LEONORI ELEONORO 100
LEONORI GIOVANNA 100
LEONORI LUIGI 100
LEOPARDI GIACOMO 181-183

- LEPRI Marchesa 105-106
LESTI GIOVANNI 89
LICENZIATI 89, 112
LIVIABELLA LINO 206
Livorno 12, 18-20
Londra 14, 15, 37, 39n, 160, 161, 164, 165, 168, 169, 173n, 174
LORENZETTI STEFANO 145, 151n
LORENZINI DOMENICO 88, 91, 114
LORENZO CRISTIANO 42
Loreto 78, 79, 92, 94, 96, 112, 113, 115, 116, 124, 125, 144, 150n, 201, 202, 205, 206
LORI BIAGIO 150n, 155
LORIA, cavaliere 12n
Loro Piceno 101
LORRAIN, cantante 12n
LOTRECCHI Monsignor Vescovo di Todi 86
LOUVAIN 10n
LUCCHETTI DOMENICO 88
LUCCHETTI CAMILLO 96
LUCCHINI 18n
LUCCHINI ANTONIO 164, 168
LUIGI XIV 191, 193-195
LUIGINI FRANCESCO 145n
LUIGINI GIOVANNI 145n
LUISE RODOLFO 9, 10n
LUPIS (LUPI) MARIA 106, 111, 120
Macerata 9n, 36, 37, 70, 71, 73, 76, 77, 78, 83, 84, 87, 90-92, 94, 95, 97, 98, 101, 102, 104-106, 109, 111-112, 114, 116, 118, 120, 121, 124, 125, 144
Madrid 161
MAGAUDDA AUSILIA 65n, 70n
MAGNANI GIOVANNI 155
MAGRINI 19n
Maiolati 97
MALENA 143n
MALER LAUX 37
MALIBRAN MARIA FELICIA 199
MALVANO commendatore 12n
MANCINELLI GIUSEPPE 101
MANCINFORTI Vescovo di Faenza 114
MANCINI FRANCO 190
MANCINI GIOVANNI BATTISTA 160n, 162, 165n, 166n, 176
MANCINI, ministro degli affari esteri 12
Mandola nella Marca vedi Amandola
MANNI AGOSTINO 205
MANNOCCHI LORENZO 102
Mantova 51, 179, 196
MANZONI DOMENICO 149n-150n, 155
MARCACCIANI 99, 100
MARCELLO BENEDETTO 167, 197
MARCHESI LUIGI 111, 117
MARCHETTI FILIPPO 199-200
MARCHI GIOVANNI 152n, 155
MARCHINI BENVENUTO 150n, 155
MARCUSE SYBIL 37n
MARIA BARBARA regina di Spagna 161
MARIANI 91
MARINELLI 156
MARINELLI CARLO 85, 86, 97, 99, 108, 112, 120
MARINI ANTONIO 138n
MARINI ROBERTO 206-208
MARINO GIOVANNI BATTISTA 185
MARIOTTI PIETRO 155
MAROTTI FRANCO 189
MARPURG FRIEDRICH WILHELM 163
MARSANO DAVIDE 198, 199
Marsiglia 7n
MARUTI AMBROGIO MARIA 90
MASCIOLI FILIPPO 88, 91
MASOLI VINCENZO 108
Massaccio vedi Cupramontana
MASSI DOMENICO 155
MASSOLI GIUSEPPE 90
Matelica 86, 90, 118, 119, 124
MATTAROZZI BRANCALEONI ANTONIO 96
MATTEI GIUSEPPE 96
MATTOLI FRANCESCO 96
MAZZAFERRA 94
MAZZARINO, Cardinale 195
MAZZOLA ENRIQUE 199-200
MELANI ALESSANDRO 191, 195
MELARANCI PERUGINO 45, 46, 61, 62
MELENDEZ FRANCESCO 135n
MELKUS EDWARD 10n
MENARDI NOGUERA FLAVIO 7n
MENCOBONI MARCO 27n, 201
MENDELSSOHN BARTHOLDY FELIX 18
MENGIS ANTONIO RAFFAELE 83
MENICUCCI ANTONIO 138n
MENICUCCI PASQUALE 138n
MERCADANTE GIUSEPPE SAVERIO RAFFAELE 10n, 206
MESSADAGLIA BEY, colonnello 12n
METASTASIO PIETRO 96, 164-166, 168-171, 177
MIDDLESEX lord 174
MILANI GIACOMO 88
Milano 7, 11, 12n-15, 17-20, 33, 70, 160, 164, 168-173
MILANOLLO TERESA MARIA 7,8n, 12
MILANOLLO MARIA 7, 12
MILESI FRANCESCO 192
MILIZIA FRANCESCO 192
MILLIONI 37
MINUCCI ANDREA Arcivescovo 81
Modena 179, 180
MODENA Duca di 126
Mogliano 96, 117
MOLIN AGOSTINO 139n

- Mombaroccio 117
Monaco 160
MONALDINI SERGIO 179, 195
MONGIARDINO GIANNI 199
Mont'Alto vedi Montalto Marche
Montalboddo vedi Ostra
Montalto Marche 75n, 93, 97, 100
MONTE 37
Monte Milone vedi Pollenza
Monte Novo vedi Ostra Vetere
Monte San Vito 100
Montebaroccio vedi Mombaroccio
Montecchio vedi Treia
Montecosaro 73n
Montefano 150n
MONTELLI 111
Montemarciano 18, 19
MONTESARDO GIROLAMO 27-32, 35, 42
MONTEVECCHI GAETANO 117
MONTEVERDI CLAUDIO 184, 187, 204
MONTI DOMENICO Arcivescovo di Urbino
81, 120
MONTI GIUSEPPE 85
Montolmo vedi Corridonia
Montone (PG) 123
Monturano 206
MORANDI 94, 98
MORELLI GIOVANNI 185
MORESCHINI PAOLO 99, 101
MORETTI MATTEO 180
MORETTI PIETRO 155
MORGANTI CARLO 199
MORLAYE GUI9LLAUME DE 32
MORONI GABRIELE 71n, 79, 205, 207
MORRONI MASSIMO 133n, 143n, 153n, 154n
Morrovalle 98
MOSCARDI GIAMBATTISTA 91
MOSZKOWSKI MORITZ 18
MOTTA, 12n
MUCCIOLANTI Conte 117
Muenchen 168
MURARO MARIA TERESA 191
MURATORI LUDOVICO ANTONIO 176
MUSCHIETTI PIETRO 88
MUSDACI. prof. di scherma 12n
NACHÉZ TIVADAR 18
Napoli 10n, 12, 18, 19, 28n, 33, 40, 70n,
112, 160, 164, 168, 170, 199
NARDI LUIGI 151n, 153n, 156
NARDUCCI BOCCACCIO GIUSEPPE 105-106
NERONI LORENZO 85, 86
NERUDA WILMA 18
NESPOLO EMANUELE 204
NICCOLI ALESSANDRO 133n, 134n
NICOLINI FILIPPO 98
NICOLINI NICOLÒ 155
NIETZSCHE FRIEDRICH 182
Nizza 37
NOLFI VINCENZO 189, 193
Norcia 79
Novellara 180
NOVERRE JEAN GEORGES 176
ODOARDI IGNAZIO 86
Offagna 119
OFFET, negoziante di ferro 75n
OLIVIERI famiglia 27-63
OLIVIERI GIAN MARIA 27n
OLIVIERI LORETO 88
OLIVIERI, fratelli 101
ONOFRI famiglia 27
ONOFRI 43-45, 50, 52, 60, 61
ONORATI Cardinale 98
ORCEL MICHEL 182
ORSINI GAETANO 81, 85
Osimo 78, 80, 82, 92, 93, 133-157
Ostra 105
Ostra Vetere 124
OTTOLINI PORTO CARLO 199
OVIDIO 185
PACCARONI editore 74
PACCHIEROTTI GASPARE 88,89
PACI BIAGIO (PACIA) 86, 89, 91
PACIOTTI FRANCESCO 116
Padova 8, 9, 11n, 15-21, 160, 164,
168-170, 201, 202
PAGANINI NICCOLÒ 7, 14, 18
PALEANI GIUSEPPE 13n
PALESTRINA, PIERLUIGI DA 197
PALLARINI GIUSEPPE 110
PALMA FILIPPO 148n
PALMAROLI GIAMBATTISTA 110
PALTRONI ANTIMO 121
PANFILI Pio 125
PAOLI FELICE vescovo di Fossombrone 85
PAOLINI PAOLO 36n, 45n
PARADISI SERAFINO71
PARIATI PIETRO 177
Parigi 10n, 37, 191, 193-195, 199
PARIGINI GIOVANNI 88
PARIS 95
PARISANI MARIA 111
PARISE STEFANO 204, 205
PARISE, prof. di scherma 12n
PARISINI ANDREA 205
Parma 14, 160, 168, 176, 179
PARMENTIER JOSEPH CHARLES 8n
PASQUALI GIULIO 11n
PASQUINI GIOVANNI CLAUDIO 164, 168, 170
PASSALACQUA QUIRICO Abate 109
PAULONI LUDOVICO 122
Pavia 14, 180
PELICCI NATALE 204, 205
PELLEGRINI VINCENZO 201, 202

- PELLEGRINO ALBERTO 187, 188, 192, 196
PENDE EMILIO 7n, 8n, 11, 16-19n
PEPOLI SICINIO 173n, 174n, 177n
PERE GIOVANNI detto FIESCHI 90
PERETTI PAOLO 150n, 194
Pergola 92, 95, 109
PERGOLESI GIOVAN BATTISTA 199
PERI JACOPO 185, 187
PERIOTTI FRANCESCO 86
PEROTTI GIUSEPPE 85, 89, 125
PERSIANI GIUSEPPE 199, 200
PERTI GIACOMO ANTONIO 197
Perugia 46, 186
PERUZZI CARLO 105
Pesaro 74n, 87, 90, 112, 113, 123, 189,
192, 197, 198, 200-202
PESCATORI FRANCESCO 150n, 155
PESCI GIAMBATISTA 88
PESORI STEFANO 28n, 31n, 36, 39, 45, 51
PESTELLI GIORGIO 165n
PETRARCA FRANCESCO 185
Petriolo 113
Petricoli 82, 102, 103
Piacenza 171, 179
PICCININI ALESSANDRO 38
PICO FORIANO 29n, 33, 34
PIERANTONI, senatore 12n
PIETRO intagliatore 145n
Pietroburgo v. San Pietroburgo
PINELLI ETTORE 10, 12, 18n
PINNELL RICHARD T. 28n, 29n
PINTO 10n
Pio VI 83, 85, 86, 117, 121
Piobbico 96
PIPERNO FRANCO 165n
Pisa 12
PISANI MARIA CARLOTTA in TADOLINI 161
PISTOCCHI DONATO 147n
PISTONI 18n
PIVA FRANCO 190
PIZZETTI ILDEBRANDO 206
PLUTARCO 192
Poggio San Marcello 126
POLETTI LUIGI 184
Pollenza 94
POLLINI CESARE 14, 17n, 19
PORPORA NICOLÒ 160, 173, 174
PORTA GIOVANNI 164, 169, 173
Porto di Fermo vedi Porto San Giorgio
Porto San Giorgio 94, 206
POVOLEDO ELENA 190
Praga 8n
PREDIERI LUCA ANTONIO 164, 168, 170, 171
PREITANO MASSIMO 34n
PRINCIPE REMY 11n
PUGNANI GAETANO 7n
PULIANI MASSIMO 189
PULLI PIETRO 168
QUANTZ JOHANN JOACHIM 160, 163, 172
QUERCETTI DOMENICO 148n, 150n, 153n,
154n, 156
RADICATI FELICE ALESSANDRO 7
RADICCHI 101, 122
RADICIOTTI GIUSEPPE 9n, 198, 205
RADOLE GIUSEPPE 206
RAFF JOSEPH JOACHIM 19
RAMACIOTTI TULLIO 10n
RAMONDA, colonnello 12n
RAMPAZZINI GIOVANNI 11
RATTI PAOLO 147n
RAVAGLIOLI GERMANO 152n, 145n, 156
Recanati 107, 121, 180, 183, 199
RECCO conte arciprete 97
REFICE LICINIO 206
REGER MAX 207
Reggio Emilia 168, 169
REID CORNELIUS L. 162n
RENGANESCHI 111
RENÒ MONSÙ 110-111
REVOLTELLA PIETRO 8
REY J.J. 28n
RHAZIS, ministro di Grecia 12n
RICCI FRANCESCO 98, 105
RICUPERATI GIUSEPPE 65n
RIDOLFI pianista 8n
RIMALDI GIOVANNI MARIA Cardinale 85
RINUCCINI OTTAVIO 185
Ripatransone 78, 97, 123
RIPINI GIUSEPPE 92
RIVA GIUSEPPE 172n
RIVIERA GUIDO 171
Roccacontrada vedi Arcevia
ROCCHEGIANI ELIA 156
RODE JACQUES PIERRE JOSEPH 19
ROFFI MARIO 179
ROGGERO MARINA 135n
ROLLI PAOLO 172n, 177
Roma 10, 12, 14, 17-20, 37, 40, 41n, 70,
73n, 160, 164, 168-170, 186, 188, 197,
206
ROMAGNOLI 98
ROMITI FILOMENA 9
RONGHIERI FRANCESCO 126
RONI VINCENZO 152n, 156
RONZI MELCHIORRE 88
ROSA MARIO 136n
ROSALEN ABRAMO 204
ROSSI 10n
ROSSI DOMENICO 79, 83
ROSSI GIACOMO 168
ROSSI LUIGI 187, 191
ROSSIGNI (ROSINI) ANTONIO 97
ROSSINI GIOACHINO 97, 182

- ROSTIROLLA GIANCARLO 37n
ROUSSEAU JEAN JACQUES 143n,176
Rovigo 13
RUBINELLI GIOVANNI 79, 82
RUFFO FABRIZIO Monsignor 80, 122
RUST FRIEDRICH WILHELM 19
- SABBATINI NICCOLÒ 189
SACCHI GIOVENALE 162n, 163, 166n, 175
SACCHI, senatore 12n
SACCOMANI SABRINA 179
SADIE STANLEY 9n
SAGRATI FRANCESCO PAOLO 189, 193
SAGRIPANTI Marchese 106
SALADINI PIETRO 86
SALLADINI EMIDIO 79
SALVARANI MARCO 9n, 13n, 153n, 154n,
179-181
SALVI 91
SALVI ANTONIO 164, 168, 169, 177
SAMMARTINI GIOVANNI BATTISTA 171
San Francisco 16
San Ginesio 27-63, 87, 99, 109
San Pietroburgo 12n, 160, 164, 168, 174
San Severino Marche 95, 96, 102, 109,
112-116, 118
SANCHINI, sindaco di Fossombrone 16
Sanginesio vedi San Ginesio
Sanseverino vedi San Severino Marche
SANSEVERINO BENEDETTO 29n, 33
Sant' Angelo in Vado 205
Santa Vittoria in Matenano 104, 110, 118
Santanatoglia vedi Esanatoglia
SANTINI 145n
SANTINI FRANCO 204, 205
SANTINI GIUSEPPE 151, 155
SANTORO CARMEN CINZIA 182
SANZ GASPARE 29n, 37, 41n
SARASATE PABLO MARTÍN MELITÒN 17, 19
SARRI DOMENICO 173
SARTI GIUSEPPE 123
SARTORI CLAUDIO 7n, 8n, 163n, 173n, 177n
SARTORI MATILDE 18n
SARTORIO ANTONIO 187
SASSAROLI FILIPPO 86
SASSI Canonico 81
SAVELLI PAOLO 41n
Savigliano 7, 8n
SBOSTENINDE GIUSEPPE 75n, 88
Scapezzano 94
SCARLATTI DOMENICO 161
SCHMIDL CARLO 11n
SCHOPENHAUER ARTHUR 182
SCHUMANN ROBERT 19
SEBASTIANELLI BARTOLOMEO 156
SELFIDGE-FIELD ELEANOR 65n
SEMPERE JOSÉ 199 – 200
- Senigallia 70, 71, 75, 79, 82, 83, 94, 97,
98, 100, 109, 116, 117, 122
SERAFINI FRANCESCO 71
SERAFINI PAOLO 71
SERI LUCA 96
SGAMBATI GIOVANNI 10n
SGARIGLIA EMIDIO NICOLA 86, 89
SGARIGLIA OTTAVIO 74n
SGARIGLIA PIETRO EMIDIO 79, 115
SHAKESPEARE WILLIAM 186
SIEBER 75n, 82, 91
Siena 145
SIGNORETTI FRANCESCO 88
SILVA Famiglia 94
SILVANI FRANCESCO 167, 168, 170
SILVANI-LORENI, maestra di musica 12n
SILVESTRI Abate 119
SIMONETTI RANIERO 144n
SIMONI GIUSEPPE 79
Sinigaglia vedi Senigallia
Siviglia 185
SIVORI CAMILLO 7
SMORACCETTI LUIGI 87
SOLERTI ANGELO 28n
SOLIERI 18n
SOLMI ANGELO 8n
SORGE MARIO 148n
SPADA, cardinale 133, 143n
SPADONI GIOVANNI 71n
SPAGNOLETTI GIOVANNI 91
SPAGNOLI DOMENICO 108
SPAGNOLI GIOVANNI 78, 82, 87, 88, 116
SPARACIARI CORNELIO 107
Spello 70
SPHOR LUDWIG 19
SPINOLA CARLO 188
SPINUCCI vescovo 116
Spoleto 70
SPONTINI GASPARE 199
SPRETI DESIDERIO Monsignor 78, 100
Staffolo 151
STAMPA CLAUDIO NICOLA 168
STEFANI GINO 65n
STRADELLA ALESSANDRO 186, 188
STROZZI GIULIO 190, 193, 194
SUÉ FRANCESCA 193
- TACCHINARDI FANNY 199
TACCHINARDI NICOLA 199
TAMBURINI 102
TARCHI ANGELO 79
TARTINI GIUSEPPE 15, 19
TASSO TORQUATO 185
TEATINO FELICE 118
TERENZIO VINCENZO 7n, 10n
Termini Imerese 37
Terni 70
TERZI Monsignor 101

- TESSIER ANDREA 195
TESSIN NICODEMUS IL GIOVANE 193
TESSLER GIOVANNI 37
TINELLI BENVENUTO 82
TIRINDELLI PIER ADOLFO 12, 15, 20
TITO LIVIO 192
Todi 70
Tolentino 79, 89, 107, 124
TOMBESI GIAMBATISTA 89
TOMMASSINI ANTONIO 81
TORELLI GIACOMO 184, 186, 190-196
TORELLI PANDOLFO 189
TORELLI STEFANO 204, 205
Torino 7n, 10n, 12n, 13, 18, 160, 164,
165,168-170, 188
TORRES ALESSANDRO 93
TORRI PIETRO 168
TORRICELLI FRANCESCO MARIA 11n, 13
TORRICELLI GIOVANNI BATTISTA 9, 11n
TORRICELLI METAURA 7-25
TORTORETO WALTER 182
TOSCANI CLAUDIO 188
TOSI GIUSEPPE FELICE 162n, 165n-167n,
174n, 175
TOSI PIER FRANCESCO 162
TRAVERSIERI GIUSEPPE LUIGI 88
TREGGIARI NICOLA 143n, 156
Treia 71n, 80, 100
Treviso 13, 14, 16
Trieste 13, 19, 75n
TROMBETTA GIUSEPPE 152n, 156
TSUJI KOSUKE 204
TUA TERESINA 10n, 12
TULLI 99, 100, 106, 114
TURNBULL HARVEY 27n, 28n
TYLER JAMES 27n-28n

Udine 13
UGUCCIONI MICHELE 94
UNGARICI CLAUDIO 91
UNGARICI RINALDO 91
UNGARICI VINCENZO 91
UNGARINI 80
UNGARINI 145n
Urbania 86, 101, 115
URBANO VIII (BARBERINI MAFFEO) 36
Urbino 73, 79, 81, 85, 93, 102, 103, 110,
120-123, 180, 189, 192, 198
URBINO, DUCA DI 37

VACAJ LUIGI 91
VACCAJ NICOLA 199
VALDAMBRINI FERDINANDO 40-44, 47, 49,
52-55, 57-59
VALENTINI FRANCESCO 180

VANTAGGI 91
VARANI STEFANO 138n
VAROTTI ALBINO 204, 205
VEGLIA MAURIZIO 148n
Venezia 13, 16, 36, 37, 70n, 75n, 160,
164-165, 168-170, 185, 188-190, 193,
201, 202
VERACINI FRANCESCO MARIA 163, 165
Vercelli 13
VERDI GIUSEPPE 205
VERDI LUIGI 161n
Vergemoli 152n
Verona 36, 51
Verviers 10n
VESCOVO ITALO 206
VEZZOSI SENESE 44, 60
VIALE FERRERO MERCEDES 194
Vicenza 14, 17
VICI ANDREA 119
Vienna 13, 176
VIERNE LOUIS VICTOR JULES 207
VIEUXTEMPS HENRI 10n-12, 14n, 20
Villa di Sant'Uberto 164
VINCI LEONARDO 163, 164, 168-171, 173
VISCONTI ERMES 182
Visso 107
VITALI CARLO 159n, 166n, 173n, 174n,
177n
IVALDI ANTONIO 164, 169, 196, 197
VIVANTI CORRADO 135n
VIVIANI FILIPPO 122
VOLPICELLI LUIGI 135n

WALKER THOMAS 30n, 31n
WIENIAWSKI HENRYK 20
WILHELMJ AUGUST 20

YORK, Duca di 123

ZAMBON RITA 194
ZATTA A. 73
ZATTA ANTONIO 126
ZEDDA ALBERTO 184, 185, 187
ZENO APOSTOLO 77, 105, 165, 167, 168,
171, 177
ZENOBÌ BANDINO 180
ZENOBÌ CARLO 71
ZENOBÌ TOMMASO 82
ZIOSI ROBERTA 179
ZOIS, negoziante di ferro 75n
ZONCADA GIOVANNI 88
ZOPPETTI Monsignor 91, 103
Zozzi PAOLO, detto PAOLUCCIO DELLA CHI-
TARRA 43, 44, 54, 56-59