

NOTE D'ARCHIVIO

PER LA STORIA MUSICALE

nuova serie

ANNO V, 1987



EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 1987

COMITATO DIRETTIVO

ALBERTO BASSO, FRANCESCO LUISI
OSCAR MISCHIATI, GIANCARLO ROSTIROLLA

Direttore responsabile
Francesco Luisi

SOMMARIO

<i>Articoli</i>	<i>pag.</i>	
Maurizio Tarrini e Anna De Floriani	<i>Codici musicali dei secoli XII-XIII negli archivi e nella Biblioteca civica di Savona</i>	7
Gaetano Pitarresi	<i>Alcune perdute edizioni napoletane di opere di polifonisti calabresi della prima metà del Seicento</i>	35
Claudio Scozzafava	<i>Una lettera inedita di Giuseppe Branzoli sulla trascrizione delle intavolature alfabetiche per chitarra «alla spagnola»</i>	53
Enrico Careri	<i>Giuseppe Valentini (1681-1753). Documenti inediti</i>	69
Paola Cirani	<i>La cappella musicale del Duomo di Casalmaggiore</i>	127
Anna Dondi	<i>Organizzazione teatrale nel Piemonte del Settecento e testimonianze di dote regia nelle istituzioni alessandrine (1729-1852)</i>	149
Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento	<i>Nuove fonti sulla attività concertistica di Niccolò Paganini negli anni 1829-1830</i>	201
Andreas Lange	<i>Paganini e l'anno 1829</i>	215
<i>Marginalia</i>		
Reinhard Wiesend	<i>La prima opera di Galuppi</i>	227
Rosy Candiani	<i>Una lettera inedita di J.-Ph. Rameau a F.M. Zanotti (1752)</i>	235
<i>Addenda</i>		
Rosy Moffa	<i>Una raccolta sconosciuta di Enrico Antonio Radesca</i>	239
<i>Indice dei nomi</i>		
	243	

Rivista annuale con supplemento semestrale**1987***Abbonamento annuale: Rivista e supplemento*

<i>Volumi singoli:</i>	per l'Italia	L. 35.000	per l'estero	L. 48.000
Rivista:	per l'Italia	L. 25.000	per l'estero	L. 35.000
Supplemento	per l'Italia	L. 20.000	per l'estero	L. 25.000

Arretrati**1983***Rivista e supplemento*

<i>Volumi singoli:</i>	per l'Italia	L. 45.000	per l'estero	L. 60.000
Rivista	per l'Italia	L. 22.000	per l'estero	L. 30.000
Supplemento	per l'Italia	L. 30.000	per l'estero	L. 35.000

1984*Rivista e supplemento*

<i>Volumi singoli:</i>	per l'Italia	L. 35.000	per l'estero	L. 45.000
Rivista	per l'Italia	L. 22.000	per l'estero	L. 30.000
Supplemento	per l'Italia	L. 15.000	per l'estero	L. 20.000

1985*Rivista e supplemento*

<i>Volumi singoli:</i>	per l'Italia	L. 40.000	per l'estero	L. 50.000
Rivista	per l'Italia	L. 25.000	per l'estero	L. 35.000
Supplemento	per l'Italia	L. 20.000	per l'estero	L. 25.000

1986*Rivista e supplemento*

<i>Volumi singoli:</i>	per l'Italia	L. 40.000	per l'estero	L. 55.000
Rivista	per l'Italia	L. 30.000	per l'estero	L. 40.000
Supplemento	per l'Italia	L. 25.000	per l'estero	L. 30.000

Direzione, redazione e amministrazione:

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI, Palazzo Giustinian-Lolin
 S. Vidal 2893, Venezia (c.a.p. 30124). Tel. (041) 5224264 / 5203161
 c/c postale n. 11084308

In redazione:

Claudio Scozzafava

Autorizzazione del Tribunale di Venezia n. 736/1983

© 1987 by FONDAZIONE LEVI, Venezia

Tutti i diritti riservati per tutti i Paesi

NORME REDAZIONALI

I testi dei saggi dovranno essere redatti in forma dattiloscritta con ampi margini ai quattro lati del foglio e indirizzati alla Redazione di «Note d'Archivio per la Storia Musicale. Nuova Serie», Fondazione Ugo e Olga Levi, Palazzo Giustinian Lolin, S. Vidal 2893, cap. 30124 Venezia, tel.: (041) 5224264 / 5203161.

Si richiede l'uso di nastro dattilografico nero e possibilmente l'invio in duplice copia. Ciascun articolo presenterà una sezione storico-critica e una sezione contenente la trascrizione dei documenti presentati; questi ultimi in sede di stampa compariranno in corpo tipografico minore e nel dattiloscritto dovranno essere evidenziati.

All'inizio dei saggi potranno essere assunte abbreviazioni e sigle che rendano scorrevoli le citazioni nel testo e nelle note; si sconsiglia tuttavia l'uso di sigle per il ricorso a fonti documentarie o bibliografiche che ricorrano con scarsa frequenza.

Per la trascrizione dei documenti si raccomanda il massimo rispetto della lezione originale e tuttavia si richiama l'attenzione sull'opportunità di sciogliere tutte le abbreviazioni senza alcuna indicazione distintiva (parentesi rotonde), evitando di contro inutili interventi su abbreviazioni comuni di universale comprensione (ad esempio: Ecc.mo non dovrà essere sciolto in Eccellentissimo). Il trascrittore dovrà inoltre intervenire per normalizzare secondo l'uso moderno le maiuscole e le minuscole e impiegherà opportunamente segni diacritici e di interpunzione per favorire la comprensione del testo (rispettando comunque la peculiarità del documento ove si rilevi nella punteggiatura una funzione oratoria). Qualunque intervento critico del trascrittore (ricostruzioni o integrazioni) dovrà essere segnalato con uso di parentesi quadrate. Eventuali perdite del testo originale dovranno similmente essere segnalate con tre puntini di sospensione racchiusi da parentesi quadrate.

Per quanto riguarda le abbreviazioni f. o c. (per *foglio* o *carta*), esse saranno accettate indifferentemente per i saggi in lingua straniera; per quelli in lingua italiana si dovrà invece preferire l'abbreviazione c. In merito alle abbreviazioni r e v (per *recto* e *verso*) si richiede esplicita indicazione solo per la numerazione *verso* (ad esempio: c. 2^v e non c. 2^r, ma c. 2); solo nel caso di citazione delle carte *recto-verso* continue si dovrà specificare anche il *recto* (ad esempio: cc. 2^{r-v}).

Le note e le citazioni da porre a piè di pagina dovranno pervenire dattiloscritte in fogli a parte con ampia spaziatura. Le note bibliografiche dovranno essere redatte sulla base delle seguenti norme: nome e cognome dell'autore (il nome sempre per esteso) con doppia sottolineatura (= maiuscolo) seguito da virgola; titolo dell'opera completo con sottolineatura semplice (= corsivo) seguito da virgola; luogo di stampa riportato in lingua originale o secondo convenzioni grafiche internazionali seguito da virgola; casa editrice seguita da virgola; anno seguito da virgola; p. o pp. (= pagina o pagine) seguite da numero (l'eventuale indicazione *seguente* o *seguenti* si abbrevia in sg. o sgg. avvertendo che la prima verrà utilizzata quando si faccia riferimento alla sola pagina immediatamente contigua al numero riferito; ad esempio: pp. 4 e sg.; = pp. 4-5, mentre pp. 4 e sgg. = pp. 4 e in avanti). Si avverte che le citazioni riguardanti encyclopedie e dizionari dovranno indicare il numero della colonna o delle colonne (= col. o coll.). La mancanza di anno di edizione nell'opera citata dovrà essere segnalata con s.a. (= senza anno) e l'eventuale accertamento dovrà essere riportato in parentesi tonde; ad esempio: s.a. (ma 1980).

Nel caso di citazioni di saggi contenuti in raccolte di AA.VV., in atti di convegni

o in opere miscellanee, dovrà essere citato in corsivo (= sottolineatura semplice) sia il titolo del saggio, sia il titolo dell'opera che lo contiene (ad esempio: Diario ferrarese, in Rerum Italicarum Scriptores); nel caso di opere miscellanee, ove indicato, si dovrà anche citare il nome del curatore nella forma espressa nella lingua originale del testo (ad esempio: a cura di oppure edited by oppure herausgegeben von etc.).

Nel caso che nella bibliografia ricorrono più opere dello stesso autore, sarà opportuno riportare sempre l'inizio del titolo dell'opera a cui si fa riferimento, seguito dall'indicazione cit. (= citato) (ad esempio: ANGELO BERTOLOTTI, La musica in Mantova cit., p.8.). Ove invece venga fatto riferimento sempre ad una sola opera di uno stesso autore, basterà ricorrere all'indicazione op.cit. (= corsivo) (ad esempio: ANGELO BERTOLOTTI, op.cit., p. 9). Per citazioni di seguito della stessa opera si dovrà utilizzare l'indicazione ibidem e per riferimenti allo stesso luogo loc.cit.. Nel caso di citazione di un'opera in più volumi si dovrà indicarne il numero (ad esempio: 2 voll.) e l'indicazione verrà posta dopo la virgola; dopo l'anno di edizione dovrà però essere specificato quale dei due volumi è stato consultato per il riferimento di pagina che segue, riportando l'indicazione in numerazione romana (ad esempio: WOLFGANG OSTHOFF, Theatergesang und Darstellende Musik in der Italianischen Renaissance, 2 voll., Tutzing, Hans Schneider, 1969, I, p.48).

Si richiede inoltre di citare con cura i lavori non pubblicati e riferiti in nota e l'eventuale loro classificazione come tesi di laurea (ad esempio: Ph.D. Dissertation e non Ph. Dissertation o Ph.D.) con l'indicazione esatta dell'Università di appartenenza (ad esempio: University of California at Berkeley e non University of California).

In quanto alle citazioni dei saggi contenuti in riviste, dopo l'indicazione dell'autore e del titolo nella forma sopra specificata, dovrà comparire per esteso il nome della rivista fra virgolette preceduto dalla preposizione 'in' (non seguita da doppio punto) e seguito senza virgola dal riferimento all'annata, all'anno (tra parentesi) e alla pagina (ad esempio: WILLIAM F. PRIZER, Marchetto Cara at Mantua, in «Musica Disciplina» XXXII (1978) p.88).

CODICI MUSICALI DEI SECOLI XII-XIII NEGLI ARCHIVI E NELLA BIBLIOTECA CIVICA DI SAVONA*

di Maurizio Tarrini e Anna De Floriani

Recenti indagini sulle fonti musicali savonesi ed in particolare sui manoscritti liturgici, hanno portato ad un duplice risultato: da una parte hanno consentito il fortuito ritrovamento, nell'Archivio di Stato, di due fogli ed un frammento di antifonari del XII secolo forse appartenuti a codici dell'antica Cattedrale di Santa Maria di Castello sul Priamar; dall'altra hanno portato all'acquisizione di nuovi elementi per una più precisa datazione e provenienza di due manoscritti (graduali), rispettivamente conservati nella Biblioteca Civica e nell'Archivio Vescovile, e di un foglio di antifonario, con miniatura, dell'Archivio di Stato.

Di queste fonti non esisteva finora alcuna descrizione, né si aveva notizia, se si eccettuano una semplice segnalazione del Graduale del-

* Le schede 1-4 sono state redatte da Maurizio Tarrini; le successive 5 e 6 da Anna De Floriani. Nella scheda 5, curata da entrambi, le parti di ciascun autore sono separate da asterischi e contrassegnate con le rispettive iniziali: AdF (prima parte) e Mt (seconda parte). Le fotografie sono state eseguite da Maurizio Tarrini.

La pubblicazione delle fotografie dei manoscritti conservati presso l'Archivio di Stato è stata autorizzata in data 3 agosto 1987 (prot. 1015).

Si ringraziano, per la collaborazione prestata, il dott. Marco Bologna, mons. Leonardo Botta, il dott. Furio Ciciliot, la dott. Costanza Fusconi, il dott. Guido Malandrà e la dott. Magda Tassinari.

la Biblioteca Civica — peraltro menzionato sotto il generico nome di «corale», erroneamente datato e non descritto — esposto in alcune mostre e la pubblicazione di una fotografia del foglio di antifonario con miniatura conservato presso l'Archivio di Stato. Con la pubblicazione dei risultati delle ricerche svolte — limitatamente alle fonti dei secoli XII e XIII — si intende quindi colmare questa lacuna¹.

¹ Si ritiene opportuno menzionare i principali ed indispensabili sussidi bibliografici utilizzati nel corso di questa ricerca, raggruppandoli in quattro settori: codicologia, paleografia latina, storia della liturgia e libri liturgici, paleografia musicale e canto gregoriano. Altre opere sono elencate nelle successive note a pie' di pagina.

A) Codicologia: EMANUELE CASAMASSIMA, *Note sul metodo della descrizione dei codici*, in «Rassegna degli Archivi di Stato» XXIII (1963) pp. 181-205; ETTORE FALCONI, *L'edizione diplomatica del documento e del manoscritto*, Parma, La Nazionale Tipografica Editrice, 1969; *Guida alla descrizione catalografica uniforme dei manoscritti musicali*, a cura di Massimo Gentili Tedeschi, Roma, Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, 1984; ARMANDO PETRUCCI, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, La Nuova Italia Scientifica, 1984 (Aggiornamenti, 45).

B) Paleografia latina: ODERISIO PISCICELLI TAEGGI, *Gotico corale*, in *Paleografia artistica di Montecassino*, Montecassino, Litografia di Montecassino, 1876, pp. e tavv. (17) n.n.; GUGLIO BATTELLI, *Lezioni di Paleografia*, Città del Vaticano, Pontificia Scuola Vaticana di Paleografia e Diplomatica, 1949²; ARMANDO PETRUCCI, *Censimento dei codici dei secoli XI-XII. Istruzioni per la datazione*, in «Studi Medievali» s. 3^a, IX (1968) n. 2 pp. 1115-1126; ETTORE FALCONI, *Note di metodo sulla ricerca paleografica*, Parma, Studium Parmense Editrice, s.a.; GIORGIO CENCETTI, *Paleografia Latina*, Roma, Jouvence, 1978 (*Guide allo studio della civiltà romana*, X/3); GIAMPAOLO TOGNETTI, *Criteri per la trascrizione di testi medievali latini e italiani*, Roma 1982 (*Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato*, 51).

C) Storia della liturgia e libri liturgici: MARIO RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, 4 voll., Milano, Ancora, 1945-53; RENATO JOHANN HESSERT, *Corpus Antiphonarium Officij (CAO)*, 4 voll., Roma, Herder, 1963-70 (*Rerum Ecclesiasticarum Documenta. Series Maior. Fontes*, VII-X); *La Liturgia. panorama storico generale*, a cura di AA.VV., Torino-Casale, Marietti, 1978 (*Anamnesis*, introduzione storico-teologica alla liturgia, 2); AGOSTINO ZIINO, «... Secundum consuetudinem Romanae Ecclesiae». Tradizione ed innovazione, contenuto e struttura nei libri liturgico-musicali tra XIII e XV secolo, in *La Biblioteca Musicale K.J. Feininger*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 6 settembre- 25 ottobre 1985), a cura di Danilo Curti e Fabrizio Leonardi, Trento, Provincia Autonoma di Trento-Servizio Beni Culturali, 1985, pp. 50-61; ANDREW HUGHES, *Medieval Manuscripts for Mass and Office: A guide to their organization and terminology*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1986².

D) Paleografia musicale e canto gregoriano: GREGOIRE M. SUÑOL, *Introduction à la Paléographie musicale grégorienne*, ouvrage traduit du catalan, préface de Dom André Mocquereau, Paris-Tournai-Rome, Société de Saint Jean l'Evangeliste (Desclee et Cie), 1935; JOHN R. BRYDEN-DAVID G. HUGHES, *An Index of Gregorian Chant*, 2 voll., Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1969; SOLANGE CORBIN, *Die Neumen*, Köln, Arno Volk Verlag-Hans Gerig KG, 1977 (*Palaeographie der Musik*, 1/3).

1. FOGLIO DI ANTIFONARIO, sec. XII

(fig. 1)

Savona, Archivio di Stato: senza segnatura.

Membr., mm. 305 × 220 (foglio aperto: 305 × 440), cc. 2; 11 righe di scrittura, ma la parte superiore è mutila; scrittura minuscola carolina di transizione in nero, titoli ed iniziali in rosso; notazione neumatica su rigo guidonico con linea rossa (fa), linea gialla (do), lettere chiave e *custos*.

Contiene antifone e responsori dell'Ufficio dei giorni di Natale e S. Stefano.

Incipit (c. 1): [*Antiphona: Gloria in excelsis Deo...*] *bene voluntatis alleluia.*
Explicit (c. 2'): ... *fecerunt planctum magnum super eum.*

Questo foglio, sul quale è stata apposta la data MDXXXII, era impiegato come copertina di una pandetta notarile; recentemente è stato restaurato ed esposto in un'apposita bacheca.

2. FOGLIO DI ANTIFONARIO, sec. XII

(fig. 2)

Savona, Archivio di Stato: senza segnatura.

Membr., mm. 360 × 345 (foglio aperto), cc. 2 di cui una mutila; numero delle righe di scrittura variabile; testo disposto su due colonne; scrittura minuscola carolina di transizione in nero (in corpo più piccolo per i testi musicati), titoli ed iniziali in rosso; notazione neumatica su rigo guidonico con linea rossa (fa), linea gialla (do), lettere chiave e *custos*.

Contiene responsori (*Ecce radix iesse; Ecce veniet Dominus; Egredietur virga de radice; Egypte noli flere; Festina ne tardaveris; Suscipe verbum Virgo Maria*) e antifone (*Dabo in Syon; Ierusalem gaudie gaudio magno; Montes et colles humiliabuntur*) dell'Ufficio della II e III domenica d'Avvento.

Questo foglio era impiegato come copertina del registro *Gabelle* (1531-32) dell'Archivio Comunale (cortese comunicazione del dott. Furio Ciciliot); recentemente è stato restaurato ed esposto in un'apposita bacheca.

3. FRAMMENTO DI ANTIFONARIO, sec. XII

Savona, Archivio di Stato: not. Gottardo Giordano, bastardello 1578.

Membr., mm. 230 × 145 ca., c. 1 mutila; 12 righe di scrittura; scrittura minuscola carolina di transizione in nero, titoli ed iniziali in rosso; notazione neumatica su rigo guidonico con linea rossa (fa), linea gialla (do), lettere chiave e *custos*.

Contiene un frammento della liturgia dell'Ufficio della vigilia dell'Ascensione.

Questo frammento, piuttosto deteriorato, è impiegato come copertina del bastardello contenente atti dal 4 agosto al 1° settembre 1578. La parte esterna (meno deteriorata) inizia con *mundi gloriam...*; seguono poi, rispettivamente alle righe 5 e 10, le antifone *Salvator mundi* e *Dimitte Domine*; e termina con *Preces* (in rosso). Nella parte interna (poco leggibile), verso il basso, si legge la rubrica *In vigilia Ascensionis Domini* seguita dall'antifona *Viri Galylei*.

4. GRADUALE, secc. XII-XIII

(fig. 3)

Savona, Biblioteca Civica «A. G. Barrili»: IX-III-2-2.

Membr., mm. 240 × 165, cc. I, 142, I; cartulazione originale in cifre romane sul «verso» di ogni carta, al centro del margine inferiore; cartulazione recente a matita sull'angolo inferiore destro del «recto» di ogni carta; fascicolazione: 10 quaterni, 2 quinterni, 4 quaterni e un quinterno; 8 righe di scrittura (specchio: mm. 170 × 95); scrittura minuscola di transizione (gotica incipiente) in nero, titoli in rosso, con aggiunte posteriori di altra mano (alcune rubriche e da c. 140 sgg.); iniziali rubricate e filigranate di varia grandezza; notazione neumatica quadrata (di origine metense?) su rigo guidonico con linea rossa (fa), linea gialla (do), lettere-chiave e *custos*; legatura di epoca recente su assi in mezzo cuoio con risguardi pergamenei (sui quali sono incollati frammenti di altro codice) e fermaglio di chiusura; restaurato presso l'abbazia di Praglia (Padova) nel periodo gennaio-aprile 1953.

Graduale *de tempore e de sanctis* dalla prima domenica d'Avvento alla XXIII dopo Pentecoste.

Incipit (c. 1): Ad te levavi.

Explicit (c. 142^a): R. Veni et ostende.

Bibl.: Mostra. Codici, pergamente, incunaboli, libri antichi, catalogo della mostra (Savona, Palazzo Comunale, 8-28 maggio 1950), Savona, Comune di Savona-Ente Provinciale Turismo, s.a. (1950), pp. n.n.; Mostra di codici, pergamente, incunaboli, libri antichi, catalogo della mostra (Savona, Palazzo del Comune, 20 aprile - 1 maggio 1968), Savona, Biblioteca Civica-Archivio di Stato, s.a. (1968), p. 10 (n. 20); Cinque secoli di stampa a Savona, catalogo della mostra (Savona, Palazzo del Comune, 31 ottobre - 10 novembre 1974), Savona, Comune di Savona - Assessorato alla Pubblica Istruzione - Biblioteca Civica «A. G. Barrillo» - Archivio di Stato, 1974, p. 61 (n. 4).

Nei cataloghi delle mostre e nel catalogo dei manoscritti della Biblioteca Civica il codice è schedato sotto il generico nome di «corale» ed è datato XV secolo. Esso, inoltre, non risulta registrato negli antichi inventari della Biblioteca², né risulta descritto nel più recente articolo dell'Amiet³; nulla si sa, per ora, sulla sua provenienza (francese?). Ulteriori precisazioni sul contenuto, sulla notazione e sulla sua provenienza saranno possibili solo al termine dell'approfondito studio che Paola Brocero ha recentemente intrapreso quale argomento della tesi di laurea in Musicologia presso la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona (Università degli Studi di Pavia).

5. GRADUALE FRANCESCANO, scuola genovese, 1272-1300 circa (con aggiunte, secc. XVII-XVIII) (figg. 4-13)

Savona, Archivio Vescovile: senza segnatura.

Membr., mm. 450 × 310, cc. 1, 284, 1; bianche le cc. 266, 266^v e 275^v. Cartula-

² Cfr. Catalogo della Libreria Civica stata formata dalla riunione della Libreria legata alla città da Mons. Agostino Maria De Mari con quella della Società d'Incoraggiamento all'Industria e da spontanee largizioni, 1845, 31 luglio, Savona, Archivio di Stato: Archivio Comunale, serie 3^a, n. 627; Elenco delle opere donate alla Libreria Civica e del nome dei signori donatori, 1845 [-1872], Savona, Biblioteca Civica: ms. IX-III-5-2.

³ Cfr. ROBERT AMIET, Manoscritti liturgici conservati a Genova, Savona, Albenga e Ventimiglia, in «Rivista Ingauna e Intemelia» n.s. XXXIV-XXXV (1979-80) n. 1-4/n. 1-3 pp. 19-31.

zione originale in cifre romane, in rosso, al centro del margine esterno del «verso», con salti (v. sotto), che cessa dopo c. CCXXXIII; altra numerazione, per pagine, in cifre arabe, in nero, sul margine superiore sinistro del «recto»; altra, per carte, recente, in cifre arabe, a matita, sul margine inferiore del «recto». Fascicolazione: 2 cc. non numerate e una numerata (I), aggiunte (cc. 1-3); due quinterni (cc. 4-23 = II-XXI); un quinterno con un salto nella numerazione originale (cc. 24-33 = XXII-XXXII); 12 quinterni (cc. 34-153 = XXXIII-CLII); un duerno (cc. 154-157 = CLIII-CLVI); un quaderno con un salto nella numerazione originale (cc. 158-167 = CLXI-CLXX); 6 quaderni (cc. 168-227 = CLXXI-CCXXX); un quaderno ove la numerazione originale s'interrompe a c. CCXXXIII (cc. 228-237); un quaderno (cc. 238-247); un quaderno mutilo dell'ultima carta (cc. 248-254); un quinterno mutilo di due carte (cc. 255-262); un quaderno mutilo della penultima carta (cc. 263-271); un duerno con tracce di carte tagliate (cc. 272-275); un fascicolo di 8 carte, in disordine (cc. 276-284). Le prime carte e gli ultimi quattro fascicoli sono aggiunti al corpo originale del corale, nel quale si trovano spesso sillabe di richiamo tra i fascicoli, all'interno del margine inferiore del «verso». Otto righe di scrittura; scrittura gotica italiana in nero, titoli in rosso; sono inoltre in rosso i nomi di MARIA (*In annunciatione beate Marie Virginis*, cc. 167 sgg.; *In assumptione beate et gloriose semper Virginis Marie*, cc. 180 sgg.; *In nativitate gloriose Virginis*, cc. 181^v sgg.) ANTONIO (*In festo beati Antonii confessoris de ordine minorum*, cc. 171 sgg.; *In festo beati Antonii ad Vesperas*, cc. 233^v sgg.) e FRANCESCO (*In festo beati Francisci*, cc. 187 sgg.); così pure accade nelle Litanie del Sabato Santo (cc. 109 sgg.) dove però il nome di Antonio è scritto in rosso e nero, a lettere alterne, mentre quello di CHIARA ha in rosso la sola iniziale; 878 iniziali filigranate piccole, 139 medie, 3 grandi e 9 iniziali decorate. Notazione quadrata in nero su tetragrammi in rosso; 8 tetragrammi per pagina. Rilegatura (sec. XVI?) in cuoio marrone su assi, con borchie metalliche a traforo e a sbalzo (motivi vegetali); dorso a nervature, tracce di legacci asportati; mm. 480 × 330 ca. × 120 ca.

Graduale francescano, festivo e feriale, *de tempore e de sanctis*, per tutto l'anno liturgico; nelle prime 3 cc. aggiunte, sequenze per la Resurrezione e per la Pentecoste; negli ultimi quattro fascicoli, aggiunti, parti cantate delle messe per diverse festività (v. oltre) e calendario (cc. 276-284), in grafia sei-settecentesca.

Incipit (c. 1): *Asperges me Domine* (in nero).

Explicit (c. 3): *alleluia* (in nero).

Incipit (c. 4): *A/d te levavi* (in rosso e blu, alternativamente).

Explicit (c. 254^v): *extirpe David* (in nero); *In (...) nosmine]. Amen[* (in nero).

Incipit (c. 255): *Die 19 Martii* (in rosso).

Explicit (c. 275): *et enim regnum Dei* (in nero).

A c. 1, di guardia, annotazione recente (sec. XX), a matita: *Graduale 1370/con aggiunte posteriori/legatura posteriore*; a c. 3^v (= 1^o) glossa in scrittura gotica corsiva con norme per la trascrizione dei codici (v. oltre); a c. 111, in margine: *Ut civitatem istam [...] gere et conservare/ [dilig]neris te rogamus audi nos* (in scrittura probabilmente trecentesca); a c. 254^v, in gotica italiana in nero, la nota di acquisizione: *In nomine Domini amen. Anno Domini m.cccc. lxx, die xviii mensis iuli. / Iste liber est ecclesia Sancte Marie de Ca-/stello. Et jaquisitum fuit per Communi Sa-/one et*

per mfassarios dicte] ecclesie pro precio/florenos xxx [cancellato] auri [modificato posteriormente in xxxix].

Stato di conservazione: mediocre. Si notano tagli, ricuciture, rappeschi, palinsesti; le miniature sono talora dilavate (v. oltre).

Il corale è decorato — nella sua parte più antica — da 878 iniziali filigranate piccole, da 139 medie e da 3 grandi, condotte tutte, alternativamente, in inchiostro rosso e blu, con ornati del colore inverso che formano palmette stilizzate, cerchietti e, spesso, lunghe code marginali di elegante disegno. Qualche volta le filigranate sono incorniciate da una profilatura esterna, riempita da un singolare motivo a griglia.

Nel *Graduale* troviamo poi 9 iniziali decorate:

c. 4	<i>A(d te)</i>	mm. 173 × 150
c. 18	<i>P(uer)</i>	mm. 219 × 94
c. 112 ^v	<i>R(esurrexi)</i>	mm. 132 × 73
c. 129 ^v	<i>S(piritus)</i>	mm. 123 × 67
c. 180	<i>G(audeamus)</i>	mm. 79 × 70
c. 181 ^v	<i>S(alve)</i>	mm. 100 × 60
c. 187	<i>G(audeamus)</i>	mm. 75 × 67
c. 189	<i>G(audeamus)</i>	mm. 72 × 57
c. 235	<i>F(unditur)</i>	mm. 218 × 47

Esse sono formate da lettere — per lo più rosate o grigio ardesia — modulate spesso da motivi a greca o a palmetta, con terminazioni vegetali e, in due casi, canine (c. 4 e c. 18), che si stagliano su campiture rettangolari di colore blu cupo, filettate di bianco e adorne di bianche puntinature disposte a corolla. All'interno delle lettere (che solo a c. 4 è campo in oro) si svolge una decorazione fitomorfa composta il più delle volte di girali spiraliformi che s'intrecciano simmetricamente, terminando in mezze palmette o in palmette trilobate che a loro volta s'arriccianno sul racemo di base; in alcuni casi (cc. 129^v, 181^v, 189), l'ornamentazione è formata da mezze palmette disposte a incastro, in motivi cuoriformi; a c. 18 troviamo una croce in oro, attorniata dai consueti motivi vegetali. Le tinte predominanti sono il rosa ocraceo, il grigio ardesia, il rosso minio, l'azzurro in varie tonalità; talora s'aggiungono tocchi di color ruggine o di giallo

chiaro; in ogni iniziale, infine, borchie o gocce d'oro in foglia, circondate da puntinature bianche, sottolineano i nodi degli intrecci, le terminazioni, gli incastri. A c. 4 la campitura interna, in oro, è in gran parte caduta; dilavate le iniziali di c. 112^v e di c. 180; «sbavato» l'angolo destro della *P* di c. 18.

Il *Graduale*, acquistato nel 1370 per la Cattedrale savonese di Santa Maria di Castello (come c'informa l'annotazione di c. 254^v), è in realtà un corale francescano la cui redazione più antica e la cui ornamentazione risalgono all'ultimo quarto del XIII secolo, come possiamo determinare attraverso probanti confronti stilistici e mediante alcune osservazioni sul contenuto liturgico. Nel manoscritto, infatti, il particolare risalto dato ad alcune ricorrenze francescane (le messe per le feste di s. Francesco e di s. Antonio da Padova recano i nomi dei due santi in inchiostro rosso; nelle litanie del Sabato Santo il nome di s. Francesco è scritto in rosso, quello di s. Antonio da Padova in rosso e nero, a lettere alterne, e quello di s. Chiara ha l'iniziale in rosso; troviamo inoltre la citazione della festa della Traslazione di s. Francesco) ci accerta dell'originaria destinazione del *Graduale* per una comunità minorita: da questo dato possiamo poi ricavare un preciso termine *post quem* e alcuni elementi utili per una datazione *ante quem*.

Nel 1272 il Capitolo Generale dei frati Minori, tenutosi a Lione, stabilì che il nome di santa Chiara venisse inserito nelle litanie della messa del Sabato Santo⁴, così come accade nel nostro codice, che quindi deve essere posteriore a tale data.

Meno facile è invece stabilire una datazione *ante quem*, in quanto è necessario basarsi soprattutto sull'assenza di alcune celebrazioni liturgiche, criterio sempre meno sicuro rispetto a quello della presenza di altre festività. A questo proposito, va osservato che la presenza, nel nostro *Graduale*, della messa relativa alla domenica della Trinità (fra Pentecoste e la prima domenica successiva), non indica necessariamente una datazione anteriore al 1279, in quanto quell'anno il Capitolo Generale di Assisi non soltanto stabili che i Frati Minori non fossero tenuti a celebrare l'ufficio relativo alla Trinità, ma con-

⁴ Cfr. AURELIANO VAN DIJK, *Il culto di Santa Chiara nel Medioevo*, in *Santa Chiara d'Assisi. Studi e cronaca del VII Centenario (1253-1953)*, Assisi, Comitato Centrale per il VII Centenario Morte s. Chiara, 1954, pp. 155-205, alle pp. 158-160; S.J.P. VAN DIJK, *Sources of the Modern Roman Liturgy. The Ordinals by Haymo of Faversham and related Documents (1243-1307)*, 2 voll., Leiden, E.J. Brill, 1963 (*Studio et Documenta Franciscana*, I), II, p. 443.

cesse altresì che potessero celebrarne la messa, unitamente a quella della domenica corrispondente⁵. Per ritornare alle assenze più significative, nel contenuto liturgico del *Graduale* in esame, si possono citare in particolare quella della festa di san Luigi di Francia, terziario francescano (canonizzato nel 1297), che il Capitolo Generale di Lione del 1299 aveva fissato al giorno successivo la festa di s. Bartolomeo (cioè al 25 agosto)⁶; e l'assenza della celebrazione del *Corpus Domini* (le litanie relative alla festa sono infatti inserite, nel nostro manoscritto, in margine al 17° fascicolo; la sequenza si trova nel 29° fascicolo, aggiunto al corpo originale del codice) che, in alcuni manoscritti francescani, appare già attorno al 1300⁷.

La datazione al 1272-1300 circa, per il *Graduale* savonese, trova conferma, sul piano stilistico, nell'appartenenza della decorazione miniata del corale ad un'articolata produzione genovese alla quale si sono potuti recentemente assegnare numerosi manoscritti databili alla seconda metà del XIII secolo e conservati in molti casi presso la Bibliothèque Nationale di Parigi⁸; a tale produzione fa capo anche la parte più antica dell'*Antifonario E* di Santa Maria di Castello a Genova, proveniente con ogni probabilità da San Domenico⁹, che presenta i maggiori punti di contatto col corale di Savona. I rapporti tra questo e l'*Antifonario E* sono tanto serrati da permetterci di ipotizzare non solo l'appartenenza dei due codici alla stessa bottega, ma anche alla medesima mano: basti confrontare, per esempio, la *F* di c. 235 del *Graduale* con le *L* di c. 171^v e di c. 133^v dell'*Antifonario*, le spirali vegetali della *A* di c. 4 del corale savonese con quelle della *T*

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 449.

⁷ Cfr. S.J.P. VAN DUIN - J. HAZELDEN WALKER, *The Origins of the Modern Roman Liturgy*, London-Westminster (U.S.A.), Darton, Longman & Todd-Newman Press, 1960, p. 165. Sulla festa del *Corpus Domini*, cfr. anche MARIO RIGHETTI, *Manuale* cit., II, pp. 223-224.

⁸ Cfr. FRANÇOIS AVRIL - MARIE THÉRÈSE GOUSSET - CLAUDE RABEL, *Manuscrits enluminés d'origine italienne. 2. XIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984, pp. 23-25, 29-36; MARIE THÉRÈSE GOUSSET in *Dix siècles d'enluminure italienne*, catalogo della mostra (Parigi, 1984), a cura di AA. VV., Paris, Bibliothèque Nationale, 1984, pp. 37-38.

⁹ Cfr. ANNA DE FLORIANI, in *Coralii miniati di Santa Maria di Castello. Mostra didattica*, catalogo a cura di AA. VV., Genova, Comune di Genova - Cassa di Risparmio di Genova e Imperia - Ente Manifestazioni Genovesi (Sagep Editrice), 1976, pp. 61-73.

di c. 185^v del codice genovese¹⁰, le palmette trilobe delle *G* di c. 188, di c. 189 e soprattutto di c. 187 del manoscritto in esame con quelle che ornano la *F* di c. 83 del corale di Santa Maria di Castello¹¹. Le affinità fra i due codici si estendono anche alla spenta gamma cromatica, alla stesura un po' pastosa del colore, all'introduzione di borchiette dorate; l'uso di bianchi filamenti o di puntinature che alleggeriscono le campiture e le lettere si ritrova, senza variazioni di rilievo, nell'uno e nell'altro corale (si osservino ad esempio i motivi a spirale ricorrente o le puntinature a corolla), anche se nell'*Antifonario* di Castello si può cogliere talora un fare più elegante e minuzioso che indica forse uno scarto cronologico rispetto al *Graduale* savonese, che del resto risulta scritto e anche ornato di iniziali filigranate da mani differenti da quelle che attesero alla redazione del corale genovese.

Affinità formali altrettanto profonde, rispetto a quelle che collegano il *Graduale* in esame all'*Antifonario* genovese, si colgono poi confrontando le iniziali decorate del nostro corale con quelle di alcuni manoscritti che — come s'è detto — sono stati di recente riferiti ad una bottega genovese facente capo ad una *Bibbia* (ms. lat. 42) della Bibliothèque Nationale di Parigi: si vedano per esempio, della medesima raccolta, i mss. Nouv. acq. lat. 148, lat. 4931, lat. 180, lat. 4896, lat. 3271, lat. 6821, databili tra la metà e il 3^o quarto del XIII secolo¹², tenuto conto soprattutto del fatto che una *Bibbia* della Herzog Bibliothek di Wolfenbüttel (cod. 5.2.Aug.), attribuita allo stesso miniaturista della citata Bibbia parigina (ms. lat. 42), reca una nota di acquisizione datata 1270¹³. Si può anzi proporre, per il *Graduale* savonese, una datazione compresa entro un periodo più stretto rispetto a quello ricavato dall'esame del contenuto liturgico, anticipando cioè il termine *ante quem* di alcuni anni (verso l'ottavo o il nono decennio del secolo XIII), in conformità alla cronologia assegnata ai manoscritti di scuola genovese sopra ricordati.

Il *Graduale* dell'Archivio Vescovile di Savona s'inserisce così in

¹⁰ *Ivi*, fig. 34.

¹¹ *Ivi*, fig. 28.

¹² Cfr. FRANÇOIS AVRIL - MARIE THÉRÈSE GOUSSET - CLAUDIA RABEL, *Manuscrits enluminés* cit., pp. 23-24, 29-35, tavv. XVI-XVIII.

¹³ Cfr. MARIE THÉRÈSE GOUSSET in *Dix siècles d'enluminure*, cit., p. 37 (n. 22).

un'articolata produzione miniatoria genovese, in grado di soddisfare le richieste di una committenza diversificata: fondazioni domenicane e francescane, oppure committenti privati come, verosimilmente, nel caso della citata *Bibbia* parigina (ms. lat. 180), di dimensioni molto ridotte¹⁴. E benché ancor oggi appaia valida l'identificazione delle componenti figurative che caratterizzano il miniatore principale di tale corrente in una radice bolognese sulla quale si innesta una profonda conoscenza della miniatura francese¹⁵, resta ancora da determinare se il centro di quella produzione vada individuato nel convento genovese di San Domenico, presso il quale erano possibili frequenti contatti con l'ambiente bolognese e con quello parigino¹⁶, e come parrebbe indicare anche il recente ritrovamento di corali domenicani destinati probabilmente alla comunità genovese¹⁷; ma è tutt'altro da scartare l'ipotesi dell'esistenza di una bottega miniatoria collocata al di fuori del convento dei Predicatori genovesi.

Due ipotesi restano aperte anche in merito alle possibili modalità di trasferimento del *Graduale* in esame: una prevede che il corale fosse destinato in origine ad una comunità francescana genovese, e che da questa il manoscritto sia passato nel 1370 al Duomo di Savona; l'altra suggerisce invece che il codice fosse stato redatto e decorato per una fondazione minorita savonese, e di lì fosse pervenuto alla Cattedrale. Non abbiamo finora elementi sufficienti a favore dell'una o dell'altra alternativa: le due ipotesi potrebbero anche integrarsi, supponendo che il corale ornato per i francescani genovesi passasse ai confratelli di Savona, fino a giungere alla sua ultima destinazione. A proposito del convento savonese di San Francesco (fondato fuori città nella prima metà del '200, ma trasferito all'inter-

¹⁴ Cfr. FRANÇOIS AVRIL - MARIE THÉRÈSE GOUSSET - CLAUDIA RABEL, *Manuscrits enluminés* cit., p. 32.

¹⁵ Ivi, p. 24, e ANNA DE FLORIANI in *Corali miniati* cit., pp. 69-73.

¹⁶ Cfr. ANNA DE FLORIANI, *Compresenza di diverse culture figurative in alcune testimonianze della miniatura a Genova nel sec. XIV*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, Atti del I congresso di storia della miniatura italiana (Cortona, 26-28 maggio 1978), a cura di Grazia Vailati Schoenburg Waldenburg, Firenze, Olschki, 1979, pp. 529-542, alle pp. 531-533 (*Storia della miniatura. Studi e documenti*, 5).

¹⁷ Cfr. MARIE THERESE GOUSSET in *Dix siècles d'enluminure* cit., p. 38.

no delle mura già verso il 1259)¹⁸, è opportuno ricordare qui come fra Filippo Busserio (noto dal 1301 al 1340, ma nato verosimilmente verso il 1260)¹⁹ avesse donato alla comunità preziosi manoscritti e suppellettili liturgiche, tra cui sarà forse possibile riconoscere, dopo ulteriori ricerche, il nostro *Graduale*; e degli stretti rapporti intercorsi tra il Busserio e i minoriti genovesi ci testimonia infine il fatto che fra Filippo fosse, nel 1322, guardiano del convento di San Francesco a Genova.

Per quel che riguarda l'acquisizione del *Graduale* da parte della Cattedrale di Savona, va detto che la data di acquisto del codice (19 luglio 1370: cfr. c. 254^v) cade molto a ridosso della redazione dei nuovi Statuti capitolari, compilati il 9 gennaio dello stesso anno dai canonici della chiesa, al fine precipuo di disciplinare la presenza dei canonici al canto dell'Ufficio divino²⁰. È verosimile che tra i due episodi sussista un nesso di relazione causale, che cioè i massari e il Comune stesso di Savona, acquistando il *Graduale* (la cui liturgia francescana si adattava con minime modifiche a quella della Chiesa Romana) e destinandolo al canto corale in Santa Maria di Castello, avessero voluto incoraggiare la volontà di perfezionare tale importante funzione liturgica, manifestata poco tempo addietro dai canonici della Cattedrale.

Durante il lungo periodo di tempo in cui il *Graduale* venne utilizzato, esso subì alcune integrazioni di carattere liturgico; tra queste possiamo ricordare, in particolare, l'interessante supplica in favore dei *fideles navigantes* aggiunta — in scrittura gotica tre-quattrocentesca — in margine a c. 111^v; ai secoli XVII-XVIII risalgono infine gli ultimi fascicoli (da c. 255 a c. 284) aggiunti al nucleo più antico del codice, nei quali troviamo fra l'altro le parti cantate delle messe per la festa di sant'Ignazio (canonizzato nel 1622) e per quella di s. Giuseppe Calasanzio (canonizzato nel 1767).

[ADF]

¹⁸ Cfr. ALFONSO CASINI, *La provincia di Genova dei Frati Minori dalle origini ai nostri giorni*, Chiavari, Tip. Moderna, 1985, p. 21.

¹⁹ Cfr. GIROLAMO GOLUBOVICH, *Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente francescano*, 12 voll., Quaracchi, Tip. del Collegio di S. Bonaventura, 1906-1927, III (1300-1332), pp. 29-33, ed anche FRANCESCO SURDICH, *Busseri (Bresserio) Filippo (Filippo di Savona)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, voll. 31-, Roma, Istituto dell'Encyclopædia Italiana, 1960-, XV, pp. 556-558.

²⁰ Cfr. VITTORIO PONGIGLIONE, *Le carte dell'Archivio Capitolare di Savona*, Pinerolo (Savona, Tip. Ricci) 1913, pp. V sgg. e 158-166 (*Biblioteca della Società Storica Subalpina*, LXXIII, 1; *Corpus Chart. Italiae*, I.I).

Il *Graduale*, nella parte inferiore di c. 3^v (= c. I^v, secondo la numerazione originale in cifre romane, in rosso, al centro del margine esterno del verso), contiene un'interessante annotazione (14 righe) in scrittura gotica corsiva: si tratta di norme per la copiatura dei libri liturgici francescani emanate certamente prima del 1254 e riportate in varie fonti dei secoli XIII-XV cui il manoscritto savonese viene ora ad aggiungersi²¹. Le prime cinque prescrizioni riguardano il lavoro degli amanuensi mentre le ultime due si riferiscono alla prassi esecutiva del canto liturgico; se ne dà qui di seguito la trascrizione²².

Ista rubrica ponatur in prima pagina gradualium singulorum.

In primis iniungitur fratribus ut de cetero tam in gradualibus quam [in] antiphonariis nocturnis et aliis faciant notam quadratam et quatuor lineas omnes rubeas sive nigras. Et littera aperte et distincte scribatur, ita quod nota congrue super suam litteram valeat ordinari. Et fiant linee modo debito distantes, ne nota hinc inde comprimatur ab eis.

Codesta rubrica si ponga nella prima pagina di ciascun graduale.

[1] Si intima ai confratelli addetti alla copiatura dei codici che d'ora innanzi facciano uso, tanto nei graduali quanto negli antifonari notturni e negli altri libri liturgici, della notazione quadrata e delle quattro linee del tetragramma, tutte in colore rosso o nero. E il testo letterario sia scritto con chiarezza e precisione, con le sillabe sufficientemente spaziate, in modo che le note possano essere esattamente e correttamente disposte sopra le sillabe corrispondenti. E traccino le linee del tetragramma debitamente distanti l'una dall'altra, in modo da potervi disporre le note nel modo più chiaro possibile.

²¹ Cfr. MICHEL HUGO, *Règlement du XIII^e siècle pour la transcription des livres notés*, in *Festschrift Bruno Stäblein zum siebzigsten Geburstag*, hrsg. von M. Ruhnke, Kassel, Bärenreiter, 1967, pp. 121-133. Alle fonti indicate da S.J.P. VAN DUUK, *Sources cit.*, I, pp. 110-120, 215, II, pp. 359-362, e da MICHEL HUGO, *Règlement cit.*, se ne devono aggiungere altre tre segnalate da AGOSTINO ZHINO, *Liturgia e musica francescana nei secoli XIII-XIV*, in *Francesco d'Assisi. Storia ed Arte*, a cura di AA. VV., Milano, Electa, 1982, pp. 127-158, alle pp. 145-146 (scheda 9.24), con bibliografia alle pp. 188-196.

²² Il testo riportato nel Graduale savonese, a causa di varie abrasioni presenti sul supporto pergameno, in alcune sue parti non risulta leggibile neppure ai raggi ultravioletti della lampada di Wood. È stato comunque possibile integrare quasi tutte queste parti mediante il confronto con il testo edito da MICHEL HUGO, *Règlement cit.*, pp. 125-126, e — limitatamente alle prime tre regole — con quello edito da AGOSTINO ZHINO, *Liturgia e musica cit.*, pp. 145-146 (scheda 9.24). Il contenuto di queste regole è riassunto dallo stesso autore nell'articolo «... Secundum consuetudinem Romanae Ecclesiae». *Tradizione ed innovazione cit.*, pp. 59-61.

Secundo, quod custodiant eandem litteram, eandem notam cum suis ligaturis, easdem pausas que in exemplaribus correctis cum magna diligentia continentur, nichil scienter addito vel remoto.

Tercio, quod quemlibet librum scriptum post exemplaria ter ad minus, antequam ligetur vel ponatur in choro, corrigant diligenter tam in littera quam in nota, ne ista opera, sicut solitum est, propter defectum correctionis corruptantur. Idem dicimus de breviariis ordinariis et missalibus etiam postquam ea habuerint.

Quarto, ut postquam habuerint correcta gradualia, ordinaria predicta et missalia, faciant Offitium secundum quod in eisdem continetur.

[Quinto, quod] Nec faciant huiusmodi opera scribi vel notari a secularibus aliqua ratione, si haberi valeant Fratres Ordinis qui hec scribere [poterunt] et notare noverint competenter. Quod si nesciunt adiscant, et cogantur ad hec per suos superiores. Quia seculares omnia fere que scribunt vel notant corruptunt.

Item notandum quod quandocumque cantor vel cantores aliquid incipiunt ad graduale pertinens, dicunt usque ad duas pausas simul iunctas. Similiter quando graduale vel [alleluia in ?] choro dicitur et duobus continuant usque ad duas pausas simul iunctas²³. Cum au-

[2] Che i confratelli copino esattamente sia il testo letterario sia le note musicali con le loro ligature e stanghette, così come si presentano negli esemplari corretti (antigrafi), senza aggiungervi o togliervi nulla o alterare alcunché.

[3] Che i confratelli dopo la copiatura controllino diligentemente almeno tre volte qualsiasi libro, prima che questo venga rilegato o posto nel coro per l'uso, affinché non ne risulti un esemplare errato o corrotto in qualche sua parte. Analogamente dicasi dei breviari ordinari e dei messali.

[4] Che i confratelli, dopo aver corretto i graduali, i predetti breviari ordinari e i messali, cantino l'Ufficio così come è scritto nei medesimi libri.

[5] Che i confratelli non facciano eseguire siffatto lavoro di copiatura da amanuensi «secolari» per nessuna ragione, se possono avere a disposizione frati del loro Ordine che siano in grado di trascrivere e notare i codici con competenza. Poiché se questi non lo sanno fare, che lo imparino; e a ciò vi siano costretti dai loro superiori, perché gli amanuensi «secolari» di solito commettono numerosi errori sia nel copiare il testo letterario, sia la musica.

[6] Si noti che ogni volta che un cantore o dei cantori iniziano a cantare il graduale loro pertinente, essi cantano fino alla doppia stanghetta. Similmente quando il graduale o l'alleluia si canta in coro, e con due cantori si continua fino alla doppia stanghetta. Ma quando i

²³ Il testo del codice, rispetto a quello edito dall'Huglo, presenta l'inserzione della frase: *similiter quando graduale vel [alleluia in ?] choro dicitur et duobus continuant usque ad duas pausas simul iunctas*; cfr. MICHEL HUGLO, *Règlement* cit., p. 125.

tem duo qui cantant versum graduale [sic] vel alleluia, vel ultimum versum tractus pervenerint ad duas pausas ultimas simul iunctas, chorus compleat residuum quod sequitur et non plus.

Item notandum quod illa alleluia que sunt in marginibus notata gradualium, iniunguntur introitibus, offertoriis, communionibus inter Pascha et Pentecosten tantum.

Norme simili a quelle francescane furono emanate anche dai Domenicani nel 1256²⁴.

Un'altra particolarità del manoscritto savonese è costituita dalla presenza di un ufficio ritmico e di versetti alleluiaici ritmici propri della liturgia francescana²⁵.

Nella messa per s. Antonio da Padova (*In festo beati Antonii confessoris de ordine minorum*) che si apre con l'introito *In medio ecclesie* (c. 171), l'alleluia è seguito dal seguente versetto (c. 171v-172)²⁶:

Antoni compar inclite/nostri quandam intineris/tu nobis adhuc miseris/in patria iam predite/te gloriose comite/nos ora frui superis.

Un altro versetto alleluiaico ritmico è contenuto (cc. 187v-188) nella messa per s. Francesco (*In festo beati Francisci*) che incomincia con l'introito *Gaudemus omnes in Domino* (c. 187)²⁷:

O patriarcha pauperum/Francisce tuis precibus/auge tuorum numerum/in caritate Christi/quos cancellatis manibus/cecutiens ut moriens/Iacob benedixisti.

²⁴ *Ivi*, p. 123, nota 13.

²⁵ Cfr. AGOSTINO ZIINO, *Liturgia e musica* cit., pp. 132-135; *Pezzi propri della liturgia francescana suffici ritmici, messe, sequenze, inni, tropi, laude*, a p. 133. Sulla musica e sulla liturgia francescana, cfr. inoltre STEFANO PALLINI, *Musica. V* [Francescani (sec. XIII-XVI)], in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, voll. 7-, Roma, Edizioni Paoline, 1974-83-, VI, coll. 219-222, e FRANCESCO COSTA, *Liturgia. III* [Liturgia degli ordini mendicanti] 2 [I Francescani e lo sviluppo della liturgia della Curia romana], *ivi*, V, coll. 699-711, alle coll. 703-705.

²⁶ Cfr. AGOSTINO ZIINO, *Liturgia e musica* cit., pp. 151-152 (scheda 9.42).

²⁷ *Ivi*, p. 147 (scheda 9.30).

due che cantano il versetto del graduale o dell'alleluia o l'ultimo verso del tratto, saranno giunti all'ultima doppia stanghetta, il coro canterà la parte rimanente e nulla di più.

[7] Si noti infine che quegli alleluia che sono notati sui margini dei graduali, sono da unirsi agli introiti, agli offertori e alle comunioni solamente tra la Pasqua e la Pentecoste.

Infine è da segnalare anche la presenza dell'Ufficio ritmico (*historia*) di s. Antonio da Padova (*In festo beati Antonii ad Vesperas*, cc. 233^v sgg.) scritto per lo più in versi di tipo trocaico e attribuito al francescano Julian von Speyer (Giuliano da Spira, + 1250) che l'avrebbe composto sia in *littera* che in *cantu* certamente prima del 1242²⁸. L'Ufficio inizia con le antifone dei primi Vespri:

Gaudet ecclesia quam in defunctorum/sponsus ornat gloria mater filiorum (col salmo *Dixit Dominus*); *Sapiente filio pater gloriatur/hoc et in Antonio digne commendatur* (col salmo *Confitebor*); *Qui dum sapientiam seculi calcavit/prudens summi gloriam patris exaltavit* (col salmo *Beatus vir*); *Augustini primitus regule subiectus/sub Francisco penitus mundo fit abiectus* (col salmo *Laudate pueri*); *Quorum vitam moribus hic profitebatur/gloriosis patribus iam congloriatur* (col salmo *Laudate Dominum omnes gentes*);

prosegue poi con l'antifona al Magnificat:

O proles Hyspanie/pavor infidelium/nova lux Ytalie/nobile depositum/urbis Paduane/fer, Antoni, gracie/Christi patrocinium/ne prolapsis venie/tempus breve creditum/defluat inane

e con le antifone e i risponditori dei tre Notturni²⁹.

²⁸ «La tradizione è unanime nell'attribuire a Giuliano da Spira la composizione, sia in *littera* che in *cantu*, degli Uffici ritmici (*historiae*) di San Francesco e di Sant'Antonio, *nobili stylo et pulchra melodia*, come ci riferisce Giordano da Giano nel 1261. [...] Nel corso del basso medioevo ci fu una grande floritura di tali uffici, particolarmente per le feste di santi patroni. Le parti cantate dell'ufficio ritmico sono quelle stesse degli uffici in prosa e sono distribuite nel medesimo ordine. [...] L'opera di Giuliano da Spira rappresenta l'ultimo stadio, il più evoluto, nello sviluppo artistico degli uffici ritmici e risente molto della tecnica compositiva e della lezione poetica e musicale di Adamo di San Vittore»; *ivi*, p. 133; per l'Ufficio ritmico di s. Francesco cfr. anche pp. 146-147 (schede 9.25 e 9.26). «Il predominio dell'aspetto narrativo dà ragione del termine *historiae* con il quale tale produzione fu denominata: antifone e responsori, se letti nella dovuta successione, costituiscono davvero una *historia* biblica o biografica. [...] Una concezione unitaria [...] sta alla base dell'ufficio versificato, i cui elementi (antifone e responsori) obbediscono a un ordine logico imposto dal progredire stesso dell'*historia*. Chi legge oggi un ufficio ritmico tipico, come quello di S. Antonio o di S. Francesco composti dal francescano Julian von Speyer (m. 1250), ne riporta l'impressione di un perfetto ciclo poetico su un tema agiografico»; cfr. GIULIO CATTIN, *Il Medioevo I*, Torino, EDT-Editioni di Torino, 1979, p. 131 (*Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. I, parte seconda).

²⁹ Per le considerazioni sulla struttura dell'Ufficio ritmico di s. Antonio, cfr. AGOSTINO ZILLO, *Liturgia e musica* cit., p. 133c, ed inoltre p. 151 (scheda 9.40).

Il *Graduale* contiene inoltre la sequenza per la festa dell'Addolorata (15 settembre), *Stabat Mater*, attribuita a Iacopone da Todi che l'avrebbe scritta tra il 1303 e il 1306. In esso, però, è riportato solo il testo letterario della sequenza (con varianti rispetto a quello tradizionalmente noto), senza la musica, aggiunto da mano diversa di epoca trecentesca nella parte inferiore — lasciata in bianco — di c. 157^v (= CLVI^v; dopo il communio della XXIV domenica dopo Pentecoste), dove termina il *Proprium de Tempore*, e nella parte inferiore di c. 158, dove incomincia il *Proprium de Sanctis*. Questa aggiunta, quindi, rafforza ulteriormente la datazione del codice proposta da Anna De Floriani, cioè 1272-1300 circa (v. sopra).

[MT]

6. FOGLIO DI ANTIFONARIO, Italia centrale, ultimo quarto del sec. XIII (fig. 14)

Savona, Archivio di Stato: senza segnatura.

Membr., mm. 480 × 290, c. 1; 10 righe di scrittura per pagina; scrittura gotica italiana in nero, titoli in rosso; 7 iniziali filigranate piccole e un'iniziale istoriata sul «verso»; notazione quadrata in nero su rigo guidonico con linea rossa (fa), linea gialla (do), linee intermedie tracciate a secco, lettere chiave e *custos*.

Contiene un frammento della liturgia dell'Ufficio dal giovedì precedente la terza domenica d'Avvento al primo notturno della stessa domenica.

Incipit: *Ad Magnificat antiphona «Qui post me venit».*

Explicit: *Versus «Apparebit in finem et non».*

Lungo il margine interno del «recto», un'annotazione corsiva ad inchiostro: *X^{un} Protocollum instrumentorum per me Bernardum [?] / inchoatum de anno 1605, 1606 et 1607;* seguono varie cifre incolonnate, poco leggibili.

Recentemente è stato restaurato ed esposto in un'apposita bacheca.

Bibl.: FILIPPO NOBERASCO - ITALO SCOVAZZI, *Storia di Savona. Vicende di una vita bimillenaria*, 2 voll., Savona, Sabatelli Editore, 1975-76, I, p. 89, tav. 23 (riproduzione fotografica a colori del «verso», con attribuzione dubitativa a miniatore veneto del XV secolo).

Nel foglio troviamo 7 iniziali filigranate piccole, alternativamente rosse e blu, con ornati del colore inverso; sul «verso», un'iniziale istoriata: *E(cce apparebit)*, color rosa ocraceo e terminante in due mezze palmette color minio, mm. 62 × 66, raffigurante *Cristo, s. Pietro e altri santi*. La lettera, color rosa ocraceo e terminante in due mezze palmette color minio, è campita su un fondo rettangolare azzurro (in parte caduto) che reca tracce di filamenti bianchi. All'interno, in alto, su campo azzurro, sono raffigurati a mezzo busto Cristo e due giovani santi; in basso è rappresentato s. Pietro affiancato da altri due santi giovani; alle loro spalle si scorgono le sommità delle teste e le aureole di altri personaggi. I nimbi (crociato quello di Cristo) sono color ocre; vesti e mantelli sono color minio, azzurro e ocre, profilati di bianco lungo gli orli e le scollature.

Il foglio, che contiene un frammento della liturgia relativa alle parti cantate dell'Ufficio divino dal giovedì precedente la terza domenica d'Avvento al primo notturno della stessa domenica³⁰, venne distaccato da un *Antifonario* non identificato in un'epoca relativamente precoce: il foglio servì infatti come copertina per un registro utilizzato nel 1605-1607, come ci indica una scritta coeva, e come risulta anche dalle tracce di piegatura che, sul «verso», hanno causato alcune cadute di colore dalla miniatura.

L'iniziale istoriata presenta, all'esame stilistico, un'armonica fusione di elementi derivati da diverse tradizioni figurative e decorative: ad una pratica ornamentale di matrice bolognese (ma ampiamente diffusa in tutta l'Italia centro-settentrionale) rimanda la struttura vegetale della lettera; nelle fisionomie di Cristo e dei santi si colgono moduli ancora bizantineggianti che paiono però già filtrati dall'esperienza cimabuesca, analogamente a quanto accade soprattutto nella produzione miniatoria toscana (in particolare senese) ed umbra degli ultimi vent'anni del XIII secolo.

Confrontando per esempio il *Cristo e santi* del nostro foglio con la *Liberazione di san Pietro dal carcere* della collezione Cini a Venezia (n. LIV), opera di un artista senese con qualche tangenza con Memmo di Filippuccio, ma influenzato soprattutto dal linguaggio assistite di Cimabue³¹, emergono stringenti analogie specialmente nella ti-

³⁰ Per il responsorio *Ecce apparebit*, cfr. RENATO JOHANN HESBERT, CAO cit., IV (*Responsoria, Versus, Hymni et varia*), p. 149 (n. 6578).

³¹ Cfr. ANNA MARIA GIUSTI in *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra (Siena, 1982), a cura di AA.VV., Firenze, Centro Di, 1982, p. 46 (n. 6), con bibl. prec.; LUIZ C. MARQUES F., *Les enluminures détachées Hoepli LVI-Wildenstein et une hypothèse pour Memmo di Filippuccio*, in «Bulletin Monumental» 143 (1985) n. 1 pp. 41-45.

pologia dei visi e, in misura appena minore, nella conduzione del modellato. La *Liberazione di san Pietro* appare però risolta con una leggerezza di tocco ed un gusto già gotico per il fluido ondeggiare delle linee di contorno che non si ritrovano nella miniatura oggi a Savona.

A simili conclusioni si giunge paragonando il *Cristo e santi* del foglio savonese con miniature umbre dell'ultimo quarto del '200, per esempio con quelle che ornano un *Salterio* della Biblioteca Capitolare di Assisi (ms. 6)³², dove ritroviamo le tipologie facciali e lo sfumarsi del chiaroscuro, sottolineato da pennellate corsive, che caratterizzano la miniatura in esame. Il confronto si può estendere anche alle iniziali istoriate assegnate al «Primo maestro dei corali di Gubbio»³³, nelle quali però il riferimento ai modelli bizantini è meno evidente che nella nostra miniatura, e più vibrante l'articolazione delle pennellate.

Possiamo quindi ritenere che l'anonimo autore dell'iniziale raffigurante *Cristo e i santi* fosse un artista attivo negli ultimi 15-20 anni del XIII secolo in Italia centrale, formatosi probabilmente a contatto con la radicata tradizione bizantineggiante che emerge preponderante dalla miniatura dell'Archivio savonese. In quell'ambito, il nostro miniatore poté facilmente conoscere gli esiti della coeva produzione umbra, fors'anche gli esempi assisiati di Cimabue, e soprattutto la loro trasposizione in quella «pacata morbidezza di forme e di aspetti»³⁴ realizzata dal miniatore senese autore della *Liberazione di san Pietro* ora nella collezione Cini³⁵.

³² Cfr. FILIPPO TODINI in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi. Codici e Biblioteche. Miniature*, catalogo delle mostre (Perugia, Foligno, Todi, 1982), a cura di AA. VV., Milano, Electa, 1982, pp. 175-177 (n. 3).

³³ Cfr. LUISA MOROZZI, *Contributo alla ricostruzione delle miniature appartenenti ai corali di S. Pietro a Gubbio*, in «Paragone» XXXI (1980) n. 363 pp. 53-67, in particolare fig. 57, e ENRICA NERI LUSANNA in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi* cit., pp. 178-188 (nn. 4-8).

³⁴ Cfr. ANNA MARIA GIUSTI, in *Il Gotico a Siena* cit., p. 46.

³⁵ Sui rapporti tra la cultura cimabuesca, la miniatura e la pittura senesi e l'arte di Duccio da Buoninsegna, si veda infine il recente contributo di LUCIANO BELLOSI, *Su alcuni disegni italiani tra la fine del Due e la metà del Quattrocento*, in «Bollettino d'arte» LXX s. 6^a (1985) n. 30 pp. 1-42, alle pp. 1-3.



Fig. 1 Foglio di Antifonario, sec. XII
(Savona, Archivio di Stato)

[1]

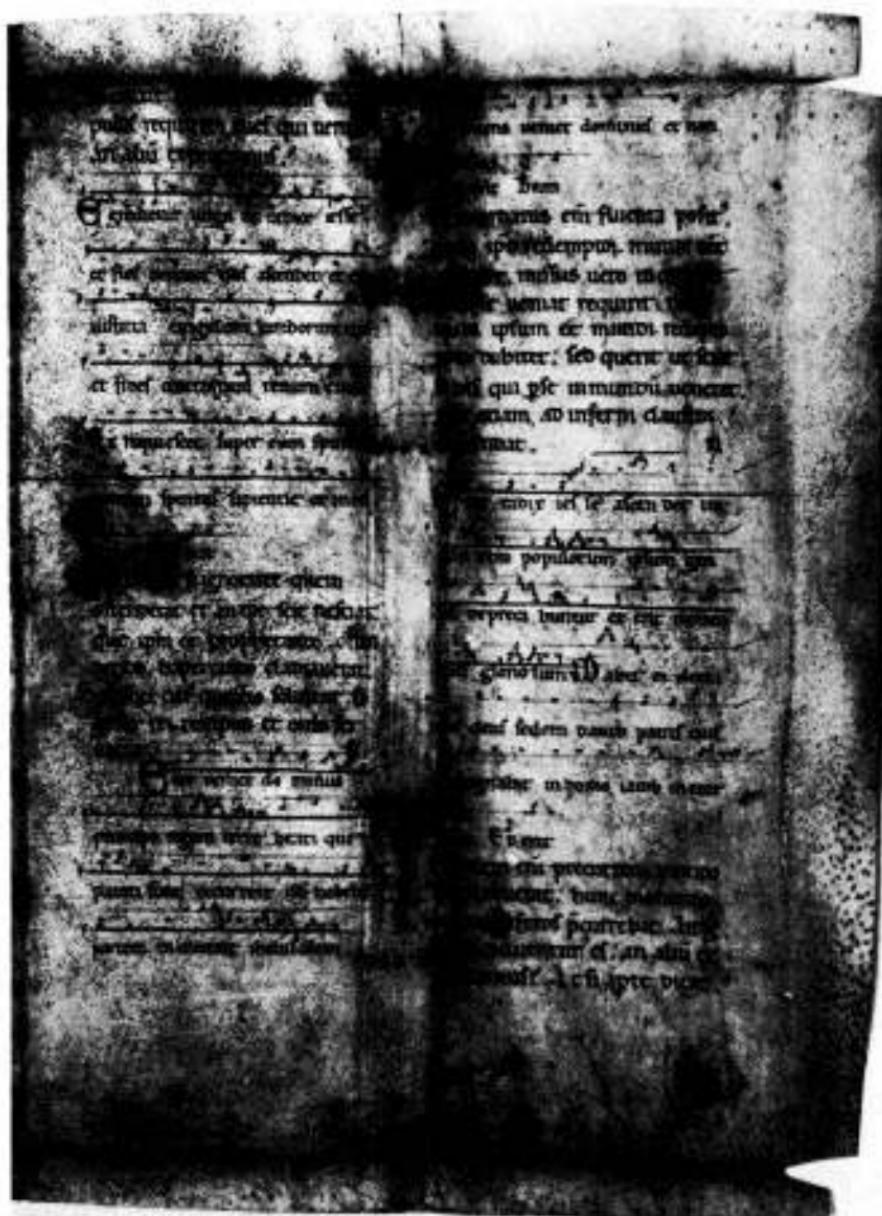


Fig. 2 Foglio di Antifonario, sec. XII
(Savona, Archivio di Stato)

[2]

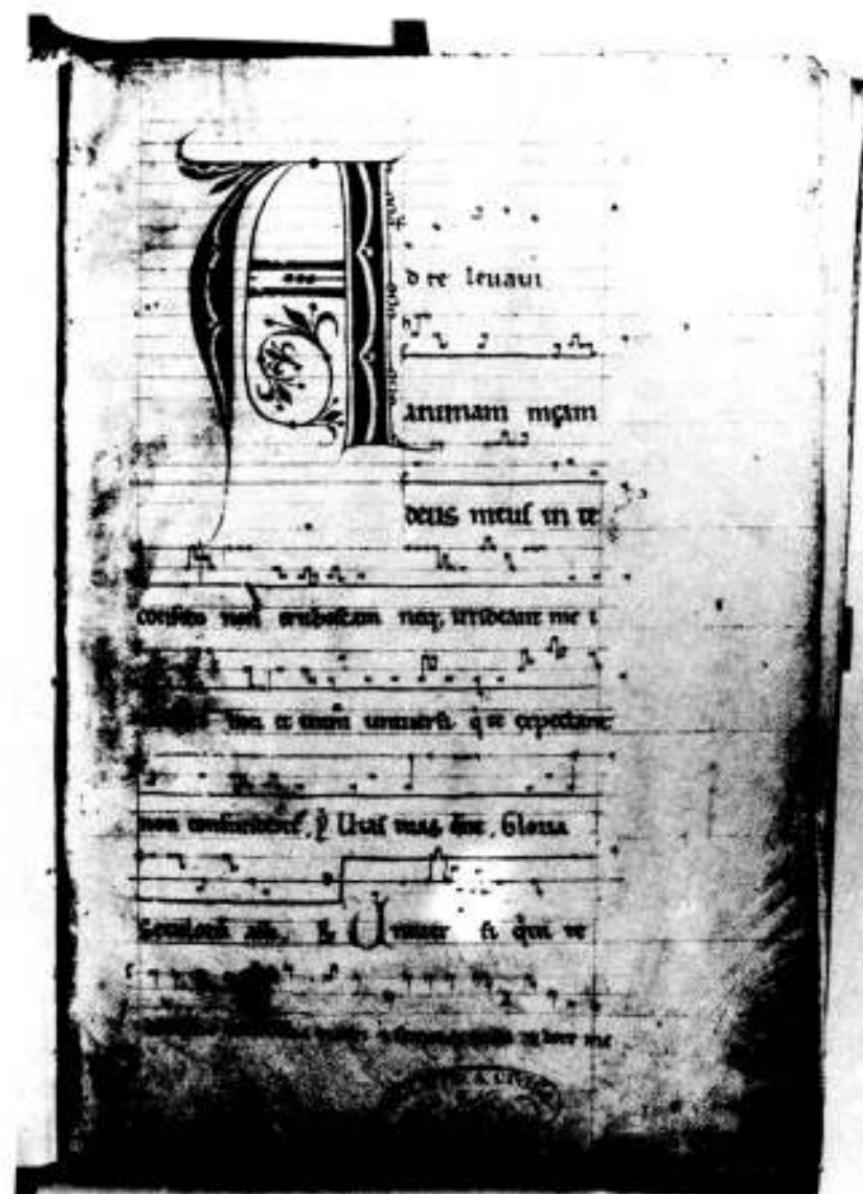


Fig. 3 *Graduale*, secc. XII-XIII
(Savona, Biblioteca Civica)

[3]



Fig. 4 *Graduale francescano*, scuola genovese,
1272-1300 circa, c. 4 (iniziale decorata A)
(Savona, Archivio Vescovile)

[4]



Fig. 5 *Ivi*, c. 18 (iniziale decorata P)

[4]



Fig. 6 *Ivi*, c. 44^v (iniziale filigranata *R*)

[4]



Fig. 7 *Ivi*, c. 112^v (iniziale decorata *R*)

[4]



Fig. 8 *Ivi*, c. 129^v (iniziale decorata S)

[4]



Fig. 9 *Ivi*, c. 187 (iniziale decorata G)

[4]

et in gloriā predicas d.
mōnas e iude. Introit
et. In gloriā fūm. v.



Fig. 10 *Ivi*, c. 189 (iniziale decorata G)

[4]



Fig. 11 *Ivi*, c. 190v (iniziale filigranata M)

[4]



Fig. 12 *Ivi*, c. 235 (iniziale decorata F)

[4]

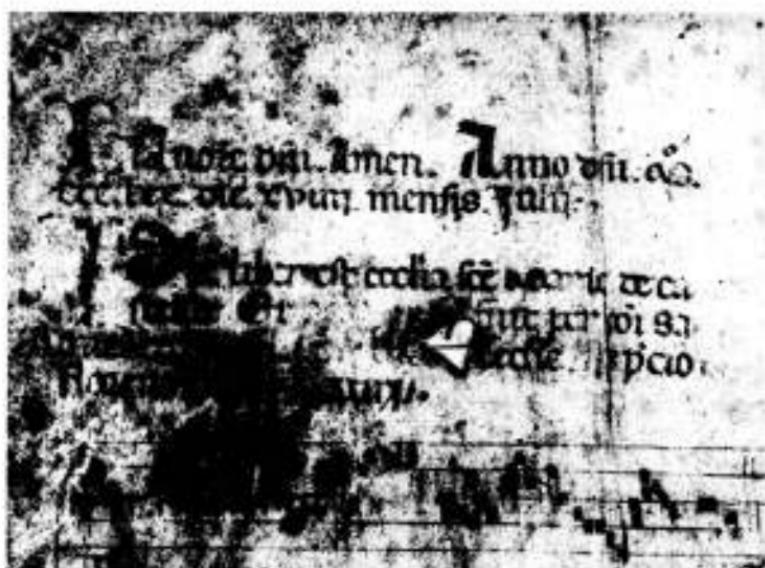


Fig. 13 *Ivi*, c. 254^a (nota di acquisizione)

[4]



Fig. 14 *Foglio di Antifonario*, Italia centrale,
ultimo quarto del sec. XIII, verso (iniziale istoriata E)
(Savona, Archivio di Stato)

[5]

ALCUNE PERDUTE EDIZIONI NAPOLETANE DI OPERE DI POLIFONISTI CALABRESI DELLA PRIMA METÀ DEL SEICENTO

di Gaetano Pitarresi

Presso l'Archivio di Stato di Cosenza si conserva, in quattro grossi tomi manoscritti, la *Calabria sacra e profana* di Domenico Martire¹, opera ultimata nel primo decennio del Settecento che racchiude un'immensa mole di notizie, variamente organizzate, concernenti la storia, civile ed ecclesiastica, e la geografia della Calabria.

I primi sei dei sette libri in cui l'opera si articola² costituiscono un dizionario biografico degli uomini più rappresentativi nati in Calabria o, per qualsiasi motivo, venuti a dimorare nella regione. Nel Li-

¹ Archivio di Stato di Cosenza, coll. VI.4.159. Sulla datazione del ms., cfr. FRANCESCO RUSSO, *Domenico Martire*, in «Almanacco Calabrese» XVIII (1968) p. 96.

Domenico Martire nacque a Serrapedace, presso Cosenza, nel 1634. La carriera ecclesiastica cui venne avviato lo portò a ricoprire l'incarico di Vicario generale a Cosenza, San Marco Argentano (1685-86), Mileto (1692-93). In seguito si spostò a Napoli e a Roma, dove probabilmente morì nel primo decennio del Settecento. Per altre notizie, oltre l'articolo sopra citato, v. SALVATORE SPIRITI, *Memorie degli scrittori cosentini*, Napoli, Muzj, 1750, rist. anast.: Bologna, Forni, 1970, p. 166; ANGELO ZAVARRONE, *Bibliotheca Calabra*, Napoli, J. de Simone, 1753, rist. anast. : Bologna, Forni, 1967, p. 166; TOMMASO PEDIO, *Storia della storiografia del Regno di Napoli nei secoli XVI e XVII*, Chiaravalle C.le, Ediz. Frama's, 1973, pp. 412 e sgg.

² Dell'opera sono stati pubblicati i primi tre libri: DOMENICO MARTIRE, *La Calabria Sacra e Profana*, 2 voll., Cosenza, Migliaccio, 1876-78; ne è annunciata ristampa anastatica presso l'editore Forni di Bologna.

bro V, in particolare, sono elencati, disposti in ordine alfabetico e progressivamente numerati, seicentosei «Huomini illustri, [...] in ufficij, e familiarità de' Principi, in militia, in arti, e in altre cose somiglianti»; nel Libro VI, seicentocinquantasei «Huomini illustri di Calabrie, in lettere».

Sono questi i due libri in cui è possibile rinvenire notizie su musicisti calabresi della fine del secolo XVI e del secolo XVII, notizie che il Martire compila attingendo a diverse fonti, quasi sempre accuratamente dichiarate.

La più importante di esse è un perduto manoscritto di Paolo Gualtieri³, utilizzato anche, pochi decenni dopo il lavoro del Martire, da Tommaso Aceti per stendere le note all'edizione, da lui stesso curata, del *De Antiquitate et situ Calabriae* di Gabriele Barrio⁴.

Rispetto alle generiche notizie fornite dall'Aceti, il pur scarno Martire è tuttavia più preciso e completo, si da farsi preferire come trascrittore sufficientemente attendibile del manoscritto del Gualtieri.

A sua volta la *Calabria sacra e profana* del Martire è servita all'Aceti per i compositori più recenti, sconosciuti al Gualtieri.

Pur essendo, dunque, una fonte di seconda o terza mano, il lavoro dell'Aceti è stato l'unico repertorio utilizzato da quanti si sono interessati ai musicisti calabresi, mentre il manoscritto del Martire è rimasto pressoché totalmente ignorato.

Le altre fonti citate dal Martire sono invece ancora fruibili. Le elenchiamo qui di seguito indicando per quali musicisti esse sono state utilizzate: *Croniche, et antichità di Calabria*, di Girolamo Marafioti, per Antonello Marafioti⁵; *De situ laudibusque Calabriae*, di

³ Su questo perduto lavoro (probabilmente una serie di appunti) di Paolo Gualtieri, scrittore di Terranova morto nel 1655, v. ANGELO ZAVARRONE, *op. cit.*, p. 138, che riporta i titoli di numerose opere lasciate manoscritte dal Gualtieri e conservate presso gli eredi; v. anche TOMMASO PEDIO, *op. cit.*, p. 389.

⁴ TOMMASO ACETI, *In Gabrielis Barrii Francicani De Antiquitate et situ Calabriae [...] Prolegomena, Additiones, & Notae f...J.*, Roma, Tip. S. Michaelis ad Ripam, 1737; cfr. GAETANO PITARRESI, *Contributo ad una storia della storiografia musicale calabrese: il «De Antiquitate et situ Calabriae» di Gabriele Barrio*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» XXI (1987) pp. 84-108.

⁵ GIROLAMO MARAFIOTI, *Croniche, et antichità di Calabria*, Padova, Ad Instanza de gl'Uni, 1601, f. 116^v.

Francesco Grano, per Felice di Gerace⁶; *Della Calabria illustrata*, di Giovanni Fiore, per Giuseppe Freccia⁷; *Biblioteca Napoletana*, di Nicolò Toppi⁸, e *Napoli Sacra*, di Cesare D'Engenio⁹, per Manilio Caputi.

Da Paolo Gualtieri sono invece tratte le notizie su Camillo Bilotta e Giovanni Camillo Bilotta, Cesare Rosa, Felice di Gerace, Francesco delle Cellara, Francesco Tornese (in parte), Gaspare Fiorino, Giovanni Battista Cervello, Giovanni Leonardo Borghese, Giovanni Luca Conforto, Giovanni Maria Papalia, Marcello Drogo, Marino di Corigliano, Nicola Tortamano.

Per Domenico Scorpione e Michelangelo Falvetti il Martire si è servito probabilmente di ricordi personali, mentre non è indicata la fonte delle notizie riguardanti Giovanni Francesco Fanale.

Notiamo, inoltre, che nell'elenco dei musicisti riportato in calce al primo volume della *Calabria sacra e profana* alcuni dei nomi su riportati sono stati tralasciati¹⁰. Questo fatto ha verosimilmente determinato l'omissione da parte dell'Aceti — il quale evidentemente si è servito come guida del manoscritto di Domenico Martire — del madrigalista Cesare Rosa, il cui nome non risulta nell'elenco citato, mentre per Giovanni Maria Papalia di Seminara la genericità dell'indicazione del luogo di nascita — nel manoscritto lo si dice semplicemente originario della Calabria — ha impedito, nello schema distributivo adottato dall'Aceti, la sua attribuzione ad una precisa località¹¹.

⁶ FRANCESCO GRANO, *De situ Iaudibusque Calabriae, deque Arochae Nymphae Metamorphosi*, Roma, 1570; cfr. ediz. presso *Delectus Scriptorum Rerum Neapolitanarum Rarissimum*, a cura di D. Giordano, Napoli, Ricciardi, 1735, col. 353.

Sui musicisti calabresi celebrati in questo poema, v. GAETANO PITARRESI, op. cit., pp. 89 e sg.

⁷ GIOVANNI FIORE, *Della Calabria illustrata*, Napoli, Parrino e Mutij, 1691, rist. anast.: Bologna, Forni, 1980, I, p. 214.

⁸ NICOLÒ TOPPI, *Biblioteca Napoletana*, Napoli, Bulifon, 1678, rist. anast.: Bologna, Forni, 1971, pp. 198, 341.

⁹ CESARE D'ENGENIO CARACCIOLI, *Napoli Sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, p. 581.

¹⁰ Vol. I, tom. II, carte non numerate. Nell'elenco sono invece inclusi i musicisti della Magna Grecia.

¹¹ L'Aceti, infatti, seguendo il criterio adottato da Gabriele Barrio, elenca gli uomini illustri subito dopo la descrizione storico-geografica di ciascuna località.

Ci sembra opportuno riportare, nell'Appendice II, per un utile confronto, le notizie date da Tommaso Aceti sui musicisti calabresi, includendo anche Manilio Caputi, sebbene non venga fatto cenno alla sua attività di compositore.

Della *Calabria sacra e profana* esiste a Roma, presso l'Archivio della Curia Generalizia dei Minimi, il manoscritto di una precedente stesura¹². Nonostante il numero dei musicisti in esso ricordati sia minore, il manoscritto romano contiene alcune notizie di rilievo, tralasciate dal Martire nella redazione definitiva, ed è inoltre più accurato nel riferimento ai perduti lavori di Paolo Gualtieri.

Le notizie che il Martire desume dal Gualtieri sono attendibili; per molte di esse è possibile ottenere positivi riscontri. Il Gualtieri, che visse lungamente a Napoli, dove aprì una scuola privata¹³ e pubblicò l'unica sua opera giunta sino a noi, *Il Glorioso Trionfo, o ver leggendario di SS. Martiri di Calabria*¹⁴, probabilmente conobbe di persona alcuni dei musicisti di cui parla, attivi in prevalenza nella capitale del regno. La maggior parte delle informazioni da lui fornite si riferiscono, comunque, all'ambiente napoletano.

Le edizioni datate che il Martire ricorda, sulla scorta del Gualtieri, sono le seguenti, tutte pubblicate a Napoli:

- «certi madrigali a cinque voci», 1612, di Camillo Bilotta di Catanzaro;
- «certi madrigali a cinque voci», 1617, di Cesare Rosa di Casalnuovo¹⁵;
- [*Messa, vespri e inni, Libro Primo a quattro voci*], 1622, di Nicola Tortamano di Cosenza;
- «*Canori fiori e canzonette* a tre e a quattro voci con la partitura», 1624, di Giovanni Battista Cervello¹⁶ di San Marco;

¹² Si ringrazia la Direzione dell'Archivio per aver consentito la consultazione del detto ms., che reca la segnatura FC 83.

¹³ Cfr. TOMMASO PEDIO, op. cit., pp. 223, 389.

¹⁴ Napoli, Matteo Nucci, 1630.

¹⁵ Con maggiore precisione nel ms. romano si legge: «fe' il Componimento intitolato: madrigali a cinque voci»; cfr. Appendice I.

Non è agevole stabilire di quale Casalnuovo sia originario Cesare Rosa; il Martire ricorda, nel Libro VII della sua opera (dedicato alla descrizione geografica della Calabria), due località con lo stesso nome: Casalnuovo «già chiamata Siro in latino» (vol. II, tom. I, c. 285), nei pressi dell'odierna Roseto, in provincia di Cosenza, e Casalnuovo (vol. II, tom. I, c. 285^a) in provincia di Catanzaro, ma ve ne sono altre; cfr. JOLE MAZZOLENI, *Contributo alla storia feudale della Calabria nel sec. XVII*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1963, pp. 25, 42; GUSTAVO VALENTE, *Storia della Calabria nell'Età moderna*, 2 voll., Chiaravalle C.le, Frama Sud, 1980, II, p. 39.

¹⁶ Tommaso Aceti dà la lezione Corvello (v. Appendice II); sebbene essa sia giustificabile (cfr. riproduzione), tuttavia nel citato indice dei musici, compilato dallo stesso Martire, si legge chiaramente Cervello; così anche nel ms. romano.

— un «libro di mottetti», 1625, di Francesco delle Cellara¹⁷.

Solo per una di queste edizioni è possibile un riscontro: è la nota raccolta del 1622 del Tortamano, l'unica stampa ancora superstite tra quelle sopra ricordate¹⁸. Le rimanenti sono sconosciute.

Di Cesare Rosa Ottavio Pitoni ricorda, comunque, un libro terzo di *Madrigali a cinque voci*, pubblicato nel 1646 a Napoli presso Ottavio Beltrano¹⁹; un suo libro di *Madrigali a cinque voci* è menzionato anche nell'«Indice de libri di musica della libreria di Federico Franzini» del 1676²⁰. Il libro di madrigali di cui parla il Martire dovrebbe essere il suo primo a cinque voci²¹.

Giovanni Battista Cervello è senza dubbio quel Giovanni Battista Cerbello «della città di S. Marco» (oggi San Marco Argentano), autore della raccolta di canzonette a tre voci *Novelli amori. Libro Primo*, pubblicata a Napoli nel 1619²². Se le notizie che il Martire ci fornisce, traendole da un manoscritto a noi sconosciuto, sono esatte, il Cervello, organista della cattedrale di San Marco, sarebbe nato nel 1603. La data di nascita si desume dalle notizie riportate nel mano-

¹⁷ Cellara è un casale di Cosenza.

¹⁸ Per notizie sul Tortamano e su questa edizione v. KEITH A. LARSON, voce «Tortamano», in *The new Grove dictionary of music and musicians*, edited by Stanley Sadie, 20 voll., London, Macmillan, 1980, XIX, p. 84.

¹⁹ GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de Contrapuntissi e de Compositori di musica*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia ms. 1.1, p. 467; cfr. KEITH A. LARSON - ANGELO POMPILIO, *Cronologia delle edizioni musicali napoletane del Cinque-Seicento*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di L. Bianconi e R. Bossa, Firenze, Olschki, 1983, p. 132.

²⁰ Cfr. OSCAR MISCHIATI, *Indici, Cataloghi e Avvisi degli editori musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, p. 259 (XII: 293).

²¹ Il nome di «D. Cesare Rosa Calabrese [autore di] Madrigali, e Responsori di Settimana Santa», viene inoltre incluso, insieme con quello di Nicola Tortamano, dallo scrittore Camillo Tutini in un elenco di compositori napoletani inserito in un capitolo dell'opera *La Porta di San Giovanni in Laterano* del 1664 (Napoli, Bibl. Brancacciana, ms. VII B. 3, c. 245¹⁻⁴); cfr. KEITH A. LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples from 1536 to 1654*, Harvard University, Ph. D. Dissertation, 1985, pp. 843, 918.

²² Cfr. EMIL VOGEL - ALFRED EINSTEIN - FRANÇOIS LESURE - CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700* [= *Il Nuovo Vogel*], 3 voll., Pomezia, Staderini, 1977, n. 545 (l'opera sarà d'ora in poi richiamata con la sigla NV, seguita dal rinvio al numero d'ordine). Di questa raccolta di canzonette del Cervello non esiste più l'unico esemplare segnalato presso la Biblioteca «Saltykov-Shchedrin» di Leningrado.

scritto romano, secondo le quali Giovanni Battista Cervello, «in età di sedici anni mandò alle stampe due concerti di canzonette in musica», il primo dei quali è, verosimilmente, la raccolta del 1619.

La stesura del perduto manoscritto del Gualtieri, sulla base degli elementi sopra riferiti, dovrebbe porsi nel 1626. Egli ricorda infatti, sebbene genericamente, l'edizione del 1622 (*Messa, vespri ed inni, Libro Primo a quattro voci*) di Nicola Tortamano, ma non l'opera seconda (*Messe e mottetti a quattro voci*) del 1627, anch'essa pubblicata a Napoli. D'altra parte parla di un libro di mottetti del 1625 di Francesco delle Cellara.

Non siamo in grado di precisare se Domenico Martire sia stato trascrittore integrale del Gualtieri²³. Sorprende, comunque, la mancata menzione di alcuni musicisti calabresi le cui opere erano pubblicate a Napoli nello stesso volgere di anni. Nel 1622, ad esempio, anno in cui usciva la ricordata opera di Nicola Tortamano, venivano dati alle stampe sia il primo libro di *Madrigali a cinque voci* di Alfonso Montesano di Maida, sia il primo libro di *Madrigali a quattro voci* di Giacomo Tropea di Squillace²⁴.

Riprendendo ad esaminare le notizie fornite dal Martire, incontriamo alcuni musicisti genericamente ricordati senza l'indicazione della data di pubblicazione delle loro opere, o per aver scritto trattati teorici:

- Francesco Tornese, di Seminara, «musico e poeta»; pubblicò «libri nell'una e nell'altra professione»;
- Gaspare Fiorino, di Rossano, «musico di gran nome»; «compose in Genova alcuni libri attenenti a detta professione»;
- Giovanni Camillo Bilotta, di Catanzaro²⁵; «compose il modo di suonare i timpani»;

²³ Se si confrontano, tuttavia, le notizie date dal Martire con quelle ancor oggi riscontrabili nelle fonti conservate, da lui stesso citate, si nota che egli non è compilatore esaustivo.

²⁴ Cfr. *NV* 1896 e 2764, rispettivamente. Per notizie su questi compositori, rimandiamo al documentato studio del Larson sul madrigale napoletano, citato in nota 21.

²⁵ Non è possibile precisare se Giovanni Camillo Bilotta sia persona diversa dal Camillo Bilotta sopra ricordato. Di Giovanni Camillo fa menzione anche l'anonimo autore della Cronaca del convento catanzarese di S. Maria delle Grazie; cfr. LUIGI ALIQUO LENZI - FILIPPO ALLIQUO TAVERRITI, *Gli scrittori calabresi*, 3 voll. + appendice, Reggio Calabria, Tip. Editrice «Corriere di Reggio», 1955, I, p. 86.

- Giovanni Leonardo Borghese, di Terranova, lodato per la sua abilità nel suonare gli strumenti, e in particolare il liuto: autore de «la teorica e pratica del sonare»;
- Giovanni Luca Conforto, di Mileto, «musicista della Capella Pontificia»: «compose in musica»;
- Giovanni Maria Papalia, di Seminara: «compose più libri di musica».

Anche in questo caso abbiamo un riscontro per le opere del Fiorino, compositore che il Gualtieri ritiene, forse erroneamente, nativo di Rossano Calabro²⁶; di Giovanni Maria Papalia, «minore osservante», limitatamente al *Primo Libro de Madrigali a cinque voci*, del 1589, pubblicato a Messina²⁷; del Conforto²⁸.

Su Francesco Tornese il Martire fornisce, in un'epoca in cui la *Messana illustrata* di Placido Samperi²⁹ — fonte principale di notizie sul musicista e poeta di Seminara³⁰ —, non era stata ancora pubblicata, alcune interessanti note biografiche.

²⁶ Su Gaspare Fiorino, nei correnti dizionari considerato nativo di Rossano Veneto, v. ANNUNZIATO PUGLIESE, *Gaspare Fiorino, musicista calabrese?*, in *Fausto Torrefranca: l'uomo, l'opera, il suo tempo*, Atti del Convegno (Vibo Valentia, dicembre 1983) a cura di G. Donato, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, in corso di pubblicazione.

Il riferimento del Gualtieri è all'edizione del 1574: *Libro Secondo Canzonelle a tre e a quattro voci di Gaspare Fiorino della città di Rossano, musicista. In lode et gloria d'alcune signore et gentildonne genovesi*; cfr. NV 988.

²⁷ Cfr. NV 2135. Mancano, a tutt'oggi, studi su questo madrigalista.

²⁸ Lo studio più recente sul Conforto è quello di GIUSEPPE FERRARO, *Giovanni Luca Conforto, cantante e compositore del secolo XVI*, in *Polifonisti calabresi dei secoli XVI e XVII*, Testi della Giornata di Studi su «La polifonia sacra e profana in Calabria nei secoli XVI e XVII», (Reggio Calabria, 26 nov. 1981) a cura di G. Donato, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1985, pp. 79 e sgg.; v. pure l'introduzione, di Giancarlo Rostirolla, al seguente facsimile: GIOVANNI LUCA CONFORTO, *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, Roma, Soc. It. del Flauto Dolce, 1986.

²⁹ L'opera, la cui stesura si può fare risalire a poco dopo la metà del Seicento, verrà pubblicata, in due volumi, solo nel secolo successivo. I cenni biografici sul Tornese sono nel vol. I, Messina, P. Grillo, 1742, p. 596. Le notizie date dal Martire in parte divergono da quelle, più attendibili, del Samperi. In quest'ultimo non si accenna al matrimonio di Francesco Tornese con la principessa della Scaletta.

³⁰ Su Francesco Tornese, accademico della Fucina, v. GAETANO LA CORTE CAILLER, *Musica e musicisti in Messina*, a cura di A. Crea e G. Molonia, Quaderni dell'Accademia, Messina, 1982, p. 173, *sub voce*.

Pochi cenni sono dedicati ad altri musicisti; così è per Felice di Gerace³¹, «musico»; per Marino di Corigliano³², «minor osservante musico»; per Manilio Caputi³³, «studioso di belle lettere e di poesia con musica».

Un poco più estese le notizie su Marcello Dromo³⁴, che «passò in Messina con la sua famiglia, e lasciò due figli eredi della sua scienza e arte».

Questa annotazione può essere utile per chiarire la paternità del perduto libro di *Madrigali a tre voci* attribuito, nel catalogo della biblioteca privata di João IV di Portogallo³⁵, a un «Marco Dromo Cicaliano». Se non dello stesso Marcello, potrebbe trattarsi dunque di uno dei suoi figli.

Di scarso interesse è la biografia di Giovanni Francesco Fanale di Policastro, «musico eccellente e Maestro di Cappella in Roma e in Napoli», morto nel 1646 a Strongoli, del quale il Martire si limita a ricordare alcuni aneddoti denotanti la sua arguzia³⁶.

³¹ Su Felice di Gerace, ossia Giovanni Francesco Felici, cantore della Cappella Pontificia morto nel 1561, v. HERMAN-WALTHER FREY, *Die Diarien der Sixtinischen Kapelle in Rom der Jahre 1560 und 1561*, Düsseldorf, Schwann, 1959, p. 1, e relativi rinvii bibliografici; GAETANO PITARRESI, op. cit., p. 90, n. 30.

³² Cfr. RAFFAELE CASIMIRI, *Musicisti dell'Ordine Francescano dei Minori Conventuali del sec. XVI-XVIII*, in «Note d'Archivio» XVI (1939) p. 189 (l'annotazione ivi riportata si riferisce al 1584).

³³ Non vengono pertanto ricordati i due libri di madrigali pubblicati dal Caputi nel 1592 e nel 1593; cfr. NV 490 e 491.

Sul Caputi, v. KEITH A. LARSON, *The unaccompanied madrigal* cit., pp. 424-444; FRANCESCA TURANO, *Madrigali di Manilio Caputi nobile dilettante cosentino*, in «La musica a Napoli nel Seicento», Atti del convegno (Napoli, 1986), a cura di A. Ziino e D.A. D'Alessandro, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 29-45.

³⁴ Come è noto, Marcello Dromo pubblicò nel 1598 a Messina, presso Pietro Brea, un *Libro I di Madrigali a cinque voci*; cfr. NV 872.

Sovente si indica Locri come località di nascita di Marcello Dromo, come pure di Giovanni Francesco Felici (cfr. rispettivamente KEITH A. LARSON, *The unaccompanied madrigal* cit., p. 848; HERMAN-WALTHER FREY, op. cit., p. 1), equivocando sull'aggettivo «Locrensis» che in alcuni testi accompagna il loro nome; entrambi, tuttavia, sono originari di Gerace. Nel sec. VII l'antica Locri venne infatti distrutta dai Saraceni e gli abitanti si trasferirono nella vicina Gerace, che dal quel momento venne saltuariamente indicata adoperando il toponimo Locri. L'odierna cittadina di Locri si sviluppò solo nel sec. XIX.

³⁵ *Primeira parte do index da liyra de musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV*, (Lisbon, P. Craesbeck, 1649), a cura di J. de Vasconcellos, Porto, 1874-1876, n. 474; cfr. LORENZO BIANCONI, *Saggi bibliografici per i musicisti siciliani del Cinque e Seicento*, in «Rivista Italiana di Musicologia» VII (1972) p. 22.

³⁶ Non ritieniamo opportuno riportare integralmente le prolisse e poco significative pagine su questo musicista nell'Appendice I.

Su Antonello Marafioti di Polistena, di cui si ripete quello che era stato scritto da Girolamo Marafioti³⁷, e sul castrato Giuseppe Frecia di Cropani, attivo in Francia e in Polonia³⁸, con notizie tratte da Giovanni Fiore, il nostro autore non aggiunge alcun dato nuovo.

Il Martire ebbe modo, invece, di conoscere personalmente Domenico Scorpione³⁹. Di lui ricorda l'opera settima⁴⁰ ed afferma che, «al presente», il musicista e teorico di Rossano è «Maestro di Cappella nel Convento dei SS. Apostoli a Roma»⁴¹.

Di Michelangelo Falvetti⁴², nativo di Melicuccà, «Maestro di cappella nel Duomo di Messina», egli, infine, fornisce la presumibile data di morte, il 1695⁴³.

³⁷ Girolamo Marafioti nel luogo cit. (v. nota 5) trascrive inoltre alcuni versi composti in nome di Antonello Marafioti, zio di suo padre.

³⁸ Questo cantante non figura, tuttavia, tra quelli di cui finora è documentata la presenza in Polonia (cfr. ANNA SZWEYKOWSKA, *I musici italiani in Polonia nel secolo XVII*, in *Primo incontro con la musica italiana in Polonia. Dal Rinascimento al Barocco* (Parma 12-13 giugno, Bydgoszcz 11-12 settembre 1969), Bologna, A.M.I.S., 1974, pp. 137 e sgg.) e in Francia (cfr. FERNANDO LIUZZI, *L'opera del genio italiano all'estero. I musicisti in Francia*, Roma, Edizione d'Arte Danesi, 1946).

³⁹ Su questo compositore, v. in particolare GIUSEPPE FERRARO, *Domenico Scorpione, compositore e teorico tra Sei e Settecento*, in *Polifonisti calabresi* cit., pp. 109 e sgg.; v. anche GIUSEPPE DONATO, *Appunti per una storia della musica a Messina nel Cinque e Seicento*, Messina, (ed. ciclostilata), 1981, pp. 203 e sgg.

⁴⁰ Si tratta delle *Istruzioni coralì non meno utili che necessarie a chiunque desidera essere vero Professore del Canto Piano*, Benevento, Stamperia Arcivescovile, 1702.

⁴¹ La notizia dovrebbe riferirsi al 1703; cfr. RAFFAELE CASIMIRI, *op. cit.*, p. 256. Nella stessa epoca il Martire si trovava probabilmente a Roma; cfr. nota 1.

⁴² Sul Falvetti, v. GIUSEPPE DONATO, *Un musicista calabrese attivo in Sicilia nella seconda metà del XVII secolo: Michelangelo Falvetti*, in *Polifonisti calabresi* cit., pp. 95 e sgg., ed anche, dello stesso autore, *Appunti per una storia* cit., pp. 212 e sgg.

⁴³ Abbiamo pertanto confermato, grazie al Martire, che la sostituzione del Falvetti nella carica di Maestro di Cappella del Duomo di Messina (gli successe Antonino Benitti), fu dovuta alla sua morte.

Un documento del 20 aprile 1666 (Archivio Segreto Vaticano, Secr. Brev. 1340, c. 588) ci consente adesso di fissare la data di nascita del Falvetti nel maggio 1642. Il testo così recita: «Michel'angelo Falvetti Diacono della Diocesi di Mileto per consolatione de suoi parenti supplica humilmente [...] degnarsi dispensarlo sopra li 13 mesi per potersi ordinare sacerdote [...]»; cfr. GAETANO PITARRESI, *Il Regesto Vaticano del p. Francesco Russo, fonte per la storia della musica in Calabria*, in «Rivista storica calabrese» VIII N.S. (1987), in corso di pubblicazione.

Appendice I

DOMENICO MARTIRE, *Calabria sacra e profana*, ms. del primo decennio del sec. XVIII, vol. I, tom. II (Archivio di Stato di Cosenza, coll. VI.4.159).

Si trascrivono, inoltre, distinguendole con la sigla ROMA, seguita dal riferimento alla paginatura (la numerazione delle carte è moderna) le notizie reperibili nel ms. FC 83 dell'Archivio della Curia Generalizia dei Minimi presso la Chiesa di San Francesco di Paola ai Monti, tralasciando di riportare il numero d'ordine, ripetutamente modificato, apposto a ciascuna biografia.

Libro V

Degli Huomini illustri, di Calabrie, in ufficij, e familiarità de' Principi, in militia, in arti, e in altre cose somiglianti

[c. 520^v] 40 Antonello Marafioti, di Polistena, suonatore d'ogni istruimento musicò. Maraf. lib. 2 cap. 14. fol: 116 al verso.

[cc. 563^v, 564^v] 297 Gio. Francesco Fanale, di Policastro, persona nobile, e virtuosa, amico delle Muse, musicò eccellente e Maestro di Cappella, caminò per diverse parti del mondo, essendo caro a gran personaggi per le sue facezie: [...] finì la vita tra gli scherzi in età di anni 75 verso l'anno 1646 nella Città di Strongoli.

[ROMA: cc. 705^v-707^v] Gio. Francesco Fanale [...] Maestro di Cappella in Roma e in Napoli [...].

[c. 566^v] 334 Giuseppe Freccia, di Cropano, eunuco in Napoli di prima sfera, e fu invitato dalla Francia e dalla Polonia. P. Fiore in fol. 214, col. 2, n. 23.

[c. 575] 401 Manlio Caputo, Patrizio di Cosenza, e Cavaliere ben affetto al Re, fu un de' tre fondatori della Chiesa di S. Maria d'Ognibene in Napoli, come dalla Inscritzione recata da Engenio nella Napoli Sacra fol. 581.

[ROMA, c. 730^v: *idem*]

Libro VI

Degli Huomini illustri di Calabrie, in lettere

[c. 641^v] 107 Camillo Bilotta, di Catanzaro, diè alla luce certi Madrigali a cinque voci in Napoli l'anno 1612. Gualt. ne' ms.

[c. 644] 127 Cesare Rosa, di Casalnuovo compose certi madrigali a cinque voci impressi in Napoli l'anno 1617. Gualt. ne' ms.

[ROMA, c. 795^v] Cesare Rosa, di Casalnuovo, fe' il Componimento intitolato: madrigali a cinque voci, impresso in Napoli l'anno 1617. ms. di Gualt. f. 86.

[c. 647^v] Appendice [alla lettera D]

Fra Domenico Scorpione di Rossano, minor conventuale ha dato a luce sette opere in materia di musica: delle quali l'ultima è stampata in 4° in Benevento per la stamperia Arcivescovile l'anno 1702 da me veduta. Al presente è Maestro di Cappella nel Convento de' SS. Apostoli a Roma.

[c. 650] 214 Felice di Gerace, musico. Nicolò Grano nella descrittione della Calabria e Gualt. ne' ms.

[ROMA, c. 803] Felice di Gerace, musico. Nicolò Grano nella Descrittione di Calabria fatta in verso e Gualt. ne' ms. fol. 90.

[c. 651^v] 237 Francesco delle Cellara, minore, musico, diè alle stampe un libro de' mottetti in Napoli nel 1625. Gualt. ne' ms.

[ROMA, c. 805^v] Francesco delle Cellara, minore, musico, ha stampato un libro di motetti in Napoli 1625. Gualt. ne' ms. f. 55.

[c. 653^v] 262 Francesco Tornese di Seminara, se' certe composizioni in musica. Gualt. ne' ms. [annotazione] leggi giù nell'appendice.

[c. 653^v] Appendice [alla lettera F]

Francesco Tornese, di Seminara, musico e Poeta, die' a luce, come dicono, alcuni libri nell'una e nell'altra professione: fu Segretario della Città di Messina, ebbe prima per moglie, la Principessa della Scaletta, dalla quale fu istituito herede: e poi passò alle 2^e nozze con una donna di detta Città di Messina.

[ROMA, c. 808] Francesco Tornese di Seminara, fece non so che componimento conforme alla sua professione. Gualt. ne' ms. f. 55.

[c. 655] 272 Gaspare Fiorino, di Rossano, musico di gran nome, compose in Genova alcuni libri attenenti a detta professione, che die' alle stampe. Gualt. ne' ms.

[ROMA, c. 810] Gaspare Fiorino, di Rossano, musico di gran nome, compose in Genova alcuni libri attinenti a detta materia, che die' alle stampe. Gualt. ne' ms. fol. 127.

[c. 659] 311 Gio. Battista Cervello, di S. Marco, compose il Libro intitolato: Canori fiori e canzonette a tre e a quattro voci con la partitura, impresso in Napoli 1624. Gualt. ne' ms.

[ROMA, c. 824] Gio. Battista Cervello, di San Marco, in età di anni sedici mandò alle stampe due concerti di canzonette in musica. ms. di D. Andreace [Andrea Cesare?] Ardoino. [in margine] ne' ms. di Gualt. f. 86 si legge cotal libro intitolato canori fiori e canzonette a 3 e a 4 voci per la partitura

accomodati di Gio. Battista Cervello organista della Cattedrale di San Marco, impresso in Napoli l'anno 1624.

[c. 660^a] 330 Gio. Camillo Bilotta, di Catanzaro, musico celebre, compose il modo di suonare i timpani. Gualt. ne' ms.

[c. 662^a] 348 Gio. Leonardo Borghese di Terranova, suonator bravo di strumenti musici, massimamente di liuto: e compose la teorica e pratica del sonare. Gualt. ne' ms.

[ROMA, c. 818] Gio. Leonardo Borghese di Terranova, sonatore bravo d'istrumenti musici, massime di Liuto, e compose la teorica e pratica del sonare. Gualt. ne' ms. fol. 28.

[c. 663] 351 Gio. Luca Conforto, di Mileto, musico della Cappella Pontificia, compose in musica e ritrovò il modo di cantar con la gorga. Gualt. ne' ms. [in margine un rinvio a Luca Conforto].

[ROMA, c. 818^a] Gio. Luca Conforto, di Mileto, musico della Cappella Pontificia, compose in musica. Gualt. ne' ms. fol. 44.

[c. 663] 355 Gio. Maria Papalia, di Calabria, minor osservante, compose più libri in musica. Gualt. ne' ms.

[ROMA, c. 819] Gio. Maria Papalia, Calabrese, minor osservante, compose più libri in musica. Gualt. ne' ms. fol. 23.

[c. 672] 445 Luca Conforto, sacerdote di Mileto, ritrovò il modo di cantar con la gorga, e fu musico del Palazzo Apostolico. Gualt. ne' ms. [in margine un rinvio a Gio. Luca Conforto].

[ROMA, c. 830] Luca Conforto, sacerdote di Mileto, ritrovò il modo di cantar con la gorga, e fu musico del Palazzo Apostolico. ms. di Gualt. de pat.

[c. 673] 459 Manolio [sic] Caputo, di Cosenza, studioso di belle lette-

re e di poesia con musica. Toppi fol. 198 col... Engenio nella Napoli Sacra fol. 581 riporta di lui una iscrizione sopra la chiesa di S. Maria d'Ognibene.

[ROMA, c. 831^v] Manilio Caputo, di Cosenza, studioso di belle lettere e di poesia con musica. Toppi nella Bibl. fol. 198 col...

[c. 674^v] 470 Marcello Drogo, di Gerace, musico famoso, e suonator d'organi passò in Messina con la sua famiglia, e lasciò due figli eredi della sua scienza e arte. Gualt. ne' ms.

[c. 675] 473 Marino, di Corigliano, Minor osservante musico, lodato dal Gonzaga nell'Ist. Serafica. Gualt. ne' ms.

[ROMA, c. 833] Marino, di Corigliano, minor osservante music, lodato dal Gonzaga nell'Ist. Serafica. Gualt. ne' ms. fol. 133.

[c. 676^v] Appendice [alla lettera M]

Michel'Angelo Falvetica sacerdote della terra di Melicoccà di Seminara, musico, e Maestro di Cappella nel Duomo di Messina, morto verso l'anno 1695.

[c. 678] 515 Nicolò Tortamano, di Cosenza, musico, stampò in musica l'anno 1622 in Napoli. Gualt. ne' ms.

[ROMA, c. 836] Nicolò Tortamano, di Cosenza, musico, stampò in musica l'anno 1622 in Napoli. Gualt. ne' ms. fol. 67.

Appendice II

TOMMASO ACETI, *In Gabrielis Barrii Francicani De Antiquitate et situ Calabriae [...] Prolegomena, Additiones, & Notae [...]*, Roma, Tip. S. Michaelis ad Ripam, 1737.

[Nell'opera i cenni biografici sono organizzati facendo riferimento alla località di nascita delle varie personalità; in questa sede abbiamo preferito disporli seguendo l'ordine alfabetico adottato dal Martire.]

[p. 167] *Antonellus Marafiotus* [di Polistena] Musicae peritissimus. Maraf.

[p. 281] *Camillus Bilotta* [di Catanzaro] edidit quasdam musicas elucubratiunculas ann. 1612. Ms. Gualt.

[p. 244] *Felix & Marcellus Drogus* [di Gerace] musicae peritissimi. MS. Gualt.

[p. 113] *Franciscus a Cellariis* [Cellara, casale di Cosenza] Minorita, Musicae peritissimus, edidit quasdam elucubrationes Neap. 1625, ut ait Gualt. in Ms.

[p. 178] *Franciscus Tornesius* [di Seminara], Musicus & Poeta celebris, civitatis Messanae Secretarius. Ms. Mart.

[p. 371] *Gaspar Florinus* [di Rossano], Cantorum magister, edidit quaedam. Ms. Gualt.

[p. 66] *Joannes Baptista Corvellus* [di S. Marco Argentano] Musico-rum Praefectus, edidit volumen cantus Neapoli 1624. ex Ms. Gualterii.

[p. 282] *Joannes Camillus Bilotta* [di Catanzaro], musicae peritissimus, tympana ad rem musicam pulsandi primus rationem invenit. Ms. Gualt.

[p. 171] *Joannes Leonardus Burghesius* [di Terranova] Musicae peritissimus, scripsit quaedam: ex eod. [ms. Gualt.]

[p. 157] *Joannes Lucas Confortus* [di Mileto] Capellae Pontificiae Cantor Celeberrimus sub Innocentio IX. ann. 1591. Hic vocem toto instructam organo sortitus est: Musicae peritissimus continentis spiritu tremulam edendi vocem (vulgo *il trillo*) rectisque harmoniae regulis applicandi primus rationem invenit. MS. Gualt. Vide Andr. Adamum obs. Cap. Pontif.

[p. 94] *Manilius Caputus* [di Cosenza] eruditio clarus. Topp.

[p. 94] *Manlius Caputus* [di Cosenza], Regi charus, unus ex tribus fundatoribus Ecclesiae S. Mariae omnis boni Neapoli erectae: ex Inscriptione quam affert Engenius Neap. Sacr.

[p. 177] *Michaelangelus Falvetica* [di Melicuccà] Presbyter musicae peritissimus in Cathedrali Ecclesia Messanensi Musicorum praefectus circa ann. 1695. MS. Mart.

[p. 94] *Nicolaus Tortamanus* [di Cosenza], Musicae peritissimus, varia edidit ejusmodi monumenta Neapoli 1622. Gualter. in Ms.

[p. 379] *Nicolaus Tortomanus* [di Tarsia] musicae peritissimus, edit librum de hacre [sic] Neapoli 1622. MS. Gualt.

- 305 Gio-Battista Marteddu, dello Rosello, fabbro e medico, fece un libro circa il modo d'anticare i numeri illidetori. Mult. n. 111.
- 306 Girolamo Nellone di Cagliari morì in infelicità, amicissimo scrittore latino di Perugia e della sua origine da lui per Mons. Giovanni Segantini, in Napoli 1576. In 8° di Cesare Caccio. Leonardo Madama e Daggi fl. 158 col. 2.
- 307 Girolamo Cidonio, di Sora, tenne un libro in otto. Mess. 16. q. 18. fl. 263 ad. 1. Guid. n. 111.
- 308 Girolamo Bonis, di Villagio, dottor celebre, dice che il libro, de' historie volti, preferejarse in Napoli in 8. Poco ad. Batt. fl. 150. col. 2.
- 309 Girolamo Gravina, di Scilla, medico celebre, dice che scrive, de' epidemici tranquillatori e fatti, in 8. q. 1620 in 4. Mentre a Daggi fl. 131. col. 2.
- 310 Girolamo Gravina, di Reggio, Prete dott. nelli benighi. sine agere, sotto un orario greco, e quelli fu mandato 1520. affeggiare i torbidi fr' loro nati. Il libro dico ha de' 8. De' necessarii. Tutta concordia rischi prese con q. p. fl. in Pinetria 1623. in 4. Lerne Attalio nel libro de' fatti. o' fatti. n. 111. V. Libro si è ueduto come in Act. dell' 1520. 1520. fad Marteddu mi exponit.
- 311 Girolamo Gravina, di S. Maria, compiuta il suo servizio. 6. i. canori fiori e palomette a tre e a quattro voci. C. 1520. Atura impresa in Napoli 1624. Guid. n. 111.
- 312 Girolamo d' Alagonia, di Scilla in infelicità, medico di gran fama compiuta il suo servizio de' fatti 1520. in Napoli 1530. in falso. Daggi nelle Batt. fl. 130. col. 2.

D. MARTIRE, Calabria sacra e profana, vol. I, tom. II, c. 659, n. 311:
Gio. Battista Cervello.

(Archivio di Stato di Cosenza)

UNA LETTERA INEDITA DI GIUSEPPE BRANZOLI SULLA TRASCRIZIONE DELLE INTAVOLATURE ALFABETICHE PER CHITARRA «ALLA SPAGNOLA»

di Claudio Scozzafava

La lettera di Giuseppe Branzoli¹, oggetto del presente studio, si trova allegata al Ms. 2135 della Biblioteca Angelica di Roma dopo il primo foglio di guardia. Il manoscritto fu acquistato dalla biblioteca presso la libreria Chiappini² di Roma e il bibliotecario Ettore Novelli, non riuscendo ad identificare la natura del codice (adespoto ed anepigrafo, contenente brani compilati in intavolatura alfabetica³ per chitarra a cinque ordini di corde), chiede a Branzoli di fornirgli qualche indicazione al fine di poterlo schedare. Branzoli nella sua risposta, oltre a descrivere sommariamente il codice, trascrive due brani in notazione moderna offrendo un elemento esemplificativo di

¹ Per i riferimenti biografici cfr. C. GABANIZZA in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV (Roma 1972) pp. 48-49, *sub voce*, e C. SCHMIDT, *Dizionario universale dei musicisti*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1937-1938, I, p. 242.

² Il manoscritto viene registrato (come risulta dal registro d'entrata) nel marzo del 1890 con la segnatura 3308, anche se l'acquisto deve essere avvenuto precedentemente alla redazione della lettera di Branzoli datata 26 febbraio 1890.

³ Per uno studio più particolareggiato e per una trattazione esauriente su questo genere d'intavolature, cfr. JOHANNES WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913-19, II, pp. 157 e sgg., e JAMES TYLER, *The Early Guitar*, London, Oxford Univ. Press, 1980, pp. 66-76.

estremo interesse, tanto più perché nei suoi studi precedentemente pubblicati⁴ non fornisce alcuna trascrizione da intavolature alfabetiche.

Il documento rappresenta così una testimonianza di notevole valore che ci consente di analizzare un particolare procedimento metodologico della trascrizione, reso da uno dei primi studiosi di intavolature per liuto e chitarra. Branzoli, assieme a Oscar Chilesotti, rappresenta infatti il punto di partenza degli studi e della ricerca sulla prassi del repertorio pervenutoci in intavolatura alfabetica, ma la formazione chitarristica che ambedue hanno ricevuto durante i primi anni di studio, ha a volte un peso negativo sulla lettura che loro danno delle fonti. Riporto a tale proposito due passi tratti da uno studio di Oscar Chilesotti⁵ sulle *Arie di Francesco Severi*⁶:

«La sola strappata doveva in breve produrre una monotonia acciante: colle note di singoli accordi, scelte con gusto, era forse possibile ottenere una certa successione melodica abbastanza piacevole; ma l'argomento non merita davvero molta attenzione.»

Più avanti si legge ancora:

«... quando l'armonia sarebbe riuscita troppo stucchevole nella sua monotonia, e quando l'ambito della melodia lo permetteva, ho radoppiato il canto sullo strumento.»⁷

⁴ GIUSEPPE BRANZOLI, *Ricerche sullo studio del liuto*, Roma, E. Loescher & co., 1889. Id. *Sunto storico dell'intavolatura. Metodo pratico per suonare il liuto corredata da antiche melodie tratte da celebri autori*, Firenze, Venturini, 1889, altra edizione: Roma, Venturini, s.a. (lettera dedicatoria all'interno, datata 1891).

Il riferimento alle intavolature alfabetiche per chitarra è piuttosto marginale, anche se nel corso della trattazione fornisce gli elementi essenziali per la trascrizione di detto repertorio.

⁵ OSCAR CHILESTOTTI, *Canzonette del Seicento con la chitarra* in «Rivista Musicale Italiana», XVI (1909) pp. 487 e sgg., rist. in *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Foroni, 1975, pp. 209 e sgg.

⁶ *Arie di Francesco Severi Perugino... a una, a due, et tre voci da cantarsi, nel chitarrone... con alcune arie con l'alfabeto per la chitarra alla spagnola*. Roma 1626. Tale edizione si trovava presso la Biblioteca di Oscar Chilesotti; cfr. PETER DANNER, *Bibliografia delle principali intavolature per chitarra*, in «Fronimo», VII, n. 29, (1979) pp. 7-18.

⁷ OSCAR CHILESTOTTI, in *Studi sulla chitarra e altri scritti* cit., pp. 209-211.

Analogamente Branzoli, nel documento, fornisce norme e trascrizioni che conducono a soluzioni stilisticamente più prossime all'idioma chitarristico dell'Ottocento che a quello Barocco.

Per quanto riguarda il metodo di trascrizione, informa il lettore (in questo caso il bibliotecario) che:

«Il modo di leggere si riduce a quarti, la lettera maiuscola rappresenta l'accordo, gli altri segni [—|—] il movimento da darsi alle due corde più piccole.»

I trattati dell'epoca affidano al «segno» la funzione di indicare la direzione del movimento precussivo delle dita della mano destra sul telo delle corde dall'alto verso il basso [—] e dal basso verso l'alto [|—], avvertendo che tale azione o «botta» sia «... così ben distinta, e chiara, ch'ogni corda renda il suo vero effetto.»⁸ Per Branzoli, il «segno» indica quindi l'azione del dito sulla prima o seconda corda dando luogo così ad una soluzione di accordi arpeggiati. Anche Chilesotti, in merito allo stesso argomento, pur intuendo una eventuale esecuzione «rasgueada», auspica una soluzione di accordi arpeggiati⁹.

Collazionando le trascrizioni con i relativi brani intavolati, si può rilevare che, nel proposito di seguire tale principio, Branzoli evade una coerente interpretazione della fonte originale. Dal confronto

⁸ Dalle «Regole per ben'imparare a sonar la chitarra spagnola» di GIO. PAOLO FOSCARENI, *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola*, Roma 1640, rist. anastatica a cura della S.P.E.S. Firenze, 1979. Per un'analisi più approfondita sulle fonti principali per chitarra del XVII sec. circa la prassi del «Rasgueado» si veda lo studio di SYLVIA MURPHY, *Seventeenth-Century Guitar Music: Notes on Rasgueado Performance*, in «Galpin Society Journal», XXI (1968) pp. 24-32. Per una trattazione dettagliata sulla tecnica esecutiva di tale prassi si veda J. WEIDLICH, *Bartuto performance practice in early Italian guitar music (1606-1637)*, in «Journal of Lute Society of America», XI (1978), pp. 63-86. Per uno studio più generale si veda PAOLO PMOLINI, *Problemi di tecnica e stile nella pratica della chitarra a cinque ordini di corde*, in «Il Flauto Dolce» n. dieci-undici/Gennaio-Giugno 1984, pp. 9-17.

⁹ OSCAR CHILESTOTTI, *Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola raccolte da Giovanni Stefani. (1621)*. «Biblioteca di rarità musicali», III, Milano 1885, rist. anastatica Bologna, Forni, 1969, prefazione: «... il pollice della mano destra strisciava rapidamente le cinque corde dalla nota più bassa all'acuta, o l'indice dall'acuta alla bassa...». Più avanti si legge: «... crederei che gli accordi si replicassero col ritmo e che forse andassero arpeggiati a piacere...».

(Es. 1) si può notare che sotto il Secondo «seguo» dell'accordo «A», compaiono due note (in luogo di una); l'accordo «E» (Re min.) non viene trascritto, mentre l'accordo «F» (Mi magg.) viene spostato in avanti di mezza misura per cui sotto la lettera «F» troviamo un accordo in La minore.

Si deve rilevare ancora la modifica della posizione che alcuni accordi hanno subito, in luogo della formula che la relativa «lettera» richiede. Questo si può riscontrare se si confrontano gli accordi corrispondenti alle lettere «A» e «B»¹⁰ dell'Es. 1 con la Tavola data in Appendice I.

Es. 1. *Tarantella*, c. 3^v

Es. 2. *Follia*, c. 9^v

¹⁰ L'accordo «A» è trascritto



in luogo di



l'accordo

«B» appare trascritto come la «lettera trasportata» H cioè



³



in luogo di

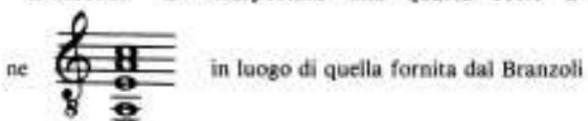
Il secondo brano (Es. 2), risulta trascritto una quarta sotto¹¹ la tonalità originale (Re min.) ed anche in questo esempio dobbiamo rilevare la presenza di alcune inesattezze interpretative come per la lettera «I» (La magg. che diventa Mi magg.) che appare trascritta nella posizione dell'accordo trasportato M (ossia una rivolti di «F»), e ancora per il quarto accordo «B» (Do magg.) il quale non subisce la trasposizione di una quarta. Al fine di una corretta interpretazione della semiografia alfabetica originale, si danno di seguito le trascrizioni dei due brani (già sopra esaminati) sulla base di principi filologici assunti dalla trattistica coeva (per un confronto più esteso con i brani esemplificati da Branzoli, si veda l'Appendice I).

* *Tarandella Par D* (c. 3^v)

* *Follia Par E* (c. 9^v)

¹¹ Il trasporto non avviene in seguito all'assunzione di una accordatura più bassa (peraltro inusuale), ma nasce dal proposito di adattare il brano nella tonalità di La minore.

In sede di trasporto la posizione degli accordi sarebbe dovuta rimanere inalterata. L'accordo «E» trasportato una quarta sotto avrebbe assunto tale posizio-





*La posizione delle caude, determina la direzione delle «botte».

L'esame delle fonti citate da Branzoli nella lettera ed in altri suoi studi, fornisce elementi di valutazione in merito ad altre tesi da lui più avanti esposte. Nel documento della Biblioteca Angelica Branzoli scrive che ritiene il manoscritto: «... copia d'uno dei libretti di Pietro Milioni e Lodovico Monte, pubblicati a Venezia nel 1678...»¹², fonte che deve avere sicuramente consultato, ma non confrontato con il Ms. 2135.

Tale attribuzione non scaturisce infatti da un attento raffronto tra le due fonti, ma dal proposito di identificare il contenuto semiografico del codice con la fonte più prossima e somigliante. Dopo averle collazionate, ho potuto constatare che gli unici elementi che potevano accomunare il Ms. 2135 con la fonte proposta da Branzoli erano proprio il formato e il sistema semiografico.

Dal confronto dei vari sistemi semiografici adottati nelle fonti che Branzoli cita nel corso dei suoi studi (riportate a Tav. I), si può rilevare che quelli più simili al Ms. 2135, sono adottati da Milioni e Monte e da Marchetti.

TAVOLA I

Fonti citate da Branzoli*	Fonte identificata	Sistema semiografico adottato
[Girolamo] Montesanto [sic], 1616, (A) p. 22; 1606, (B) p. 24.	<i>Nuova inventione d'intavolatura per sonare ... sopra la chitarra spagnola di Girolamo Montesardo</i> , Firenze 1606. A:Wgm, I: Bc.	a a b b a a A b b C a

¹² PIETRO MILLONI E LODOVICO MONTE, *Vero e facil modo d'imparare a sonare... la chitarra spagnola...*, Roma 1637. Ristampe: Roma 1644, ib. 1647, Venezia 1652, ib. 1673, ib. 1678, ib. 1684.

[Giovanni Girolamo] Kapsperger [sic] 1619, (A) p. 22.

Il secondo libro di villanelle ... con l'intavolatura del chitarrone et alfabeto per la chitarra spagnola.
Roma 1619. GB: Lbl, I; Bc, I: Rvat.

Ferdinando Valdambrini 1646, (A) p. 22.

Il primo libro d'intavolatura di chitarra...
Roma 1646. I: Rsc.

Pietro Milioni e Lodovico Monte, 1678, (A) p. 22; (B) p. 23, (C).

Vero e facil modo d'imparare... la chitarra spagnola. Venezia 1678.
I: Bc, GB: Lbl, I: MOe, US: Wc.

Idem 1624¹³, (B) p. 23;
Idem 1690 [sic], (A) p. 22.

Il primo, secondo et terzo Libro d'intavolatura.
Fonte sconosciuta

Tomaso Marchetti 1691 [sic], (A) p. 22, (C).

Il primo libro d'intavolatura di chitarra spagnola.
Roma 1648. I: Rsc

Antonio Carbonchi 1693 [sic], (A) p. 22.

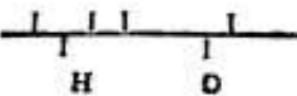
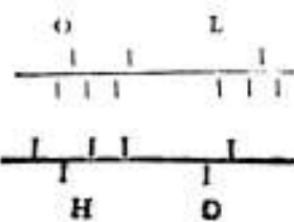
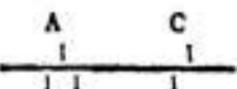
Le dodici chitarre spostate. Libro secondo. Firenze 1643. I: Rsc, I: Fc, I: Fn, Dbrd: W,

*Le lettere tra parentesi, si riferiscono alle seguenti opere: (A) *Sunto storico dell'intavolatura* cit., (B) *Ricerche sullo studio del liuto* cit., (C) *Lettera*.

Prima di concludere il presente saggio ritengo opportuno mettere in evidenza ancora un enunciato che si trova all'inizio del documento in esame:

«... il genere d'intavolatura è speciale, inventato da essi [Millioni e Monte]...»;

¹³ La fonte viene segnalata nella bibliografia di JAMES TYLER, *op. cit.*, Appendice I, pp. 123-152; si tratta di una edizione di cui non ci è pervenuto alcun esemplare. Tyler identifica la fonte in MILLIONI PIETRO, *Il primo, secondo et terzo libro d'intavolatura...*, Roma 1627. PETER DANNER, *op. cit.*, non la segnala.



la stessa proposizione è ribadita nelle *Ricerche sullo studio del liuto*¹⁴. Rimane oscura la ragione che spinge Branzoli ad attribuire l'invenzione del sistema a Millions e Monte, soprattutto se si considera che è a conoscenza della presenza di una fonte anteriore come quella di Montesardo¹⁵. Bisogna quindi supporre che tale attribuzione si riferisca alla adozione di un sistema semiografico nuovo rispetto a quello presente nell'edizione di Montesardo. L'abbandono delle lettere minuscole in luogo dei «segni» proposti dalla semiografia alfabetica successiva poteva essere avvenuto, secondo Branzoli, nella fonte immediatamente successiva all'edizione di Montesardo (ossia la fonte di Millions e Monte del 1624)¹⁶, non essendo a conoscenza, come ci risulta dalla lettura dei suoi studi, della presenza dell'intavolatura «speciale» in una fonte napoletana del 1608¹⁷.

Il documento di Branzoli è riportato nell'Appendice I; nella Appendice II ho fornito la descrizione del codice che risulta ignoto anche ai più aggiornati repertori¹⁸.

¹⁴ GIUSEPPE BRANZOLI, *Ricerche* cit., p. 23: «Inventori di questo sistema furono Pietro Millions [sic] e Lodovico Monte compagni (trattato con molte suonate pubblicato nell'anno 1624, ristampato nel 1678)». Dalla lettura di quest'ultimo passo, possiamo rilevare che Branzoli considera il *Vero e facile modo...* del 1678, come una ristampa del *Primo, secondo et terzo libro...*, elemento che rafforza le ipotesi più avanti esposte circa l'attribuzione dell'invenzione del sistema semiografico a Millions e Monte.

¹⁵ Cfr. Tavola 1.

¹⁶ Cfr. nota 14.

¹⁷ FLORIANO PICO, *Nuova scelta di suonate per la chitarra spagnola*, Napoli 1608, edizione successiva, Roma 1609. Ritengo tuttavia che la fonte in questione si inserisca a forza nel periodo al quale la data fornita dal frontespizio ci rimanda. Il contenuto, sotto l'aspetto tecnico e semiografico si rivela infatti notevolmente in anticipo sulla prassi coeva all'edizione di Montesardo che trova altresì conferma nelle fonti manoscritte redatte in questo periodo che forniscono la testimonianza attraverso la quale si può seguire il naturale procedere che porta senza soluzione di continuità alla successiva stampa del 1620 (cfr. GIOVANNI COLONNA, *Intavolatura di chitarra...*, Milano 1620). La presenza di alcune «Sonate Passeggiate» (sulle quali sto attualmente compiendo un lavoro di ricerca) che costituiscono l'espressione più matura del repertorio «alfabetico» esemplificata nella produzione posteriore il primo quarto del sec. XVIII, nonché l'attività dello stampatore Giovan Francesco Paci valutabile con una certa continuità solo nella seconda metà del '600 (cfr. M. E. COSENZA, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Printers and foreign Printers in Italy*, Boston, 1968, sub voce; CLAUDIO SARTORI, *Dizionario degli editori musicali italiani*, Firenze, 1958, sub voce), forniscono a mio avviso gli elementi che vengono a rafforzare le ipotesi già avanzate da studiosi come R. Hudson, A. Machabey, R.T. Pinnell e S. Murphy che spostano la datazione della fonte al 1628.

¹⁸ Un importante contributo per l'aggiornamento della bibliografia delle intavolature manoscritte per liuto e chitarra è rappresentato dall'articolo di DINKO FABRIS, *Prime aggiunte italiane al volume RISM B/VII - Intavolature mss. per Liuto e Chitarra*, in «Fontes Artis Musicae», XXIX (1982) pp. 103-121.

APPENDICE I

P.mo Sig. Commend. Ettore Novelli

Il libretto che la S.V. si è compiaciuta farmi osservare lo ritengo copia (del medesimo formato) d'uno dei libretti composti da Pietro Milioni e Lodovico Monte, pubblicati in Venezia nel 1678. Il genere d'intavolatura è speciale, inventato da essi (in quel tempo ogni maestro voleva farsi un metodo proprio) difatti coll'alfabeto dei prenominati che più avanti trascrivo in caratteri moderni, si può leggere il contenuto del precipitato libretto.

Il modo di leggere si riduce a quarti, la lettera maiuscola rappresenta un accordo, gli altri segni il movimento da darsi ai suoni delle due corde più piccole.

I nomi rappresentano Canti ballabili, scritti con ortografia napolitana p.e. Cando si deve leggere Canto, Ballo di Mantua - Ballo di Mantova, Lamanna - Allemanda, Cichona - Giaccona etc.

Molti di quei nomi erano in origine canzoni che divennero poi Ballabili: p.e. Giaccona si chiamava ad un tempo l'aria finale d'un'operetta qualunque.

Lo strumento da suonare questa intavolatura, è una chitarra a cinque corde doppie, accordata nel seguente modo:¹⁹



Libretti stampati dal Migliori [sic] e Monte, si trovano nella Biblioteca del Liceo di Bologna ed in quello Estense di Modena. Nella Biblioteca di S. Cecilia in Roma vi è un libretto del medesimo formato del Milioni, mancante d'una parte del frontespizio — d'un certo Marchetti²⁰ — con un alfabeto che ha tre accordi di più in fine di quello da me più avanti riportato.

¹⁹ L'accordatura non tiene conto del raddoppio che ogni nota presenta in relazione al rispettivo «coro». Si rivela più accurata la descrizione dell'accordatura nel *Sunto storico* cit., dove a pag. 22 descrive l'accordatura di una chitarra «... a cinque corde (la prima delle quali è sola, 2° e 3° doppie all'unisono e 4° e 5° doppie in ottava)». Per uno studio più approfondito sulle accordature della chitarra barocca si veda: SYLVIA MURPHY, *The tuning of the five-course guitar*, in «Galpin Society Journal», XXIII (1970) pp. 49-63.

²⁰ Cfr. nota 10.

Il 2° alfabeto pubblicato dai sig[nori] Milioni e Monte, ha nove accordi di più del 1°, non sono accordi nuovi, ma semplicemente rivolti d'accordi in altra posizione.

L'intavolatura di questo genere serve benissimo per un accompagnamento; e d'fatti si trovano molte canzoni che hanno per accompagnamento il solo alfabeto, indicato con sole lettere.

L'alfabeto per la chitarra a cinque corde composto da Pietro Milione e Monte - 1678 -, trascritto a caratteri moderni:

The image shows two staves of musical notation for a five-string guitar. The top staff covers letters A through N, and the bottom staff covers letters O through R. Each letter is followed by a chord symbol representing its tuning. The notation uses a treble clef and includes various chord voicings and accidentals. The chords are represented by vertical columns of dots and dashes, indicating which strings are to be played.

Per le suonate questo genere d'intavolatura lascia molto da interpretare all'esecutore, non pertanto riporto tradotte in caratteri moderni due suonatine del libretto manoscritto acciò la S.V. abbia una più chiara idea di questo genere di musica dei

²¹ L'accordo deve essere emendato nel seguente modo



; appare nella posi-

zione errata anche nella Tavola compilata dallo stesso Branzoli nel *Sunto storico* cit., p. 24.

²² Anche questo accordo appare nella Tavola del *Sunto storico* cit. con il Si naturale.

²³ Probabile errore di copiatura, *recte*:



nostri antenati.
Tarantella p. 5*



Follia p. 17*



Non so se con ciò avrò soddisfatto i desideri della S.V.: in ogni modo gradisca un atto di buona volontà unita ai sensi del più ossequioso rispetto dal Umss. servitore.

Giuseppe Branzoli

Roma 26/febbraio/1890

* Nel momento in cui Branzoli compila il documento, le carte del codice non sono numerate (cfr. nota 24). Nel definire la collocazione dei due brani all'interno del codice, Branzoli considera la paginazione delle carte avente inizio da c. Iv. Quindi p. 5 corrisponde a c. 3^v e p. 17 a c. 9^v (cfr. Appendice II).

APPENDICE II

Il manoscritto 2135 della Biblioteca Angelica di Roma è un codice cartaceo ade-

spoto e anepigrafo di intavolatura alfabetica per chitarra a cinque ordini di corde.

Si tratta di un codice oblungo di mm. 110×170 con legatura moderna in

pergamena²⁴ di mm. 120×180.

Il codice è costituito di un solo fascicolo di cc. 24 numerate recentemente a matita sul recto²⁵, contenenti ognuna un sistema di cinque linee orizzontali tracciate con inchiostro nero formanti uno specchio di scrittura di mm. 80×130; le carte 1 e 24^V non presentano notazione alfabetica.

L'esame della filigrana²⁶, come pure del repertorio, orientano verso un periodo di redazione non antecedente l'ultimo quarto del XVII secolo.

Circa il contenuto, vorrei rilevare la presenza di danze che prevedono un'inserzione vocale, le quali confermano ancora una volta la prassi di appuntare canovacci armonici sui quali cantare arie note o di propria invenzione sopra testi poetici²⁷.

Come si può vedere nell'es. 3 tali brani forniscono un'introduzione (che si muove attraverso i gradi di dominante e sottodominante) e una sezione che doveva sostenere un'aria vocale.

Nei casi più articolati, troviamo, dopo l'introduzione, la «Calata» dove probabilmente si cantava il ritornello, seguita da una sezione («Canto») sulla quale veniva cantata la stanza.

ES. 3*

	Canto
<i>Pastorale</i> (c. 1 ^o)	I-IV-V-I / I-V-I-IV-V-I-V ...
	Canto
<i>Romanella</i> (c. 3-3 ^o)	i-iv-V-i-iv-V-i / IV-VII-II-V...

²⁴ Il manoscritto è stato restaurato nel 1974, ed oltre ad aver subito una operazione di cucitura, deacidificazione e riscotruzione degli angoli di alcune carte, è stato fornito della legatura in pergamena.

²⁵ In fase di restauro, per ristabilire la successione delle carte (nell'atto della cucitura), è stata apposta la numerazione a matita, essendo sprovvisto il codice di una numerazione originale. Tuttavia proprio in sede di restauro, è stato invertito l'ordine di successione di f. 11 e f. 12. Nella elencazione dei brani data più avanti, ho ripristinato la successione esatta delle carte.

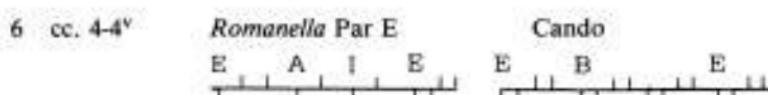
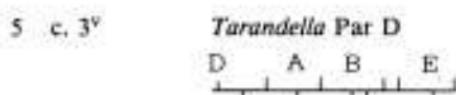
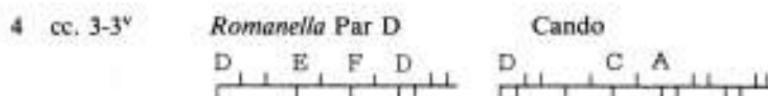
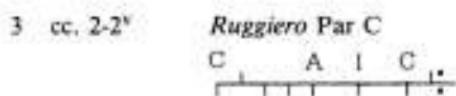
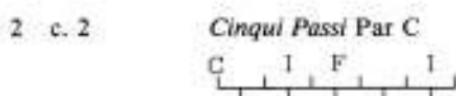
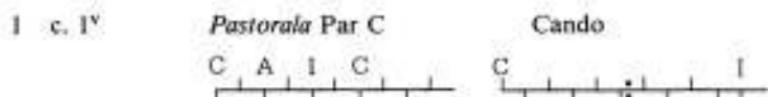
²⁶ Ringrazio il prof. Francesco Luisi per la preziosa informazione circa l'identificazione della filigrana, la quale non risulta classificata negli specifici repertori. Si tratta di una filigrana Vittori, molto ricorrente negli archivi romani, rappresentante un giglio inscritto in un cerchio, con una piccola «V» soprascritta.

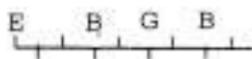
²⁷ Sull'argomento si veda lo studio di J.H. BARON, *Secular spanish solo song in non-spanish sources, 1599-1640*, in «JAMS», XXX (1977) pp. 20-42; S. LEOPOLD, *Remiglio Romano's collections of lyrics for music*, in «PRMA», CX (1983-84) pp. 47 e sgg. e infine il contributo di R. DE ZAYAS, *Il canzoniere italo castigliano di Mateo Bezon*, in *La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del convegno internazionale di studi di Napoli 1985*, a cura di G.D. D'Alessandro e A. Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 93-103; qui lo studioso suggerisce un interessante procedimento secondo il quale si sarebbe potuta ricavare la melodia (della quale sono sprovvisti i codici contenenti testi con accordi per chitarra o, come nel caso del ms. 2135, unicamente gli accordi) sfruttando la prassi improvvisatoria di glossare i tenori ricavandoli dagli accordi stessi.

		Canto
<i>Romanella</i> (c. 4-4 ^v)	i-IV-V-i-IV-V-i / i-VII-i-V-III...	
	Calata	Canto
<i>Cichona</i> (c. 8)	I-III-VI-V-I / IV-V-IV-V / I-IV-V-I /	
	Calata	Canto
<i>Passagallo</i> (c. 8 ^v)	i-v-VI-iv-V-i / II-V-II-V / III-VII-V-I /	

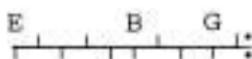
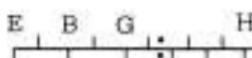
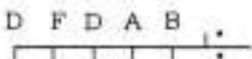
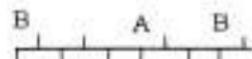
* La numerazione romana maiuscola indica l'accordo maggiore; viceversa la numerazione minuscola, indica l'accordo minore.

c. 1 Bianca (sistema di cinque linee senza not.mus.) riportata in alto a sinistra la vecchia segnatura N. 3308. 1890, al centro della pagina a matita compare l'attuale segnatura Ms. 2135.

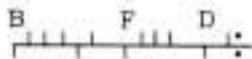


7 c. 4^v*Tarandella Par E*

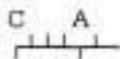
8 c. 5

Spagnioletta Par E9 cc. 5^v-6*Ballo di Mandua Par E*10 cc. 6^v-7*Ballo di Mandua Par D*11 c. 7^v*Spagnioletta Par B*

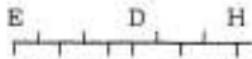
12 c. 8

Cichona Par B

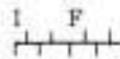
Calata



Cando

13 c. 8^v*Passagallo Par E*

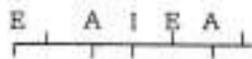
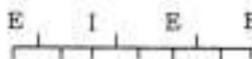
Calata



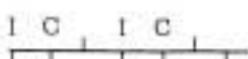
Cando



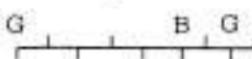
14 c. 9

Minuetti Par E15 c. 9^v*Follia Par E*

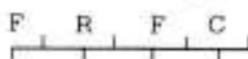
- 16 c. 10 *Lamanna Par C*



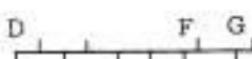
- 17 cc. 10^y-11 *Lilla Vengo*



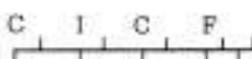
- 18 cc. 11^y-12 *Ballo di Mandua par F*



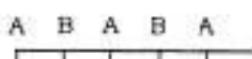
- 19 cc. 12^y-13 *Bella Risa*



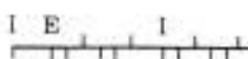
- 20 cc. 13^y-15^y *Ballo della Regina Par C*



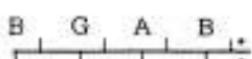
- 21 cc. 16-17 *Ballo del Cavallo*



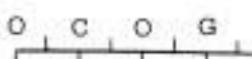
- 22 cc. 17^y-18^y *Gica*

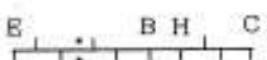
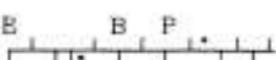
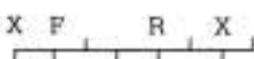


- 23 c. 19 *Veneziana*



- 24 cc. 19^y-20 *Ballo di Mandua par O*



24 cc. 20^v-22 *Siciliana**Cando*25 cc. 22^v-23^v *Ballo di Torino*26 cc. 23^v-24 *Arietta*

GIUSEPPE VALENTINI (1681-1753) DOCUMENTI INEDITI

di Enrico Careri

Nelle *Poesie Varie* di Francesco Posterla, stampate a Roma nel 1704¹, fra le «crime eroiche» che il poeta dedica ai personaggi di spicco della Roma di quegli anni, c'è un sonetto in lode del «Signore Giuseppe Valentini Celebre Sonatore di Violino, in occasione che da alla luce la terza parte della sue Sinfonie»:

Dimmi, o Giuseppe, il legno tuo sonoro
A qual novello Orfeo cadde di mano,
Onde poi Tu sovra il bel suol Romano
Leghi mill'Alme in quelle Corde d'oro?

Di quelle Fila il musico lavoro
Erge in Estasi nuove il Cuore umano,
Ferma degli Anni il predatore insano
E cangia in bel contento ogni martoro.

Parla col tuo bel Suon l'occhiuta Dea;
Se per condurti della Gloria al Trono,
Ne i Fogli imprimi ancor la dolce idea.

Onde a Te sol fu conceduto in dono,
Che dessi, ad onta dell'Invidia rea,
E dolcezza alla Lira, e legge al Suono.²

¹ F. POSTERLA, *Poesie Varie di Francesco Posterla Romano Accademico Infecondo, Imperfetto, del Platano, Pellegrino &c. Distinte in Sacre, Eroiche, Morali, Funebri, e Amoroase*, Roma 1704 [I-Rv, S. Borr. Q III 116].

² *Ibid.*, p. 150. Il sonetto mi è stato gentilmente segnalato da Arnaldo Morelli, al quale sono particolarmente grato per i preziosi consigli e le numerose indicazioni che mi ha dato nel corso di questo lavoro.

Le Fantasie Musicali op. III³, cui si riferiva il Posterla, pubblicate solo nel 1706 e dedicate al *Cardinale Benedetto Pamfilio*, riportano il sonetto con la risposta di Giuseppe Valentini:

Saggio POSTERLA il legno mio sonoro
 Fu privo d'ogni onor nella mia mano
 Perché non seppi sovra il suol Romano
 Pregi acquistargli, e ricchi Serti d'Oro.

E se tentai col musicò lavoro
 Allettar nelle Carte il core umano,
 Ora m'avveggio qual Fetonte insano,
 Ch'io stesso fabbro fui del mio martoro.

Pur mi promette un di quella che Dea
 Degli alti miei pensier regna sul Trono
 Qualche sollevo alla cadente Idea.

Mentre co' i Carmi, che tu m'offri in dono
 Diverrà, ad onta dell'Ividia rea,
 Immortale il mio Nome, eterno il Suono.⁴

L'op. III contiene altri cinque sonetti in lode al «bel Genio di Musica, e Poesia, e Celebre Sonatore di Violino» composti da Antonio Francesco Nucci, Angelo Donato Rossi, Domenico Petrosellini (Accademici Infecondi), Benedetto Bondigli (dell'Accademia degli Offuscati di Cesena, «detto l'Arrischiatò») e Domenico Darii (cui Valentini dedicherà la terza sonata dell'op. V), seguiti tutti da una risposta del compositore sempre in forma di sonetto. Gli elogi tributati al Valentini in questi versi, di stampo tipicamente arcadico, si rivolgono al violinista-compositore come anche al poeta e pittore. Valga come esempio il sonetto del Rossi:

Al Signore Giuseppe Valentini Celebre non meno nella Musica, che
 in Poesia, e Pittura

³ G. VALENTINI, *Fantasie Musicali A Tre, / cioè due Violini, e Violone, o Cembalo, composte da Giuseppe Valentini Fiorentino, / Opera Terza, / All'Eminentiss., e Reverendiss. Prencipe il Sig. / Cardinale Benedetto Pamfilio, Roma, Komarek, 1706.*

⁴ *Ibid.*, p. 40.

Se scrive la tua man, suona, o colora
 Colla Penna, coll'Arco, o co' i Pennelli
 Ne' Fogli, sulla Cetra, e in Tele ancora
 Spieghi dell'Alma i sensi ascosti, e belli.

Colla Penna il dolor, che ti martora
 Mostri a Colei, che ognor perfida appelli,
 Coll'Arco, d'Anfion l'Arpa sonora
 Vinci al cimento, e col Pennel gli Apelli.

Rendi ne' Fogli il tuo dolore eterno,
 Spieghi in Tele l'amabile Sembiante,
 E col Suon, delle Sfere il moto alterno.

Se la Penna, e il Pennel non fia ch'amante
 Renda ERISTEA, dall'amoroso Inferno
 La Cetra a trarti un di sarà bastante.

Risposta di Giuseppe Valentini

Rossi tentai di chi il mio sen martora
 Colla Cetra, col Canto, e co' i Pennelli
 Ammolire, eternar, pinger talora
 L'aspro rigore, il Nome, e i bei capelli;

Ma ben tardi m'avveggio, e il cor ne plora,
 Che in van m'esposi ad emular gli Apelli,
 E che la Cetra non fu mai sonora,
 E i canti furon di palustri Augelli.

Solo intanto m'affida il tuo superno
 Stile or ch'io vò nelle tue Carte errante,
 Che il mio Nome, e l'altrui farassi eterno;

Che se giungono a Lei tuoi Carmi avante,
 Forse del mio perverso Fato a scherno,
 Vedrolla al mio languir pietosa Amante.⁵

Del Valentini pittore sappiamo ben poco. Albert Dunning, che al compositore ha dedicato un'ampia appendice nel suo volume su Pie-

⁵ *Ibid.*, p. 39.

tro Antonio Locatelli⁶, accenna alla possibilità che il ritratto riprodotto nelle sue opere a stampa (v. fig. 1) sia un'incisione ricavata da un autoritratto⁷.

Del poeta si conoscevano le *risposte* dell'op. III e i sonetti dell'op. VII (1710) in lode dei dedicatari Michelangelo Caetani e Anna Maria Strozzi. Era anche noto che Valentini avesse pubblicato una raccolta poetica tra il 1707 e il 1710, forse come op. VI, di cui si era persa ogni traccia⁸. In realtà nessuno l'aveva cercata: le *Rime / di / Giuseppe Valentini / dedicate / All'Illustrissimo Signore il Signor / Cavaliere / Diego Antonio / Diodato / Cornovaglia* (Roma, Komarek 1708) sono conservate alla Biblioteca Statale di Lucca⁹.

Nel suo intervento al Terzo Congresso Internazionale su Arcangelo Corelli dal titolo *A Rival of Corelli. The violinist-composer Giuseppe Valentini*, primo serio contributo alla conoscenza del musicista fiorentino, Michael Talbot osservava che l'indubbio interesse dimostrato dalla critica per Valentini non aveva ancora ispirato una ricerca sulla sua biografia¹⁰. In effetti quanto era noto del compositore si doveva ai frontespizi e alle dediche delle opere a stampa, ai libretti di oratori e cantate, e agli studi condotti da Ursula Kirkendale e Hans Joachim Marx sui grossi mecenati del tempo¹¹. Ma era sempre troppo poco. Il fortunato ritrovamento delle *Rime*, le mie recenti indagini negli archivi del Collegio Nazareno¹², di San Pantaleo¹³ e di

⁶ A. DUNNING, *Pietro Antonio Locatelli, der Virtuose und seine Welt*, 1981, Frits Knuf - Berlin, tradotto in italiano nel 1983 (Fogola Editore, Torino).

⁷ *Ibid.*, p. 507 (dell'edizione italiana).

⁸ M. TALBOT, *A Rival of Corelli. The violinist-composer Giuseppe Valentini*, in *Nuvissimi Studi Corelliani*, Firenze, Olschki, 1982, p. 353; A. DUNNING, *op. cit.*, p. 513.

⁹ I-Lg, Q XXXIII, c. 30.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 349.

¹¹ U. KIRKENDALE, *Antonio Caldara, Sein Leben und seine venezianisch-romischen Oratorien*, Graz-Köln, Bohlaus 1966, e *The Ruspoli Documents on Handel*, JAMS, XX (1967), pp. 222-73; H. J. MARX, *Die «Giustificazioni della Casa Pamphilj als musikgeschichtliche Quellen»*, in *«Studi Musicali»*, XII (1983) n. 1, pp. 121-87.

¹² A. LANFRANCHI-E. CARERI, *Le Cantate per la Natività della Beata Vergine. Un secolo di musiche al Collegio Nazareno di Roma 1681-1784*, Atti del Convegno Internazionale «Händel e gli Scarlatti a Roma», Olschki, Firenze, 1987, pp. 297-347.

¹³ E. CARERI, *Catalogo dei manoscritti musicali dell'Archivio Generale delle Scuole Pie a San Pantaleo*, Quaderni della Società Italiana di Musicologia, Roma, Torre d'Orfeo, 1987.



Fig. 1 — Il ritratto del compositore riportato nelle *Fantasia Musicali* op. III.

altre istituzioni religiose romane, e ancora gli studi che si sono aggiunti alle pionieristiche ricerche della Kirkendale e del Marx¹⁴, ci consentono oggi di colmare le numerose lacune esistenti sulla figura del compositore.

Giuseppe Valentini nasce a Firenze il 14 dicembre 1681, come risulta dai *Registri degli Atti Battesimali del Fonte di S. Giovanni di Firenze* conservati nell'Archivio dell'Opera del Duomo a Firenze (v. doc. 1). Che fosse nato intorno al 1681 era cosa nota: nella premessa dell'op. I, datata 5 gennaio 1701, Valentini stesso si dice «giovane di appena quattro lustri». Qualche dubbio tuttavia rimaneva, dal momento che sotto il ritratto del compositore riportato nell'op. III (1706) si legge: «Joseph Valentinus / Florentiae Natus / Venetiarum oriundus / Aetatis Suae Annorum XXIII» (v. fig. 1). L'incisione fu realizzata nel 1704 quando Valentini contava di pubblicare le *Fantastie Musicali*, annunciate lo stesso anno dal Posterla nel sonetto citato. Non si conoscono le ragioni del ritardo, verosimilmente le difficoltà di far fronte alle ingenti spese di stampa. Nel 1706 il compositore e/o l'editore sfruttarono l'incisione senza modificarne la scritta, e la utilizzarono ancora nel 1708 per la pubblicazione delle *Rime*, dove con l'aggiunta di una stanghetta l'«Aetatis Suae» diventa di anni «XXIII». Evidentemente Valentini teneva a divulgare la propria immagine, curandosi poco dell'età: nel 1701 (op. I) ha 20 anni (quattro lustri), nel 1706 (op. III) 23 e nel 1708 (*Rime*) 24 (è anche possibile che intendesse viceversa apparire più giovane). L'atto battesimale risolve ogni dubbio e ci indica anche i nomi dei genitori, Matteo Valentini e Chiara degl'Innocenti, e del nonno, Angelo Valentini.

In memoria del padre, Giuseppe Valentini compone un sonetto:

¹⁴ J. LIONNET, *La Musique à Saint-Louis des Français de Roma au XVII^e siècle*, in «Note d'Archivio» n.s., IV (1986); S. LA VIA, *Il violoncello a Roma al tempo del Cardinale Ottoboni*, tesi di laurea, Università di Roma, 1985; F. PIPERNO, «Anfione in Campidoglio». Presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di San Luca, in *Nuovissimi Studi Corelliani*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 151-208; O. MISCHIATTI, *Una statistica della musica a Roma nel 1694*, in «Note d'Archivio» n.s., I (1983), pp. 209-227; F. DELLA SETA, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, in «Note d'Archivio» n.s., I (1993), pp. 139-208; G. ROSTIROLA, *Maestri di Cappella, Organisti, Cantanti e Strumentisti attivi in Roma nella metà settecento*, in «Note d'Archivio» n.s., II (1984) pp. 195-265.

Alla Sepoltura del Padre dell'Autore

Qui dove stende l'Adria il vasto Regno
 Fino all'Aquila in faccia, e al fiero Trace,
 Mesto alla Tomba in cui deposto giace
 L'umano Vel del Genitore io vegno.

Qui delle Parche rie mi lagno, e sdegno
 Perché m'hanno tolto ogni mia dolce pace,
 Qui va mancando l'Alma, e si disface
 Il misero mio cor senza ritegno.

Ma perché non ti spezzi, e ti confondi
 Dal tanto mio penar Sasso crudele,
 E non mi rendi Lui ch'in polve ascondi?

Render no, nol poss'io convien si cele
 Per decreto del Ciel, tu mi rispondi,
 Dunque invan spargerò le mie querele?¹⁵

La morte del padre deve essere avvenuta poco tempo prima della stampa delle *Rime*. Questo fatto, prima del rinvenimento dell'atto battesimale, mi aveva fatto pensare che padre di Giuseppe fosse Francesco Antonio Valentini, violinista attivo a Roma e morto intorno al 1707, il cui nome compare spesso accanto a quello di Arcangelo Corelli e Matteo Fornari nelle liste rinvenute da Hans Joachim Marx¹⁶, Jean Lionnet¹⁷, Fabrizio Della Seta¹⁸ e Franco Piperno¹⁹. Non è da escludere un qualche grado di parentela, come anche sia stato Francesco ad introdurre Giuseppe nell'ambiente musicale romano.

Le ipotesi avanzate da alcuni che fosse allievo di Antonio Veracini a Firenze e di Corelli a Roma, sebbene plausibili, non sono controllabili. È lo stesso Valentini a suggerirci il nome del maestro dedicandogli un sonetto:

¹⁵ G. VALENTINI, *Rime* cit., p. 93.

¹⁶ H.J. MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, in «Analecta Musicologica» V (1968).

¹⁷ J. LIONNET, *op. cit.*

¹⁸ F. DELLA SETA, *op. cit.*

¹⁹ F. PIPERNO, *op. cit.*

Al Signore Giovanni Bononcini Virtuoso di Sua Maestà Cesarea, incomparabile Sonatore di Violoncello, e famosissimo Compositore di Musica, essendo stato alcun tempo Maestro dell'Autore

Voi ch'un Di vi degnaste, almo Signore,
Per farmi onor, co' i saggi detti vostri,
D'essermi guida a ben purgar gl'inchiostri
Sulle Carte, e spiegar voci sonore.

So ch'avrete di me sdegno, e rossore,
Che doppo alquanti lustri io non dimostrai,
D'Oblio per atterrare le larve, e i Mostri,
Forza, e non porrà a Voi nuovo splendore.

Ma se non giunsi della Gloria al Regno,
Fu perchè darmi il Ciel non si compiacque
Ali bastanti ad innalzar l'ingegno.

E dell'ampia Armonia, ch'in Voi sol nacque,
Per girne al Fin perdei dell'Orse il segno
Debil Nocchiero in valicar tant'acque.²⁰

Giovanni Bononcini è attivo a Roma dal 1692 al 1697, e alla morte del suo protettore Lorenzo Colonna si trasferisce a Vienna al servizio di Leopoldo I. In questi anni insegnava a Valentini «a purgar gl'inchiostri sulle carte, e spiegar voci sonore». Nel 1694 Corelli pubblica l'op. IV, mentre si moltiplicano nuove edizioni delle opere precedenti. Quanto a Bononcini, al suo arrivo a Roma nel 1692 ha già dato alle stampe otto opere strumentali. Sono questi i principali punti di riferimento dell'esordiente «fiorentino», ed è interessante notare come tanto Corelli quanto il più giovane Bononcini fossero giunti a Roma dopo un iniziale tirocinio bolognese.

«Florence — ha scritto Michael Talbot — might have been to Valentini what Bologna was to Corelli: the city from which he moved on to Rome after receiving an initial musical training»²¹. Non conosciamo la data del trasferimento di Valentini a Roma. È certo però che nel 1694, all'età di soli 13 anni, è già attivo nella città come violinista. È infatti presente nell'elenco dei «Musici di Roma nell'anno

²⁰ G. VALENTINI, *Rime cit.*, p. 83.

²¹ M. TALBOT, *op. cit.*, p. 349.

che il Sig. Gio. Paolo Colonna si portò in Roma»²², trascritto di recente da Oscar Mischiati. La lista riporta tra i violinisti, dopo Arcangelo Corelli e Matteo Fornari, un *Valentini* identificabile con Francesco Antonio; Giuseppe compare più avanti ed è scritto — unica eccezione — in marcati caratteri maiuscoli²³.

Nel 1695 al 1698 risulta Segretario della Congregazione dei musici di Santa Cecilia²⁴. Non ho ancora avuto modo di controllare la data della sua aggregazione per le note difficoltà di accesso nell'archivio dell'accademia. Giancarlo Rostirolla riporta due date possibili, il 1692 e il 1700²⁵. Escluderei il 1692 — Valentini ha appena 11 anni — se non sapessi che appena due anni più tardi risulta già attivo a Roma come violinista, e nel 1695 è Segretario della Congregazione.

Nel 1701 Valentini è al servizio di Giovanni Giorgio Costaguti «Marchese di Sipicciano, Rocca del Vecce &c.», cui dedica le *XII Sinfonie a tre op. I*²⁶. Con queste parole si rivolge al lettore:

Eccoti, cortese Lettore, in queste deboli Sinfonie le primitie del mio talento. Vorrei avere al certo l'eccellenza, che riconobbero gli Antichi nel cotanto celebre Anfione; e ciò solo per piacerti: ma non per questo, che io sia men'abile per ricrearti, tu sarai men generoso per compatirmi; e se avrò la fortuna di meritare un tuo benigno sguardo verso queste mie prime fatiche, prenderò ben cuore per offrirtene dell'altra inavvenire, non avendo io altra mira, che di rendermi tuo benemerito. Giovane come sono, di appena quattro lustri, non posso darti di più: Il dono segue il sapere, ed il sapere l'età; ed è celebre l'assioma, che *ne-mo repente fit summus*. Aspetta che io maggiormente mi eserciti, se vuoi, che io maggiormente ti riesca gradito, e vivi felice.

²² O. MISCHIATI, *op. cit.*, p. 222.

²³ Tra il 1680 e il 1685 Giovanni Bononcini è allievo a Bologna di Giovanni Paolo Colonna, rimasto celebre insieme a Giovanni Battista Vitali per l'accusa rivolta a Corelli nel 1685 per le quinte parallele dell'allemande della terza sonata dell'*op. II*. Quando nel 1694 il Colonna si recò a Roma per fare omaggio a Papa Innocenzo XIII del suo terzo libro di salmi (*op. XI*), è probabile si sia rivolto all'allievo per avere la lista dei musicisti attivi nella città, e che questi l'abbia fatta redigere al tredicenne Valentini. Ciò spiegherebbe i caratteri maiuscoli con cui è scritto il suo nome. Da notare inoltre che Antonio Bononcini, fratello di Giovanni, figura al primo posto tra i violoncellisti.

²⁴ R. GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia della Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma, 1970, I, p. 374.

²⁵ G. ROSTIROLLA, *op. cit.*, p. 263.

²⁶ G. VALENTINI, *XII Sinfonie / A tre, cioè due Violini, e Violoncello, col Basso per l'Organo. / Composte da Giuseppe Valentini / Fiorentino, Opera Prima. / Consecrata / Al' Illustrissimo Signore, il Signor / Gio. Giorgio / Costaguti / Marchese di Sipicciano, Rocca del Vecce &c.*, Roma, Komarek, 1701. La dedica è datata 5 gennaio 1701.

Il 25 febbraio dell'anno seguente un *Valentini* partecipa come primo violino di ripieno all'esecuzione che ogni anno si svolgeva in Campidoglio nel corso della premiazione del concorso artistico indetto dall'Accademia del Disegno di San Luca²⁷. Si tratta probabilmente di Francesco Antonio Valentini; la sua presenza è infatti documentata fino al 1707, anno in cui l'attività del violinista cessa anche a San Luigi dei Francesi²⁸ (le liste riportano il suo nome a partire dal 1689) e in altre chiese romane. Da notare inoltre che solo a partire dal 1708 il nome di Giuseppe Valentini, più spesso il soprannome «Straccioncino», compare con una certa regolarità tra gli esecutori che prestavano servizio in chiese e collegi, o che partecipavano alle esecuzioni patrociniate dal Principe Ruspoli e dai Cardinali Ottoboni e Pamphili.

Nel 1703 Valentini pubblica le *Bizzarrie per camera a tre* op. II,²⁹ dedicate a Carlo Francesco Spinelli, Principe di Tarsia. Nel *Al lettore* ci informa di aver composto 22 sonate «distinte nella seguente guisa, cioè sette per Camera [le *Bizzarrie*], sette per Teatro, e otto per Chiesa» che intendeva inizialmente pubblicare in un volume unico; considerata però la mole che avrebbe assunto la raccolta e soprattutto che le sonate erano composte in «stili assai diversi», le suddivide in tre parti ripromettendosi di dare presto alle stampe le seconde due. Dice inoltre di aver composto «un'Opera di dodici Sonate» di difficile identificazione tra le opere successive (non è da escludere si trattasse delle dodici sonate contenute nell'edizione inglese dell'op. II,³⁰, o anche delle *Fantasie musicali* op. III).

Le esecuzioni delle prime opere strumentali di Valentini incontrano un discreto successo, se si vuol dar credito anche solo in parte al

²⁷ F. PIPERNO, *op. cit.*, p. 171.

²⁸ J. LIONNET, *op. cit.*, parte seconda.

²⁹ G. VALENTINI, *Bizzarrie per camera a tre/ vioè due Violini, e Violone, o Cembalo, / Composte/ da Giuseppe Valentini Fiorentino. / Opera Seconda/ Consacrata/ All'Illustriss. & Eccellentiss. Signore il Sig. / D. Carlo Francesco/ Spinelli/ Prencipe di Tarsia & c., Roma, Komarek, 1703.* La dedica è datata 1 marzo 1703.

³⁰ London, John Walsh, n. 445. Sul frontespizio dopo il titolo si legge: «Note: there are other Curious Pieces (for Violin) by this Author which may be had where these are sold». Si tratta di dodici sonate a tre sfuggite, a quanto mi risulta, all'attenzione della critica.

noto racconto di Geminiani riportato dal Burney nella *General History of Music*, che vale forse la pena rileggere:

It was soon after this [il ritorno di Corelli da Napoli nel 1702], that a hautbois player, whose name Geminiani could not recollect, acquired such applause at Rome that Corelli, disgusted, would never play again in public. All these mortifications, joined to the success of Valentini, whose concertos and performance, though infinitely inferior to those of Corelli, were became fashionable, threw him into such a state of melancholy and chagrin, as was thought, said Geminiani, to have hastened his death³¹.

Se non gode dunque la stima del più giovane Geminiani, peraltro allievo di Corelli, è comunque compositore alla moda. Quanto ai rapporti con Corelli, lasciando da parte le note citazioni corelliane presenti nelle sonate a tre e il fatto altrettanto noto che la settima sonata dell'op. V (1707) si intitola «la Corelli», credo sufficiente riportare questo sonetto, a conferma della sua ammirazione per il «fusignanese»:

Si celebra il Suono impareggiabile di Violino, e le famose Composizioni Musicali del Signore Arcangelo Corelli

Mentre su quelle d'Or fila sonore
Distendi o nuovo Orfeo l'Arco gentile,
Febo raffrena il corso al dolce Stile,
Il Dardo feritor sospende Amore.

Filomena non spiega il suo dolore,
Zefiro immobil giace in sull'Aprile,
L'orgoglioso Nettun mostrasi umile,
E pietoso diviene ogn'aspro Core.

E mentre poi con la gran Penna imprimi
Sovra i Fogli l'Idea del tuo fecondo
Ingegno, il Mostro rio d'Invidia opprimi.

³¹ CH. BURNLEY, *A General History of Music*, London, Payne 1789, p. 553, riportato in M. TALBOT, *op. cit.*, p. 347.

Onde col tuo tanto Saper giocondo,
 Dimostri a i Lidi anco più ignoti ed imi,
 Ch'un'Arcangelo sei del nostro Mondo³².

Nel 1705 Valentini compone tre oratori, *La superbia punita in Absalone*³³, *S. Alessio*³⁴ e *S. Caterina da Siena*³⁵, dedicati rispettivamente all'abate D. Annibale Albani (nipote di Clemente XI), a Pietro Antonio Pacilli, e ai Duchi Federico Sforza e Livia Cesarini. I libretti sono di due Accademici Infecondi, il primo di Carlo Melchior Uslenghi, i secondi due, eseguiti a San Girolamo della Carità (v. doc.2), di Angelo Donato Rossi, amico del compositore e autore di uno dei sonetti dell'op. III.

L'anno seguente vedono finalmente la luce le *Fantasie musicali a tre op. III*³⁶, dedicate al Cardinale Benedetto Pamphili. Con queste parole Valentini si rivolge al lettore:

Se queste FANTASIE MUSICALI non ti sembreranno degne del tuo gradimento, abbiano almeno la sorte d'esser compatite, come da me composte nel più tenero de' miei anni: né io ho voluto riformarle; im-

³² G. VALENTINI, *Rime* cit., p. 84.

³³ *La superbia punita in Absalone/ Drama Sacro/ di Carlo Melchior Uslenghi Romano/Accademico Infecondo/ Posto in Musica/ da Giuseppe Valentini/ E Dedicato dall'Autore/ all'Illustriss. e Reverendiss. Sig. / Abate D. Annibale Albani/ Nipote Dignissimo/ della Santissima di N. S./ Papa Clemente XI, Roma, Zenobi, 1705.* Una copia del libretto si conserva a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini.

³⁴ *S. Alessio/ Oratorio/ del Signor Angelo Donato Rossi/ Posto in Musica/ da Giuseppe Valentini, / e dal medesimo Dedicato/ Al molto Illustr. Sig. Padrone Collendissimo/ il Sig. D. Pietro/ Pacilli. / Da cantarsi nel Oratorio di S. Girolamo della Carità, Roma, D. A. Ercole in Parione, 1705.* Una copia del libretto si conserva a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini. Al dedicatario Valentini scrive un madrigale riportato a p. 4, e nuovamente stampato nelle *Rime* a p. 86: *Si loda lo Scrivere eccellente del medesimo Sig. D. Pietro Antonio Pacilli/ Madrigale // Sovra carro dorato/ Vola la Fama intorno/ Fin dove nasce, e dove more il giorno/, E con sonoro fato/ Con glorie, e con splendori/ Spiega della tua Penna i bei lavori, / E va dicondo ov'ella posa il piede/ Ecco quanto di bello oggi si vede.*

³⁵ *S. Caterina/ da Siena/ Oratorio/ del Sig. Angelo Donato Rossi / Accademico Infecondo/ Posto in Musica/ da Giuseppe Valentini/ E dal medesimo Dedicato/ All'Illustrissimi, ed Eccellentissimi Signori/ li Signori Duca/ Don Federico Sforza/ e Duchessa/ Donna Livia Cesarini/ Duchi di Segni, Civita Nova, e Monte Cofaro, / Prencipi di Genzano &c. / Da cantarsi nell'Oratorio di S. Girolamo della Carità/ , Roma, A. De Rossi, 1705.* Una copia del libretto si conserva a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini.

³⁶ Cfr. nota 3.

perciocchè siccome ho avuto genio di presentarti le primitie de' miei studj, così ho stimato dovere, che tu le veggia non alterate, ma come le sono.

Dovean procedere a queste i miei Concerti Teatrali, se loro non fosse stato da grave impegno ritardato il corso: spero in breve però vederli giunti alla metà, insieme con un'Operetta a Violino solo. Finalmente ti prego a non ascrivere a vanagloria l'avere io lasciato imprimere in ciascuno di questi libri qualche Componimento Poetico in mia lode: mentre ciò ho fatto per sola dimostrazione della stima, che so de' loro Autori, che sì sono degnati onorarmi con mio rossore. E vivi felice.

I sonetti saranno nuovamente pubblicati nelle *Rime*. Quanto all'*Operetta a Violino solo*, essa viene stampata di lì a poco come op. IV. Come le precedenti *Bizzarrie e Fantasie musicali*, le sette sonate dell'op. IV portano il titolo insolito di *Idee per camera*³⁷. Il dedicatario è D. Giuseppe Garzia del Pino, Segretario della Nazione Spagnola, che incontreremo più tardi, nel 1720, quando Valentini sarà proposto Coadiutore del Maestro di Cappella della Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, Severo De Luca. Come suo solito Valentini informa il lettore dei propri progetti di pubblicazione, e suggerisce eventuali modifiche qualora le sonate risultassero lunghe o difficili:

Dallo sperimentato gradimento delle mie Opere già impresse, ho preso ardire di porre in luce anche la presente, che contiene la prima Parte delle mie Sonate a Violino solo: riserbando la seconda delle Sonate a due, e tre corde, le quali sebbene non posso per ora dare alle Stampe per cagione della grossa spesa, che vi si richiede: nondimeno se tu mi sarai cortese, non tarderò gran tempo a pubblicare anch'esse, siccome altresì i Concerti Teatrali, ed altre cose, che già sto preparando [...]. Ti avverto poi, che se a sorte alcuna delle presenti sonate ti sembrasse o difficile, o troppo lunga, potrai prendere di essa un Allegro, ed il finale più facile: avendo a tale effetto posti più di due Allegri a ciascuna Sonata: e se ti paresse in alcuni luoghi quest'Opera fuori delle buone regole, sappi, che l'ho fatto per più piacere a gli Ascoltanti, che non amano d'esser ristretti in angusti confini.

Il progettato volume di sonate per violino «a due, e tre corde» non

³⁷ G. VALENTINI, *Idee per camera a Violino, e Violone, o Cembalo Composte da Giuseppe Valentini Opera Quarta Consecrata all'Ill. Signore il Signor D. Giuseppe Garzia del Pino Segretario della Nazione Spagnola, e della Regia Chiesa di S. Giacomo in Roma, Roma, Komarek [1706/7]*.

vedrà mai la luce, forse «per cagione della grossa spesa». Albert Dunning, dopo aver rilevato l'evidente contraddizione tra il violinismo di Valentini che sembra voler evitare le difficoltà (mancano quasi del tutto le doppie corde e sono piuttosto rari i salti complicati) e l'inevitabile virtuosismo delle sonate «a due, e tre corde», ricorda che «a quei tempi compositori ed editori valutavano in rapporto alla commerciabilità il grado di difficoltà delle opere da pubblicare» e che per Valentini «con il suo spiccatissimo senso pubblicitario e sempre attento a non urtarsi con esecutori ed ascoltatori [...] ciò dovette valere a maggior ragione».³⁸

Dell'edizione originale delle *Villeggiature a tre op. V* (Roma, Komarek, 1707) non è rimasto alcun esemplare. Si conservano tuttavia diverse copie delle edizioni francesi e olandesi³⁹, e i manoscritti delle sonate, I II, IV, V, VI e X presso l'Archivio Generale delle Scuole Pie a Roma⁴⁰. Come si è accennato le dodici sonate a tre dell'op. V portano ciascuna un titolo che l'edizione olandese ha conservato: 1-la Bellettati, 2- la Castro Romero, 3- la Darii, 4- la Garzia, 5- la Pacini, 6- la Pacini, 7- la Corelli, 8- la Fornari, 9- la Chilarducci, 10- la Montanari, 11- la Mellini, 12- Pastorale. Tra essi sono riconoscibili i più celebri violinisti attivi a Roma, Arcangelo Corelli, Matteo Fornari, Domenico Ghilarducci, Giuseppe Mellini, Antonio Montanari. A quest'ultimo, come a Corelli, Valentini dedicherà l'anno seguente una composizione in versi:

Al Signore Antonio Montanari
eccellente Sonatore di Violino
Madrigale

³⁸ A. DUNNING, *op. cit.*, p. 528. Le sonate «a due, e tre corde», come gentilmente mi comunica Michael Talbot, ebbero comunque diffusione manoscritta: il catalogo di vendita di Nicolaas Selhof (*Catalogue d'une très belle Bibliotheque de Livres...*, Toonkunst-Bibliotheek di Amsterdam, 205 D II) riporta infatti al n. 2089 della sezione manoscritti musicali le «XII Sonate a due corde, ut supra [a violino solo e basso], partitura, parte prima» di Valentini. Secondo Talbot la presenza nello stesso catalogo dell'op. XI di Albinoni, consegnata all'editore Le Cene ma mai stampata, suggerisce l'ipotesi che anche le sonate di Valentini fossero «printer's copy».

³⁹ G. VALENTINI, *XII Suonate a Tre/ Due Violini e Violoncello o Basso Continuo/ di Giuseppe Valentini/ Opera Quinta*, Amsterdam, Estienne Roger, n. 369 (c. 1725). L'edizione francese è stata stampata a Parigi da Le Clerc le cadet, Le Clerc, Mme Boivin.

⁴⁰ Cfr. E. CARERI, *Catalogo...* cit.

Quella Antonio si vaga
 Voce che doni al concavo tuo Legno
 Rapisce ogn'Alma, ed ogni Core impiaga,
 E con l'industre ingegno,
 Nuovo Achille sonoro
 Con l'istessa armonia sani ogni piaga;
 Onde quando t'ascolto,
 Non so s'io peni in Paradiso accolto,
 So ben con mio ristoro
 Da quelle Corde d'Oro
 Tanta dolcezza la tua man disserra,
 Che per te gode il Cielo anco la Terra⁴¹.

La terza sonata porta il nome di Domenico Darii, autore di uno dei sonetti dell'op. III, la quarta del citato D. Giuseppe Garzia del Pino, dedicatario dell'op. IV. I nomi della prima, seconda e quinta sonata sembrano difficilmente identificabili.

A partire dal 1708 l'attività di Giuseppe Valentini risulta più facilmente documentabile. Dopo un periodo di intensa attività compositiva, egli sembra cercare una maggiore stabilità economica nel servizio regolare di violinista, e poi di maestro di cappella, in alcune chiese della città. Il 1708 è anche l'anno delle *Rime*, che meritano ancora la nostra attenzione. La dedica al Cavaliere Diego Antonio Diodato Cornovaglia, datata 15 ottobre 1708, è seguita da un sonetto in cui «l'Autore loda il nobil suono di Violino del medesimo Signor Cavaliere». Quindi il celebre Paolo Rolli introduce la raccolta con queste parole:

Paolo Rolli Al Lettore

Cortese Lettore in questi Componimenti, che t'offre Giuseppe Valentini mio amico hai solo a scorgere il genio d'esso a si bella Virtude, e l'impegno d'esporli alla vista di tutti, che l'ha sforzato a ciò fare, e non devi porti a ciglio acuto per trarne frutto, o dar biasmo. L'arte di che potria Questi pregiarsi, perché al par d'ogn'altro possiedela, si è la Musica, di cui fin'ora ha cinque libri dato alla luce, di grande stima a Professori di questa, e di non poco gradimento, a tutt'altri, che ne traggono diletto. Ond'e'i che si conosce più di grado in essa, che nella Poesia, pregati a legger solo per genio, quel che per simil cagione è composto, e vivi felice.

⁴¹ G. VALENTINI, *Rime* cit., p. 85.

R I M E
D I
GIUSEPPE VALENTINI.
DEDICATE
*All' Illusterrissimo Signore il Signor
Cavaliere*
DIEGO ANTONIO
DIODATO
CORNAGLIA.



IN ROMA 1768. Nella Stamperia del Cornaro
al Corso.
Con Licenza de' Superiori.

Fig. 2 — Frontespizio della raccolta poetica di Giuseppe Valentini conservata alla Biblioteca Statale di Lucca.

Segue una parte introduttiva intitolata «L'Apollo/ Sonetti/ Di alcuni Eruditi Ingegni diretti/ all'Autore». Alcuni di essi si rivolgono alla «cruda Eristea» che ha ispirato i versi del poeta, altri alle virtù poetiche e musicali dell'eclettico artista. Vediamone alcuni:

Alludesi non solo alle Poesie dell'Autore, ma alle varie opere di Musica da lui stampate.

Sott'altro Cielo, io che il tuo spirto ameno
Della Fama già udii vincere i vanni,
E tessendo all'età nobili inganni,
Alla Morte, e all'Oblìo sottrarsi appieno;

Dissi: o non ha Giuseppe un Cor terreno,
O tant'Opere non fè ne' più verd'anni;
Alti ingegni sudaro in lunghi affanni,
E quelle ordiro appena, o venner meno.

Ma giunto al fin del Tebro in su le sponde,
In veder che in più guise il Mondo adorni,
E co i Carmi, e col Plettro arresti l'onde.

Errai, soggiansi. Apollo s'or non torni
Le tue note a insegnar dolci, e feconde,
Poco importa, purch'Ei tra noi soggiorni.

Del Sig. D.Giuseppe de Becchiis Vicentini
Accademico Infedondo, e Pastore Arcade.

Nel soggetto medesimo

Queste, che un di Gilen, su i tronchi incise
Rime dolenti, che dettigli Amore,
Per farti eterno, o crudel Donna onore,
Raccolse Ergasto, e in carte poi le mise.

E quelle ond'Ei più Cori arse, e conquise,
Fuor del tuo, ch'tè di gel, note sonore,
Diero altri a' fogli perch' sia maggiore
L'onor di lei, che del suo mal si rise;

Vedran così le genti, empia Eristea,
Quanto il rigor di tua fierezza crebbe,
E quanto il Cor di chi fuggisti ardea,

E diran poi, com'a ragion si debbe:
 Or se tradito, tanto oprar potea,
 Per la Fè di Costei, che fatto avrebbe?

Del Sig. Paolo Rolli Accademico
 Infecondo, e Pastore Arcade.

Gli altri *Eruditi Ingegni* sono Domenico Petrosellini, Accademico Infecondo e Sotto Custode d'Arcadia, l'Abate Nicolò Francesco Saulini, e Paolo Vannini, anch'egli Infecondo. Conclude la parte introduttiva Francesco Posterla:

Per ordine del Reverendiss. Padre Maestro del Sacro Palazzo Apostolico ho con somma attenzione riveduto le Rime Varie del Sig. Giuseppe Valentini, le quali giudico esser degne che godino la pubblica luce delle Stampe per la di loro purità, e vaghezza, rendendosi l'Autore ammirabile per doppia cagione, la prima si è per la tenera Età in cui l'ha composte, e l'altra per attendere egli all'Armonia del Suono avendo saputo unirvi quella del Canto con tanta vivezza d'ingegno, e con tanta nobiltà di stile; per il che per questi motivi mi do a credere che incontreranno un'universal compiacimento. Casa 20 Settembre 1708.

Francesco Posterla Accademico Infecondo

È probabile che anche Valentini appartenesse all'Accademia degli Infecondi. È certo comunque che viene ammesso al Bosco Parrasio, come maestro di cappella, col nome di *Euginaspe Leupinto*, in data ancora imprecisata⁴². È noto che Corelli, Scarlatti e Pasquini per primi vengano ammessi in Arcadia come musicisti (1706). Anche Valentini desiderava tale riconoscimento, ed è ben probabile che la pubblicazione delle *Rime*, introdotte non a caso da *ingegni* di tutto rispetto come Paolo Rolli o Domenico Petrosellini (Sotto Custode d'Arcadia) avesse l'obiettivo di agevolare l'ingresso del compositore

⁴² A.M. GIORGETTI VICHI, *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia, 1977. Vi si legge: EUGINASPE LEUPINTO, Giuseppe Valentini da Firenze, maestro di cappella — Morei, 1743-66, IV, 953. Il quarto volume relativo alla custodia Morei (1743-66) è privo del riferimento cronologico presente negli elenchi precedenti che riportano la data di ammissione in Arcadia. L'imprecisione del manoscritto, si osserva nell'introduzione all'*Onomasticon*, rende improbabile che vi siano registrati i nomi dei soli arcadi nominati sotto la custodia Morei; sembrerebbe piuttosto una compilazione desunta da elenchi andati poi smarriti nella quale sono stati inseriti anche arcadi di custodie precedenti. Da notare inoltre che gli elenchi della custodia Lorenzini (1728-1743) erano già irreperibili al tempo del Morei.

nella prestigiosa accademia (da notare che Alessandro Scarlatti viene ammesso come «professore anche di poesia»)⁴³. L'ammissione in Arcadia l'avrebbe anche avvicinato ai maggiori mecenati del tempo, anch'essi pastori arcadi. E Valentini, come ha rilevato Talbot, non aveva una posizione paragonabile a quella di Corelli col Cardinale Ottoboni, o di Caldara col Principe Ruspoli⁴⁴.

L'intenzione dichiarata del poeta è di conquistare il cuore di Eristea:

Dedicatione

Queste poche d'amor languide note,
Tessute al rauco suon di Cetra umile
Della mia prima etade in sull'Aprile,
A te Vaga ERISTEA corron divote;

Or mentre il debil Canto i vanni scuote,
Per cingerti di Gloria il Crin sottile,
Non disdegnar benché palustre, e vile,
Ch'altro la Musa mia darti non puote.

E s'un tempo sprezzasti in don me stesso,
Una dolce speranza or m'avvalora,
Che ti sian grati i Fior del mio Permesso.

Che se dal Ciglio tuo, che m'innamora,
Otterranno questi Carmi alcun riflesso,
Sarò d'un si bel Sol lucida Aurora⁴⁵.

In oltre quaranta sonetti, una *Epistola amorosa*, una *Serenata a due voci*, quattro madrigali e una canzone, Valentini ci narra le sue disavventure amorose:

Innamoramento in tempo di pioggia

Fremeava, e balenava il Ciel d'intorno

⁴³ F. DELLA SETA, *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi Studi Corelliani*, Firenze, Olschki, 1982, p. 127.

⁴⁴ M. TALBOT, *op. cit.*, p. 349.

⁴⁵ G. VALENTINI, *Rime*, cit., p. 3.

Là dove il gran Pianeta i rai declina,
E col torbido sguardo ombrando il Giorno
Minacciava Giunone alta ruina:

Quando Aquilon dal fosco lor soggiorno
L'acque disprigionò con repentina
Forza, onde quasi assorto ogni contorno
Rimase poi della Città Latina.

All'ora per fuggir l'ira del Cielo,
Io mi nascosi in solitario loco,
In cui vidi una Dea sotto un bel velo.

Qui Amor mi prese a saettar per gioco,
E par dicesse, al cor vibrando un Telo,
Stolto fuggi dall'acque, e incontri il foco⁴⁶.

Ritratto d'Eristea

Scende del più fin'Or la Chioma ordita
A inondar della Fronte ampia il candore,
E l'inarcate Ciglia hanno un colore,
Che rende al guardo altrui Notte gradita.

Gli Occhi, onde mille Cori han morte, e vita
Spargon, benchè fra l'ombre almo fulgore,
Il Naso ha profilato, in cui d'Amore
Fu la più bella maestà compita.

D'Ostro le Guance, e di Coralli fatte
Sembran le Labra, e d'alabastro il Petto,
E la picciola Man col Piè di latte.

Corpre d'intorno invido Manto, e schietto
Il rimanente delle Membra intatte:
Della vaga ERISTEA questi è l'Aspetto.⁴⁷

Bella Donna che coglie Fiori

Quando è nel Ciel già moribonda l'Alba,
E ratto fugge il cieco orror notturno,

⁴⁶ Ibid., p. 4.

⁴⁷ Ibid., p. 5.

Quando che il Sol dal gran balcon Diurno
L'Etra col crin più largamente inalba,

All'or scende Eristea con vaga, ed alba
Veste nel praticel col piede eburno
Cinto intorno di serico Coturno
A coglier Rose in compagnia d'Isalba;

Ond'io ch'in quelle sue luci amorose
Seguo un Di più seren, l'aspre, e ferine
Sue voglie tento far quinci pietose;

Ma invan, perché nel ravvisarmi al fine
Ella fugge col sen carco di Rose,⁴⁸
Et io resto col sen carco di spine.⁴⁸

La seconda parte delle *Rime* si apre con un «nuovo innamoramento» e una nuova serie di sonetti sugli stessi toni dei precedenti, ma tecnicamente più arditi:

Catena di querele amorose

Or che senza morir m'uccide il pianto,
Forma il *pianto* un Teatro di dolore,
Dove il *dolor* Carnefice è del core,
Et alla Tomba il *cor* mi guida intanto.

Qual Cigno *intanto* apro le labra al canto,
Perchè mi tempri il *canto* il negro orrore,
Che di Cloto all'*orror* m'appresta Amore
Quell'empio *Amor* per cui già cado infranto.

Infranto ho il cor d'ogni pennuto Stuolo,
E a *stuolo* a stuol corron le Belve infide
Pietose, e non *infide* al mio gran duolo;

Ma il *duol* che pria farmi morir m'uccide,
Ah non m'*uccide* perchè fiero il Polo,
Con un *Polo* più bel Morte deride.⁴⁹

⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 67.

Nei titoli di questi sonetti riconosciamo l'estroso autore delle *Bizzarrie*, degli *Allettamenti*, delle *Fantasie musicali*, delle *Idee per camera*, delle *Villeggiature armoniche*: «Amante paragonate alla Nave», «Piede premuto», «Gioco di nevi», «Bella Donna che dimanda che Or'è», «Amante paragonato alla Selce»....

La seconda parte delle *Rime* contiene anche una breve cantata («In riva al picciol Reno»), i sonetti in lode di Corelli, Montanari, Bononcini, e ancora dedicati alla «Signora Maria Piedz Bellissima, e Famosissima Cantatrice avendo già recitato in Roma, in Napoli, e in Palermo», a D. Giuseppe Garzia del Pino, ad Anna Strozzi e Michelangelo Caetani, dedicatari dell'op. VII, e altri.

La raccolta si conclude con «Le Nove Muse/ Proposte all'Autore/ con le risposte dell'istesso», che comprendono i sei sonetti già pubblicati nell'op. III, ed altri di Filippo Capistrelli («detto il Velato»), di Giovanni Battista Vitali e di un «Signore N.N.», tutti con risposta di Valentini. Non ancora contento il poeta si congeda con quattro «sonetti aggiunti», dei quali proponiamo l'ultimo:

L'Autore tralascia la Poesia per attendere al suo
proprio esercizio di Musica

O Belle Suore dell'Aonio Dio
Voi m'invitaste entro un Sentier di Rose,
Dove non vi trovai, che balze ascole
Per far maggiore il precipizio mio.

Quindi per non varcar di Lete il Rio,
E d'eterne ghirlande, e gloriose
Cingermi il Crin, che l'Armonia compose,
V'abbandono per sempre, o Muse addio.

Così Eristea con dolci sguardi, e vaghe
Maniere a se mi trasse, e a Lei da presso
Non curò poi di risanar mie piaghe;

Tal quei riman cui non fu mai concesso
Forza dal Ciel, ch'a far sue voglie paghe
Corre sovente ad ingannar se stesso⁵⁰.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 122.

Il 25 marzo 1708 Valentini prende parte all'esecuzione della *SS.ma Annunziata* di Scarlatti in casa Ruspoli⁵¹, il 1 aprile suona nel *Figliol Prodigio* di Carlo Cesarini «fatto cantare in Chiesa nova nella Dom.a delle Palme dall'Emo, e Rmo Card.le Pamphilij»⁵², ancora l'8 aprile partecipa all'esecuzione dell'*Oratorio Per la Risurrezione di N.S. Gesù Cristo* di Haendel⁵³. Fino al 1713 il suo nome compare di frequente nelle liste relative alle esecuzioni patrociniate dal Principe Ruspoli, in particolare dal maggio 1711 al gennaio 1713 il violinista è spesso presente alle «conversazioni» domenicali⁵⁴.

Il 1710 è un anno molto importante per il compositore, segna infatti l'inizio della trentennale attività a San Luigi dei Francesci, ed è anche l'anno della pubblicazione dei *Concerti grossi* op. VII⁵⁵. Dedicatari dell'op. VII sono i Principi di Caserta Michelangelo Caetani e Anna Maria Strozzi. Per le loro nozze Valentini aveva già composto un sonetto riportato nelle *Rime*:⁵⁶ nei sonetti dell'op. VII allude «al Suono di Flauto, & Oboe» del Principe, e alle qualità canore della Principessa. Dalla dedica (datata 1 aprile 1710) veniamo a sapere che i Caetani mantenevano «una compita Accademia di varij Instrumen-ti», diretta probabilmente dallo stesso Valentini (nel frontespizio si definisce «Suonator di Violino, e Compositore di Musica delle medesime Eccellenze»), che come vedremo risulta ancora al loro servizio nel 1714. Di un certo interesse l'introduttivo *A chi legge*:

Eccomi a sconcertarti l'orecchio con questi Concerti, mia Settima fatica. In essi confesso che non troverai cose degne del tuo buon gusto; se bene mi sono forzato renderli amene più delle altre mie Composizioni, che hai avute fin'ora, e di nuovo stile, su'l riflesso, che le novità non

⁵¹ U. KIRKENDALE, *The Ruspoli* cit., p. 232.

⁵² H.J. MARX, *Die Giustificazioni* cit., p. 182. Nella lista Valentini compare col soprannome «Straccioncino» (doc. 173).

⁵³ U. KIRKENDALE, *The Ruspoli* cit., p. 256, doc. 11.

⁵⁴ U. KIRKENDALE, *Antonio Caldara* cit., pp. 350 e sgg.

⁵⁵ G. VALENTINI, *Concerti Grossi/ a quattro, a sei/ Strumenti/ cioè, a due, e quattro Violini, Alto viola, e Violoncello/ con due Violini, e Basso di Ripieno/ Opera Settima/ di Giuseppe Valentini/ Consecrato/ Alli Illustrissimi, & Eccellentissimi Signori/ il Signor/ D. Michelangelo/ Caetani/ e la Signora/ D. Anna Maria Strozzi Caetani/ Principi di Caserta, &c./ da sudetto Autore Suonator di Violino, e Compositore di Musica/ delle medesime Eccellenze*, Bologna, M. Silvani, 1710. La dedica è datata 1 aprile 1710.

⁵⁶ G. VALENTINI, *Rime* cit., p. 89.

sogliono dispiacere. Ma se a loro manca Armonia per dilettarti, e perfezione per soddisfarti, può bene in parte supplire al difetto il buon cuore, col quale te li presento, e può meritare, che se non li gradisci, ne anche voglia biasimarli, o ciò almeno voglia fare con discretezza, avendo riguardo alla tua propria estimazione; mentre il biasimo non deve mai albergare in animo, qual'è il tuo, gentile. Se otterò quel compatimento, di cui per lo passato mi hai favorito, e che mi tengo sicuro, fra poco avrai l'Opera mia Sesta già pronta, quale sarebbe stampata, se non che, essendo di poco volume, non ho voluto, che impedisca più oltre questa di assai maggiore applicazione, importanza, ed impegno, e che premevami sbrigare, per attendere fuori di questo pensiero al compimento di nuovi Concerti, con Trombe, ed altri Strumenti. Contentati dunque udire con sofferenza le presenti mie debolezze; intorno a cui mi occorre avvisarti, che il Primo Violino di Ripieno è obbligato nel Concerto settimo, e nell'ottavo, e non aver'io in qualche pagina del Violino principale posta la Chiave all'uso Francese, che per maggior commodo della stampa. Raddoppierai tutte le Parti con quante vorrai, eccetto però sempre il Violino Primo, il Violino Secondo, ed il Violoncello del Concertino. Anzi, perchè si conosca quali debbansi raddoppiare, vedrai ciascun Libro di esse distinto, col titolo duplicato, cioè; Violini primi di Ripieno, Violini secondo di Ripieno, e così gli altri. Quando poi ti piacesse raddoppiare ancora il detto violoncello del Concertino, pur che vi fossero quantità di Strumenti, ti raccomando, che lo radoppij con un'altro solamente, e non più. Tale è stata la mia intenzione in comporre questi Concerti: e sembrami, che in tal modo riesciranno più concordi, ed armonici. Vivi felice, mentre a te auguro tutte le prosperità, a me il tuo gradimento.

Oltre alle preziose indicazioni di prassi esecutiva, si accenna brevemente all'op. VI, che ritroviamo ancora nell'elenco delle «Opere finora date in luce da Giuseppe Valentini», che segue il passo citato:

Sinfonie per Chiesa a 3 col Basso per l'Organo, Opera Prima.
 Bizzarrie per Camera a 3, Opera Seconda.
 Fantasie Musicali a 3, Opera Terza.
 Idee per Camera a Violino, e Violoncello, Opera Quarta.
 Villeggiature armoniche a 3. Opera Quinta.
 Rime varie.
 Opera Sesta.
 Concerti grossi a quattro, e sei strumenti, con Ripieni. Opera Settima.

L'ipotesi che per op. VI fossero da intendersi le *Rime* era stata

suggerita da Michael Talbot⁵⁷. In realtà l'elenco trascritto mi sembra sufficientemente chiaro, le *Rime varie* e l'*Opera Sesta* sono chiaramente distinte. A conferma di ciò lo stesso Talbot mi segnala la presenza nel citato catalogo di vendita Selhof, al n. 2414 della sezione dei manoscritti musicali, di «VI Concerti a 4 Violini, Violoncello & Basso Continuo, opera sesta, Original» di Giuseppe Valentini. I punti di sospensione che precedono *Opera Sesta* nell'elenco trascritto indicano probabilmente che questa non era stata ancora pubblicata, come del resto si legge nel preambolo. Visto che tutte le opere di Valentini hanno avuto almeno una ristampa tranne l'op. VI, l'ipotesi a mio avviso più convincente è che non venne semplicemente stampata.

Dal 1710 al 1741 Valentini suona regolarmente nella Chiesa di San Luigi dei Francesi⁵⁸, inizialmente come primo violino di ripieno, quindi con le stesse funzioni che prima di lui aveva Corelli, nelle imponenti esecuzioni organizzate per la festa di San Luigi (25 agosto). Nella lista del 1710, dove per la prima volta Corelli viene sostituito dall'allievo Fornari alla guida del concertino, il nome di Valentini è accompagnato dal soprannome «Straccioncino». Il suo compenso (2 scudi) è inferiore a quello di Fornari (3 scudi), uguale al secondo violino di concertino e superiore a tutti gli altri violinisti⁵⁹. Nel 1713 — può sembrare una coincidenza ma proprio a gennaio moriva Corelli — Valentini prende il posto di Matteo Fornari ereditando il prestigioso incarico che il «Maestro di Fusignano» aveva da circa trent'anni, e mantenendolo per altrettanti⁶⁰. Incarico che prevedeva talvolta la composizione della musica: l'aumento del compenso da 4 scudi a 5 (o 5,50) è infatti accompagnato dalla scritta «Valentini che fa il concerto»⁶¹ o «Valentini per il concerto»⁶². Dal 1742 il suo nome scompare dalle liste; prende il suo posto un certo Pasqualino, forse l'allievo di Tartini Pasqualino Bini⁶³.

⁵⁷ M. TALBOT, *op. cit.*, p. 353.

⁵⁸ Sono molto grato a Jean Lionnet per avermi segnalato la presenza di Valentini a San Luigi dei Francesi, e per i numerosi e preziosi consigli che mi ha dato nel corso di questo lavoro.

⁵⁹ J. LIONNET, *op. cit.*, p. 200, doc. 227.

⁶⁰ Archivio di S. Luigi dei Francesi Roma, Carton 99, 1713.

⁶¹ *Ibid.*, Carton 109a, 1730.

⁶² *Ibid.*, Carton 114, 1741.

⁶³ *Ibid.*, Carton 115, 1742.

Sempre nel 1710 Valentini compone una cantata a due voci «In Occasione della Felice Nascita di Cesare Augustissimo Imperadore Giuseppe I»⁶⁴ su commissione di Don Gaetano Francesco Caetani, padre di Michelangelo, e libretto di Rinaldo Giangi, eseguita per la festa di Sant'Anna. E ancora partecipa all'esecuzione organizzata in Campidoglio dall'Accademia di San Luca («Nella Sinfonia — si legge nella lista di spesa — fu accresciuta una portione d'ord.e del S.D. Carlo Albani a Valentino Sonatore di Violino»)⁶⁵.

Dal 1711 al 1726 Valentini suona a San Giacomo degli Spagnoli nelle tre principali festività dell'anno, Sant'Ildefonso (23 gennaio), «Messa di Spagna» celebrata a Santa Maria Maggiore), San Giacomo (25 luglio) e Concezione (8 dicembre). Si è già parlato di Don Giuseppe Garzia del Pino, Segretario della Nazione Spagnola e della Regia Chiesa di San Giacomo, cui Valentini aveva dedicato l'op. IV, la quarta sonata dell'op. V («da Garzia») e un sonetto. Quali fossero i loro rapporti non è chiaro, se cioè le dediche e il sonetto fossero rivolti al mecenate o all'amico, o ancora avessero l'obiettivo di ingraziarsi il Segretario di San Giacomo perché questi lo prendesse al proprio servizio. Un passo della dedica dell'op. IV sembrerebbe confermare l'ultima ipotesi:

Le notizie, che Io ho del suo buon genio verso le belle Arti, e particolarmente verso la Musica, e dell'incomparabil gentilezza, colla quale riguarda, ed accoglie i Profesori di essa, mi ha fatto ardito di dedicarle la presente mia Quarta Opera [...] supplicandola al tempo stesso a ricevermi nel numero dei suoi più umili Servidori [...]

Qualunque fossero le intenzioni di Valentini, il suo nome compare nelle liste di spesa conservate nell'Archivio della Chiesa Nazionale Spagnola solo a partire dal 25 luglio 1711 (v. doc.3); accanto a lui,

⁶⁴ *In Occasione / della / Felice Nascita / di / Cesare / Augustissimo Imperadore / Giuseppe I. / Cantata a due / di / Rinaldo Giangi, / E posta in Musica / da Giuseppe Valentini / dedicata / A Sua Maestà Cesarea / dall'Eccellentissimo Signor / Don Caetano / Francesco Caetani / Duca di Sermoneta / Principe di Caserta & c. Consigliere di Stato di Sua Maestà / Cesarea, e Principe del Sac. Romano Impero, / e da esso fatta nel giorno di Sant'Anna.* Il libretto, conservato a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini, non riporta il nome dell'editore, il luogo e l'anno di edizione. La dedica è datata Roma 25 luglio 1710.

⁶⁵ F. PIPERNO, *op. cit.*, p. 196, doc. 41.

tra i violinisti, Matteo Fornari, Antonio Montanari (rispettivamente primo e secondo violino di concertino), Domenico Ghilarducci e Giuseppe Mellini, che per molti anni suoneranno insieme a San Giacomo. Anche qui, come a San Luigi dei Francesi, i compensi crescenti del violinista ci indicano le sue diverse funzioni all'interno dell'orchestra da violino di ripieno a violino solista. Di particolare rilievo gli aumenti del 1723 e 1725 (v. doc. 8 e 9) che lo portano alla guida del concertino, a conferma del prestigio crescente del compositore, la cui popolarità oltrepassa in questi anni i confini italiani grazie alle numerose riedizioni delle sue opere strumentali stampate in Olanda, Francia e Inghilterra.

Il 17 gennaio 1714 nel Teatro del Principe di Caserta a Cisterna viene rappresentata *La finta rapita*,⁶⁶ «favola boschereccia» in tre atti composta da Giuseppe Valentini (I atto), Nicola Romaldi (II atto) e Carlo Cesarini (III atto). Per la prima volta il compositore si accosta al genere operistico, sebbene l'esperienza sembra ripetersi solo l'anno seguente con la *Costanza in amore*⁶⁷ composta interamente da lui e rappresentata sempre a Cisterna. L'oratorio e la cantata sembrano a lui più congeniali, forse per le minori dimensioni, ma con più probabilità perché, assai più diffuse a Roma che altrove, rappresentano una importante fonte di guadagno per ogni compositore attivo nella città.

Nel 1714 Valentini è ancora al servizio dei Principi Caetani. Lo conferma una lettera di grande comicità che Pietro Antonio Locatelli scrive al padre il 17 marzo di quell'anno, narrandogli il «caso brutto» accaduto a lui e a Valentini.⁶⁸ Dopo aver pregato il padre di leggere la lettera «a tavola con tutti di casa» Locatelli racconta di esser-

⁶⁶ *La Finta Rapita/Favola Boschereccia/Dramma per Musica/del Sig. Domenico Renda/Dedicata a Sua Eccellenza/La Signora Principessa/di Caserta/E posta in Musica da tre Compositori Romani/Cioé/Il Primo Atto del Sig. Giuseppe Valentini/Il secondo del signor Nicola Romaldi/Il Terzo del Sig. Carlo Cesarini/Rappresentandosi nel Teatro del ILLustriss. & Eccellentiss.../Sig. Prencipe di Caserta/in Cisterna li 17 Gen/naro 1714, Palestri-na, Stamperia Barberina, 1714. Una copia del libretto si conserva a Roma presso la Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia.*

⁶⁷ Il libretto si conserva presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze e alla Biblioteca Universitaria di Bologna.

⁶⁸ La lettera, che si conserva alla Biblioteca Civica di Bergamo, è trascritta integralmente in A. DUNNINO, op. cit., pp. 48-50.

si recato verso la metà di carnevale nel Palazzo del Principe Caetani a Sermoneta, con «una mano di recitanti e Professori». «La notte della Madonna [delle Candele] — scrive Locatelli — stassimo assaj allegramente si, ma andassimo a letto verso le 4 ore di notte che era bonissima ora a proporzione delle altre sere». Valentini, che con lui divideva la stanza, «in circa 6 ore di notte» si sveglia e vede entrare «un homo di alta statura, vestito di scuro sensa capello con le mani gionte», che si avvicina al letto, prende «il candegliere con la lume asesa e lo alsa da terra, e si ferma un poco e le guardava a faccia a faccia perché stava giosto in fassia, e poi sensa dire niente, la rimette in terra, e bel bello, e piano piano, se ne torna a uscire». Se Valentini «non avesse veduto altre paure sarebbe morto a tal cosa», eppure «non mi volse svegliare perché dubitava che li paresse qualche insogno, o fantasma de pensieri, benchè era verissimo». «Deli a mezzo quarto di ora — continua Locatelli — torna a rientrare la medesima figura e si accosta al letto e fa listesso di prima piglia la lume e li guarda a faccia a faccia, lui si sente a movere tutto il sangue con un gran sudore caldo e freddo, mi sveglia me tutto tremante mi sveglio a tale impulsa e vedo quest'homo, che si voltava e pian piano s'incammina fori della camera». Quindi vede il «Sign. Valentini tutto pallido e tremante, e un gran batimento di core, e con un sudore tale che frasso sino le lensola» e gli domanda «se quel homo fosse stato uno che avesse parlato con lui», ma Valentini «rispose ve lo dirò dimani», al che Locatelli capisce «che era stato una Anima o uno Spirito». I due restarono a letto «tremando sino le 9 ore», decidono quindi di alzarsi ma d'improvviso sentono battere alla finestra della stanza e cominciano «con la voce tremante a dire di miserere e de profundis». Tutto ciò viene raccontato al Principe Caetani che «doppo molte persuasioni, che ci diceva che non era vera fu astretto poi a confessare, che in detto palazzo e in detta camera nostra ci fu ammassato uno». Allo stato attuale della ricerca questa è la sola testimonianza di un contemporaneo sull'uomo Valentini, se si escludono come è giusto i sonetti in sua lode, per loro natura assai lontani dal vero; e certo il compositore, così attento a curare la propria immagine, avrebbe preferito qualcosa di diverso.

Nel 1714 Valentini pubblica gli *Allettamenti/ per Camera/ a violi-*

*no, e violoncello, o cembalo, op. VIII,*⁶⁹ dedicati a Decio degli Onofri, Patrizio di Foligno, cui il compositore dava lezioni di violino. L'A chi legge è opera questa volta dello stesso dedicatario e risulta pertanto di scarso interesse. Vi si riporta tuttavia un elenco di opere «quasi terminate & impronto a stamparsi», delle quali forse solo la prima sarà effettivamente pubblicata come op. IX:

- Un'altra Opera di Concerti con ripieni
- Un'Operetta a Violino solo con un secondo Violino e beneplacito
- I pianti fornunati di Gileno. Poemetto in Ottava Rima
- La seconda Parte delle Idee a Violino solo a due, e tre corde
- Un'Opera di Concerti Grossi con Trombe, Oboe, e diversi altri Stromenti
- Un'operetta di Salmi brevi a quattro, per tutti i Vesperi
- Insieme con un'altra Operetta di Balletti.

Una breve parentesi di carattere più specificamente biografico. Devo alla cortese segnalazione di Eleonora Simi Bonini la notizia che Giuseppe Valentini tra il 1717 e il 1719 abita alla Lungara al n. 18 del Vicolo della prima barchetta, con la moglie Eugenia, la sorella Elena, la madre Chiara e nel 1719 il figlio di tre mesi Francesco (v. doc.5). È quanto risulta dagli *Stati delle Anime* di Santo Spirito in Sassia, conservati presso l'Archivio del Vicariato di Roma. Negli anni precedenti e successivi apparteneva ad altra parrocchia, che purtroppo non è indicata, ed è pertanto difficile risalire alla data di matrimonio o di morte del compositore.

Se già nel 1710 Estienne Roger aveva pubblicato ad Amsterdam l'op. I, tra il 1715 e il 1725 l'editore olandese dà alle stampe l'intera produzione strumentale del compositore già apparsa in Italia, mentre anche a Londra e a Parigi si realizzano numerose edizioni non autorizzate. A conferma della popolarità raggiunta dal musicista le altrettanto numerose raccolte collettive edite in questi anni, dove il nome di Valentini si accompagna a quello di Vivaldi, Corelli, Albinoni, Veracini, A. Marcello e altri. La larga diffusione della sua musica e la notorietà conseguita in Europa ne accrescono il prestigio anche a

⁶⁹ G. VALENTINI, *Alletamenti per camera a Violino, e Violoncello, o Cembalo/ Opera Ottava/ di Giuseppe Valentini/ Consacrata all'Illustrissimo Signore, il Signor/ Decio degli Onofri/ Patrizio di Foligno, Roma, Mascardi, 1714.*

Roma. Nel 1720 viene proposto Coadiutore del Maestro di Cappella di San Giacomo degli Spagnoli con diritto alla successione, e diventa Maestro di Cappella a San Giovanni dei Fiorentini.

Nel *Libro de Decretos Congregaciones Generales y Particulares del Año del 1720 al 20 Feb. 1721*, conservato nell'Archivio della Chiesa Nazionale Spagnola, si trova la «Copia del Decreto que se hizo en la Congregación particular que se tubo en 13 de enero de 1720 sobre la nomina de coadiutor del Maestro de Capilla» (v. doc. 7). La carica di coadiutore era conferita solo quando l'età avanzata del Maestro di Cappella impediva a questi di svolgere regolarmente le proprie mansioni. È il caso ad esempio di Alessandro Scarlatti nominato coadiutore di Giovanni Becilli a Santa Maria in Vallicella⁷⁰. A San Giacomo le cose andavano diversamente: sembra infatti che Severo De Luca venisse da tempo ammonito «para que sirviese con mayor desempeño su empleo», e «por sus omisiones, y la ninguna aplicación, que tenía en renovar las obras de Música».⁷¹ Ma Severo De Luca continuava a fare il proprio comodo, per cui il 13 gennaio 1720 la Congregazione Particolare decide di nominare «un virtuoso compositor en la música» con una «pequeña provisión mensual, *vita durante de dicho* Severo de Luca, con tal que se le asegurase la futura». Severo De Luca avrebbe avuto un compenso di «doce escudos Romanos al mes, y a su coadjunto sele diessen los quatros restantes a su provisión, para que travajase con mas gusto y pudiese satisfacer en parte a las Copias de las nuevas Composiciones, que necesariamente debia hacer». Viene scelto Giuseppe Valentini, «virtuoso conocido en materia de Música, y que ha dado a la imprenta muchas obras de Música». Ma il Segretario della Chiesa Spagnola, Don Giuseppe Garzia del Pino, cognato di Severo De Luca, riferisce a questi le risoluzioni prese dalla Congregazione Particolare, e prima che il decreto venga approvato dalla Congregazione Generale ne mette al corrente il Cardinale Aquaviva. Ne nasce una controversia che vedrà impegnati per diversi anni «Administradores», «Disputados Congregan-

⁷⁰ A. MORELLI, *Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella in Roma ed alcuni suoi oratori*, in «Note d'Archivio» n.s., II (1984), pp. 117-144. L'incarico non prevedeva compenso ma garantiva il diritto alla successione.

⁷¹ Le citazioni che seguono sono tratte da un documento manoscritto conservato all'Archivio di San Giacomo degli Spagnoli [n. 1345].

tes», «Cardinales» e «Rey». Segretario e Maestro di Cappella saranno espulsi, Valentini dovrà rinunciare all'incarico. Le sorti della controversia, favorevoli a Severo De Luca, sono raccontate in alcuni fascicoli conservati all'archivio di San Giacomo, tra cui una «Relación de las controversias que le Siguieren por las Expulsiones d. Mro de Capilla y Secretario y de lo determinado y declarado del Rey nro Señor», documenti di grande interesse che spero di pubblicare presto.

Lo stesso anno Valentini succede a Giuseppe Zipoli nell'incarico di Maestro di Cappella di San Giovanni dei Fiorentini, che manterrà sino alla morte. Nel mandato di pagamento che documenta l'inizio della sua attività nella chiesa si autorizza il pagamento di 40 scudi al «Sig.r Gios. Valentini novo Mro di Cappella» (v. doc. 6). Nel 1721 viene tuttavia sostituito da Marco De Santis⁷² e nel 1722 da Filippo Falconi⁷³. A partire dal 1723 il suo nome compare regolarmente nei documenti d'archivio relativi alle principali festività della chiesa, la festa di San Giovanni Battista e l'Esposizione, fino al 1753.

Nel 1721 Valentini compone una cantata per il Collegio Nazareno, eseguita a settembre nel corso dell'Accademia Solenne che si teneva ogni anno per celebrare la Natività della Vergine (8 settembre)⁷⁴. La sua trentennale attività di compositore e violinista al Nazareno è documentata fin dal carnevale del 1718⁷⁵. Due anni più tardi il suo nome compare nel frontespizio di una partitura manoscritta di Alessandro Scarlatti, conservata presso l'Archivio Generale delle Scuole Pie:

Concertino/ Dell'Intermezzi in Musica fatti nelle due sere del Carnevale/ dell'anno 1720, nel Coll.o Nazareno, uno burlesco venuto di fuori/ e l'altro serio del Sig.r Scarlatti, diretti ambedue dal Celebre/ Sig.r Valentino Sonatore di Violino, e Compositore di/ Musica, e riuscirono di sommo/ applauso⁷⁶.

⁷² Archivio di San Giovanni dei Fiorentini, Registro de' Mandati, a.1721, n.233, c.20.

⁷³ *Ibid.*, n. 233, c.25.

⁷⁴ A. LANFRANCHI-E. CARERI, *op. cit.*

⁷⁵ Nel febbraio del 1718 Valentini dirige nel teatro del Collegio gli Intermezzi delle rappresentazioni di carnevale come risulta nella «Nota delle spese fatte con li denari delle imposte contribuzioni nell'anno 1718» [Archivio del Collegio Nazareno, senza collocazione].

⁷⁶ I-Rps, Reg. M n. 34d.

La cantata del 1721 è solo la prima di una serie di composizioni composta per la stessa occasione nel 1723, 1724, 1736, 1746, 1747. Di alcune di esse si conservano le parti manoscritte, unico prezioso esempio della scrittura vocale del compositore, presso l'Archivio Generale delle Scuole Pie⁷⁷, e nell'archivio del collegio i documenti relativi alle esecuzioni, con nomi e compensi di musici e strumentisti (v. doc. 17, 19) Valentini è anche chiamato a dirigere, e forse a comporre, le musiche dei balli degli Intermezzi delle rappresentazioni carnevalesche realizzate nel teatro del collegio (v. doc. 15, 16, 18, 20, 21).

Tra il 1722 e il 1727 il suo nome viene più volte riportato nelle *Filze delle giustificazioni di spesa* della Computisteria Ottoboni relative alle esecuzioni patrociniate dal cardinale nelle chiese di S. Maria Maggiore, SS. Lorenzo e Damaso, e nell'Oratorio di S. Marcello⁷⁸. L'Ottoboni non sembra aver avuto una particolare predilezione per il compositore, eppure, come ha rilevato Paul Everett⁷⁹, la presenza di numerose partiture di Valentini tra i manoscritti conservati a Manchester provenienti dal repertorio dell'orchestra del Cardinale Ottoboni del periodo postcorelliano sta a significare che la sua musica veniva acquistata, eseguita, e probabilmente apprezzata, se solo si considera il numero delle sue partiture rispetto alle altre.

Nel 1724 vengono pubblicati ad Amsterdam i *X Concerti grossi* op. IX⁸⁰, in un'edizione non sappiamo se originale o pirata, priva comunque di dedica e premessa. È l'ultima opera a stampa del compositore, ma certamente non l'ultima composizione strumentale stando all'elenco riportato nell'op. VIII. La *Cantata per la Natività* del 1721 segna tuttavia l'inizio di un periodo dedicato soprattutto alle composizioni vocali: nel 1723 compone la *Cantata a 2 con Str. ti Eternità, Tempo*⁸¹, di cui si conservano a San Pantaleo le sole parti vocali; nel

⁷⁷ E. CARERI, Catalogo cit., nn. 93, 94, 95.

⁷⁸ S. LA VIA, op.cit., doc. 10, 11, 28, 29, 32, 33, 43, 44, 55.

⁷⁹ P. EVERETT, *The Manchester Concerto Partbooks*, Thesis, University of Liverpool, May 1984, p. 308.

⁸⁰ G. VALENTINE, *X Concerti/ a violino primo, secondo e basso concertino/ e violino primo e secondo concerto grosso, violetta e basso./ Questi concerti si possono suonare a tre, cioè col primo, secondo violino e basso/ di concertino, la violetta è a beneplacito/ potendosene di essa far dimeno &c./ Opera Nona*, Amsterdam, M.C. Le Cene, n. 508-9, [1724].

⁸¹ I-Rps, Reg M n.37a.

1724 la *Cantata a 2 Con Str.ti Fama e Fede*⁸² di cui rimangono anche le parti strumentali, eseguita al Nazareno anche nell'Accademia Solenne del 1736; nel 1727 un *Componimento Poetico*⁸³ a due voci, commissionatogli dal Duca di Sermoneta, e ancora *S. Giovanni della croce*, «componimento sacro per musica a tre voci»⁸⁴, cantato nella Chiesa della Vergine Maria del Carmine; nel 1728 una cantata *Per la Festività di S. Francesco di Paola*⁸⁵; nel 1730 un *Oratorio per l'Assunzione della B.ma Vergine*⁸⁶, eseguito al Collegio Clementino; nel 1733 una *Cantata da recitarsi Nel Palazzo Apostolico*

⁸² I-Rps, Reg M n.37b. La cantata venne eseguita il 21 settembre 1724 come risulta in un manoscritto conservato presso l'Archivio Generale delle Scuole Pie dal titolo *Monumenta Academiae Incultorum* [Provincia Romana, Supplementum 34, c.19r]. Il *Diario Ordinario*, periodico ufficiale dello Stato Pontificio stampato presso la tipografia Chracas, riporta quanto segue: «Nel dopo pranzo del medesimo giorno, si fece dalli Signori Convittori del Collegio Nazareno un'erudita Academia con nobile Apparato, e scelta Musica, in lode di Nostro Signore Papa Benedetto XIII coll'intervento degli Emi Sig. Cardin. Paulucci, Belluga, Origo, Polignac, Marini, Alberoni, ed Alessandro Albani, e di molta Prelatura, e Nobiltà; essendovi ancora l'Orazione in Stampa, che ebbe il comune generale applauso» [settembre 1724, n.1115].

⁸³ *Componimento Poetico/ fatto cantare alla presenza/ Delle Alteze Reale, ed Elettorale/ di/ Violante Beatrice/ di Baviera/ Gran Principessa di Toscana/ e di/ Clemente Augusto Maria/ Arcivescovo di Colonia &c. Elettore/ del S.R.I./ dell'Eccellenzissimo Signor/ Duca di Sermoneta/ in Cisterna/ Musica/ di Giuseppe Valentini Virtuoso di S.E., Napoli, 1727.* Una copia del libretto si conserva a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini.

⁸⁴ *S. Giovanni della Croce/ Componimento Sagro per Musica/ a tre voci/ da cantarsi/ Nella chiesa, o sia Oratorio della Venerabile Archiconfraternita/ della Beatisima Vergine Maria del Carmine/ di Roma alle Tre Cannelle/ Dedicato/ All'Eminentissimo, e Reverendissimo Prencipe/ Il Signor Cardinale/ Nicolò Cascia, Roma, P.Ferrari, 1727.* A p.4: «Parole del Signor Filippo Vanstrip/ Musica del Signor Giuseppe Valentini Virtuoso dell'Eccellenzissimo Signor Duca di Sermoneta &c»

⁸⁵ *Per la Festività/ di S. Francesco/ di Paola/ Solennizzata da un suo Divoto/ Cantata/ A due Voci del Signore F. V.S./ Posta in Musica/ dal Signor Giuseppe Valentini, Roma, P. Ferrari, 1728.* Una copia del libretto si conserva presso la Fondazione Giorgio Cini a Venezia.

⁸⁶ *Oratorio/ per/ l'Assunzione/ della/ B.ma Vergine/ Da cantarsi/ nel Collegio Clementino/ Musica/ del Sig. Giuseppe Valentini, Roma, 1730.* Una copia del libretto si conserva presso l'Archivio del Collegio Nazareno di Roma.

*La Notte del SS. Natale*⁸⁷ e *La Santissima Vergine addolorata*⁸⁸, cantata a San Lorenzo in Lucina; nel 1746 una *Cantata per la Natività*⁸⁹, eseguita al Nazareno (v. doc. 17); nel 1747 ancora una *Cantata per la Natività*⁹⁰, che è anche l'ultima composizione di Valentini giunta fino a noi (v. doc. 19).

Dal 1727 il nome del compositore scompare dalle liste di San Giacomo degli Spagnoli, forse in seguito alla controversia seguita all'espulsione di Severo De Luca e Don Giuseppe Garzia del Pino.

Nello stesso anno succede a Giovanni Battista Pioselli nell'incarico di maestro di cappella di Santa Maria Maddalena (v. doc. 11),

⁸⁷ *Cantata/ da recitarsi/ nel Palazzo Apostolico/ La Notte/ del/ SS. Natale/ L'Anno MDCCXXXIII/ Parole/ Di Gian Bernardino Pontici Accademico Quirino,/ Arcade, ed Infecondo/ Musica/ di Giuseppe Valentini*, Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1733. Una copia del libretto si conserva a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini. Il *Diario Ordinario del Chracas* [dicembre 1733, n. 2562] riporta quanto segue: «Il giorno per la stessa solennità [vigilia di Natale] nella Cappella Paolina del sopradetto Palazzo Quirinale, verso le ore 22 gli Eminentissimi Signori Cardinali in numero di 29 tutti gli Ordini della Prelatura, i Capi delle Religioni, ed ogn'altro, che vi ha luogo, intervennero al primo Vespero cantato dall'Eminentissimo Signor Cardinal Barberini Vescovo d'Ostia, e Velletri, e sotto Decano del Sagro Collegio: terminato il Vespero 10 de' sudetti Porporati, si trasferirono dopo le ore 24 in una di quelle sale, ove intervenne ancora molta Nobiltà, e Forasteria, a godervi il solito nobilissimo trattenimento di una cantata a tre voci, composta in quest'anno dal Signor Gio. Bernardino Pontici Accademico Quirino, Arcade ed Infecondo, e posta in Musica dal Signor Giuseppe Valentini».

⁸⁸ Una copia del libretto si trova alla Biblioteca Statale di Lucca.

⁸⁹ *Cantata/ per/ La Natività/ della Beatissima Vergine/ Nella pubblica Accademia/ del Collegio Nazareno*, Roma, G. Zempel, 1746. Una copia del libretto presso l'Archivio del Collegio Nazareno. La cantata fu eseguita l'11 settembre, come risulta a c. 54 dei *Monumenta Academiae Incultorum* (cit.). «Nella gran Sala del Collegio Nazzareno - si legge nel *Diario Ordinario* n. 4548 — si tenne la stessa mattina la solita solenne Accademia in onore della Natività della Beata Vergine; coll'intervento di 20 Porporati invitati, e ringraziati, rispettivamente, dall'Emo Guadagni Protettore del Collegio; ed inoltre di numerosa Prelatura, e Nobiltà, e vi si gode profusione di esquisiti rinfreschi. Vi si udi una vaga Cantata a più voci».

⁹⁰ I-Rps, Reg M n. 38. La cantata fu eseguita il 10 settembre, come si legge a c. 55r dei *Monumenta Academiae Incultorum* (cit.). «Nel Collegio Nazzareno de' PP delle Scuole Pie — si legge nel *Diario Ordinario* n. 4704 — si tenne Domenica mattina la solita solenne Accademia in onore della natività della S.ma Vergine; essendovi intervenuti in quel salone vagamente ornato 19 Emi Signori Cardinali, il Sig. Ambasciatore Veneto, e figlio, e molta primaria Nobiltà, tra la quale più di 30 Prelati; oltre la nobilissima Cantata a due Voci, e un pieno Coro, posta in musica dal Maestro di Cappella Sig. Giuseppe Valentini, vi fu l'Orazione recitata dal Sig. Cav. Colloredo, un Poema dal Sig. Cav. Brozzi, un Egloga dalli Signori Cav. Caprara, March. Gualtieri, e March. Fiaschi, ed il ringraziamento fu fatto dal Sig. Giuseppe Firrao Principe dell'Uzzi, tutti Convittori in esso Collegio, che ne riportarono molto applauso di quella nobile adunanza, anche servita con rinfreschi esquisitissimi».

che manterrà fino al 1750. Tra le principali occasioni musicali la festa di Santa Maria Maddalena (22 luglio), la Concezione e le 40 ore, oltre naturalmente alle messe cantate della terza domenica di ogni mese alla Maddalena e della prima domenica nella Cappella della Congregazione dei Crociferi.

Ancora nel 1727 risulta primo violino tra gli «Istromenti per il ballo» nella «Lista dell'istromenti che sonarono alla cantata et al ballo in occasione della venuta del Gran Priore di Francia li 31 luglio 1727» in casa Borghese⁹¹. Tra le carte d'archivio del fondo Borghese si registra inoltre l'acquisto di una «muta de concerti del Valentini stampa in rame sciolti»⁹². La notizia riportata da Giazotto secondo cui Valentini nell'agosto del 1743 risulta maestro della Cappella Borghese in Santa Maria Maggiore (Cappella Paolina)⁹³, è stata successivamente confermata da Della Seta, per il quale il compositore è in servizio nel 1732 e probabilmente succede nell'incarico a Francesco Gasparini nel marzo dell'1727⁹⁴. In realtà Valentini risulta in servizio dal 1737 (v. doc. 13, 14) al 1752 (v. doc. 22, 23) e non succede a Gasparini, bensì ad un certo Antonio Simoncini⁹⁵.

Dal terzo decennio del XVIII sec., se procede regolarmente l'attività di maestro di cappella nelle chiese citate, sempre più rare si fanno le sue composizioni. Dopo le cantate del 1733 abbiamo notizia delle sole due cantate per il Nazareno del 1746 e 1747. Nel 1741 il sessantenne compositore lascia il servizio a San Luigi dei Francesi. Negli anni seguenti le sue attività musicali si limitano ormai ai servizi prestati alla Maddalena, a San Giovanni dei Fiorentini, alla Cappella Paolina e al Collegio Nazareno. Nel 1749 dirige per l'ultima volta gli intermezzi di carnevale nel teatro del collegio (v. doc. 21). Due anni dopo Giovanni Battista Casali prende il suo posto alla Maddalena⁹⁶.

⁹¹ F. DELLA SETA, *I Borghese* cit., p. 198.

⁹² *Ibid.* p. 200.

⁹³ R. GIAZOTTO, *op. cit.*, p. 436.

⁹⁴ F. DELLA SETA, *I Borghese* cit. Il nome riportato dall'autore a p. 204 nell'elenco dei maestri della Cappella Paolina è Giuseppe Ferretti, ma dall'errata corrigere del numero successivo di Note d'Archivio (II, 1984) apprendiamo trattarsi di Giuseppe Valentini.

⁹⁵ v. 228 (n. 152, 178) e v. 229 (nn. 203, 221), Fondo Borghese, Cappella Paolina, Archivio Segreto Vaticano.

⁹⁶ *Introito ed Esito*, v. 5341, luglio 1751, Ministri degli Infermi in S. Maria Maddalena, Archivio di Stato di Roma.

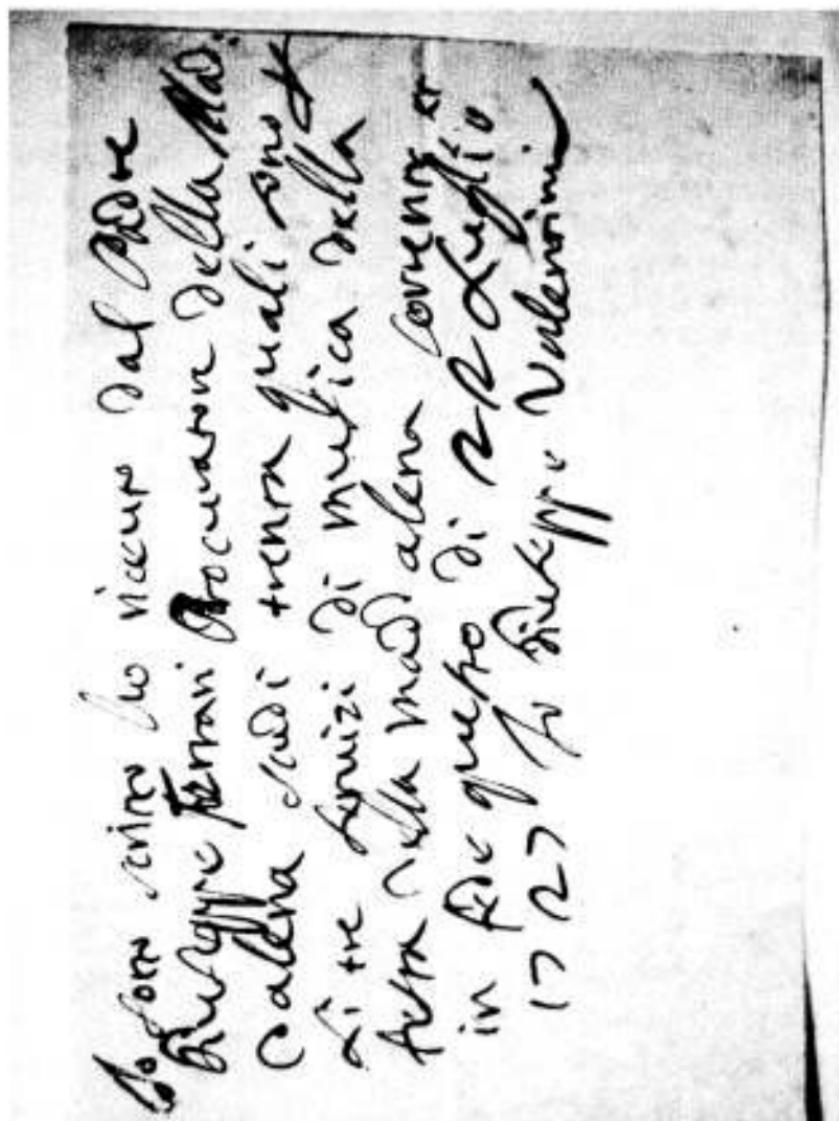


Fig. 3 — Ricevuta autografa di Giuseppe Valentini

Il 19 giugno 1753 il suo nome compare per l'ultima volta tra le carte d'archivio di San Giovanni dei Fiorentini (v. doc. 24)⁹⁷. Il 12 novembre dello stesso anno la Congregazione di Santa Cecilia fa celebrare per lui una messa di suffragio⁹⁸.

«Valentini — scrive Michael Talbot — was not a genius. But as the most significant Roman composer of instrumental music in the generation after Corelli he deserves our attention. He serves to remind us of the complexity of currents of influence in eighteenth-century music and shows that to dominate a musical school, as Corelli did, is not to snuff out divergent outlooks. In short, he fills a gap in musical history»⁹⁹. A tali conclusioni giunge dopo un'accurata analisi dell'intera produzione strumentale a stampa del compositore. Successivamente Paul Everett ha svolto un'analisi di estremo interesse sui manoscritti di Manchester¹⁰⁰. Tali indagini rivelano uno stile compositivo di grande originalità che dovrà essere attentamente valutato dalla critica. A queste iniziali ricerche ho inteso dare un contributo specificamente storico-documentario, evitando di proposito di intervenire sulle importanti questioni analitiche sollevate dai due studiosi, sulle quali mi riprometto di tornare in altra sede (di particolare interesse mi sembrano le tre cantate conservate a San Pantaleo, di cui si ignorava l'esistenza, unico esempio della scrittura vocale del compositore).

Prima di passare alla lettura dei documenti, credo opportuno rivedere rapidamente i dati principali che emergono da questo studio, i quali mi auguro forniscano nuovi spunti alla ricerca e nuove prospettive all'analisi.

L'individuazione del maestro di Valentini, Giovanni Bononcini, ci permette oggi di considerare da un diverso profilo le sue prime composizioni e di stabilire confronti stilistici non più limitati alla scuola romana e a Corelli.

⁹⁷ Anche a S.Giovanni dei Fiorentini, come alla Maddalena, Valentini viene sostituito da Giovanni Battista Casali. Cfr. *Registro de' Mandati*, n. 327, 1754, Archivio di S.Giovanni dei Fiorentini.

⁹⁸ G. ROSTIROLA, *op. cit.*, p. 265.

⁹⁹ M. TALBOT, *op. cit.*, p. 365.

¹⁰⁰ P. EVERETT, *op. cit.*, pp. 307/342.

L'ulteriore conferma della stima e dell'ammirazione di Valentini per Corelli, quale risulta dal sonetto in sua lode, pone quantomeno in discussione la pretesa rivalità tra i due compositori.

Di grande rilievo storico la sua appartenza all'Arcadia, privilegio raramente concesso ad un musicista, a conferma dell'alta considerazione di cui godeva nell'ambiente culturale romano, nel primo '700 tra i più vivi d'Europa. A questo proposito non si deve dimenticare l'amicizia del compositore con Paolo Rolli, Francesco Posterla, Domenico Petroselini, e il suo rapporto con l'Accademia degli Infecondi.

Era anche ignota la sua attività di violinista a San Luigi dei Francesi (1710/1741), dove eredita il prestigioso incarico di Corelli, e a San Giacomo degli Spagnoli (1711/1726), e di maestro di cappella a Santa Maria Maddalena (1727/1750) e a San Giovanni dei Fiorentini (1720/1753), come era ignoto il suo trentennale rapporto col Collegio Nazareno (1718/1749).

I documenti d'archivio ci permettono inoltre di distinguere il percorso artistico di Valentini in due periodi: il primo contrassegnato da un'intensa attività compositiva particolarmente rivolta al genere strumentale, che giunge fino al secondo decennio del XVIII sec., e il secondo caratterizzato dal progressivo rallentamento di tale attività, indirizzata prevalentemente al genere oratoriale, e dal regolare servizio prestato nelle citate istituzioni religiose. È anche da notare che Valentini sembra preferire l'indipendenza che la carica di maestro di cappella alla Maddalena e a San Giovanni dei Fiorentini gli garantisce, al servizio nelle case private (l'unico rapporto stabile documentato è con Michelangelo Caetani).

Un aspetto interessante che emerge dalle carte d'archivio, e rende Valentini assai diverso da molti compositori italiani coevi, è la sua ininterrotta permanenza a Roma, documentabile con certezza a partire dal secondo decennio del '700 (non si escludono tuttavia viaggi di breve durata). Eppure la sua musica era conosciuta nei principali centri musicali europei grazie alle ristampe realizzate da Estienne Roger e Michel-Charles Le Cène, John Walsh e Le Clerc: Valentini non avrebbe certo avuto difficoltà a seguire l'esempio del maestro. In realtà Roma offriva una straordinaria quantità di occasioni musicali, e non soltanto per via delle numerose e imponenti esecuzioni

patrociniate da principi e cardinali, ma soprattutto grazie all'incredibile numero di chiese, collegi e istituzioni religiose, che avevano ciascuna almeno una festività da celebrare ogni anno, dove la musica svolgeva spesso un ruolo di primaria importanza. Se si prende in esame un anno qualsiasi della vita di Giuseppe Valentini a partire dalla sua assunzione a San Giacomo degli Spagnoli, sulla base delle liste di spesa, delle ricevute, dei mandati, degli avvisi, delle recensioni, si scopre un calendario fitto di appuntamento musicali. E senza dubbio le carte d'archivio che ho potuto esaminare non rappresentano neanche la metà di quanto giace ancora negli archivi o è andato perduto. In questo senso vorrei far notare che indagini di questo tipo sono state condotte soprattutto sulle grandi famiglie di mecenati, e assai più raramente sulle singole chiese o sui collegi d'istruzione, col risultato di distorcere almeno in parte una realtà musicale certamente più complessa.

Per concludere vorrei ringraziare tutti coloro che mi hanno gentilmente aiutato in questo lavoro, in particolare Michael Talbot, Paul Everett, Jean Lionnet, Arnaldo Morelli, Ilaria Maffei, Stefano La Via, Ariella Lanfranchi, Eleonora Simi Bonini, David Bryant, Barbara Giacometti e Oscar Mischiati.

DOCUMENTI

Doc. I

Archivio dell'Opera del Duomo - Firenze
 Registri Atti Battesimali del Fonte di S.Giovanni di Firenze
 [a.1681 - c.159 - n.762]

Lun.i 15 Giuseppe di Matteo d'Angelo Valentini, e di Chiara degl'Innocenti *Coniugi, Parrocchia S.Maria Ipotecosa Nato il di 14 a h.11. Compare Fran.co di Bernardino Tullio Parrocchia S.Miniato fra le Torri. Comare Lucia di Fabio Cheroncini moglie d'Iacopo Baotta Parrocchia S.M.a degl'Alberighi. P.Totti Baptizavit.*

Archivio di Stato - Roma
 Fondo di S.Girolamo della Carità
 Giustificazioni [nn. 426/427 - a.1704/5, 1705/6]

Le liste, che Eleonora Simi Bonini ha gentilmente messo a mia disposizione, si riferiscono all'esecuzione del S. *Alessio* e della S. *Caterina da Siena* a San Girolamo della Carità. La data riportata nei libretti è 1705, ma la stagione iniziava a Novembre e si concludeva la domenica delle Palme dell'anno seguente. Per questo motivo ho preferito riportare le liste del 1704/1705 e del 1705/1706.

Lista dei musici che eseguirono gli Oratori dal novembre 1704 alla domenica delle Palme 1705.

Don Mattia soprano	15
Costanzo Soprano	15
Nicolino contralto	15
Gio. Batta Volante	
Matteo De Grandis basso	15
violini	
Andrea di Luigi	8
Giovanni	6
viola	
Bartolomeo	6
violone	
Travaglia	6
contrabbasso	
Almerico Bandiera	6
cimbalaro	
Benedetto Acciari	4

M.o Giuseppe Scalmani

Lista del 1705-1706

Don Mattia soprano	15
Domenico soprano	15
Checchino contralto	15
Belardino Barsi tenore	15
G.Domenico Puccetti basso	15

violini	
Andrea di Luigi	8
Giovanni (I rata)	3
Domenico Gherarducci (II rata)	3
viole	
Bartolomeo (I rata)	3
Filippo (II rata)	3
violone	
Giuseppe Belcore	6
contrabasso	
Almerico Bandiera	6
cimbalaro	
Benedetto Acciaro	4

M.o Giuseppe Scalmani

Doc. 3

Archivio della Chiesa Nazionale Spagnola - Roma
 Cuentas - Santiago y Archicofradia de la Resurrección
 [Contabilidad Santiago - a.1711 - Leg. 246]

Festa di S.Giacomo 1711

Sig.ri Fran.co Finaia	4
Carluccio dell'Apolinara	2
Ubaldo dell'Apolinara	2
Pauoluccio di S.Pietro	1:50
Pasqualino Betti	3
Alesandrino della Chiesa Nova	1:50
D.Giulio	1:50
Matteo Fornari	3
Antonio Montanari	2
Dom.co Ghirarducci	1:50
Gio.Batt.a Tibaldi	1:50
Giuseppe Valentini	1:50
Gio.Batt.a di Sachetti	1:50
Giuseppe Mellini	1:50
Filippo Amadei	2
Gio.Ant.o Haim	1:50
Cimapane	1:50
Ignazio, Oboe	3

Gaetano, Tromba	2
Camillo, Tromba	2
Felice, Timpani	1:50
Fran.co Monti	1:50
Ignazio Marinaoli	1:50
Nicolo Ferretti	1:50
D. Francesco	1:50
D. Gio. Nencioni	1:50
Antoniuccio	1:50
Fran.co Maria	1:50
D. Paulo di S.Spirito	1:50
Fran.co Marionetti	1:50
D. Domenia	1:50
Carlo Demetrio	1:50
Biagio Scarci	1:50
Gioseppe de Luca	1:50
Ascanio	1

62:50

[...]

Doc. 4

Archivio della Chiesa Nazionale Spagnola - Roma
 Cuentas - Santiago y Archicofradia de la Resurrección
 [Contabilidad Santiago - a.113 - Leg. 259]

S. Ildefonso 1713

Ubaldo dell'Apollinara	1:50
Pauoluccio di S.Pietro	1:50
Pietruccio della Chiesa Nova	1:50
Alesandro Lori	1:50
Giacomuccio di S.Giovanni	1:50
D. Giulio	1:50
Matteo Fornari	3
Ant.o Montanari	2
Dom.co Ghirarducci	1:50
Gioseppe Valentini	2
Gio. Battista	1:50
Gioseppe Mellini	1:50
Gio.B.a di Sachetti	1:50
Filippo Amadei	2
Gio.Ant.o Haim	1:50
Bartolomeo Cimapane	1:50

Ignazio Oboe	3
Gioseppino	1:50
Fran.co Manzi	1:50
Ignazio Marmaioli	1:50
D.Gio.Ant. Nencioni	1:50
Nicolò Ferretti	1:50
Ant. Ferrari	1:50
Fran.co Maria	1:50
Fran.co Massonetti	1:50
D. Domenicone	1:50
Carlo Demetrio	1:50
Giuseppe De Luca	1:50
Biagio Scarci	1:50
Gaetano Tromba	1:50
Camillo Tromba	1:50
Felice delli Timpani	1:50
	52:50

Doc. 5

Archivio del Vicariato - Roma
 Stati delle anime - Santo Spirito in Sassia

[1717]

Lungara - Vico della p.ma Barchetta
 n.20
 Gius.e Valentini Sonatore
Eugenio Moglie Di Lui
 Elena Sorella Del Sig.re Valentini

[1718]

Ibid
 n.18
 Sig. Gius.e Valentini Sona.re
Eugenio Moglie di Lui
 Elena Vedova Sorella del Sig.r Valentini
 Chiara Valentini Madre di *detti*

[1719]

Ibid
 n.18
 Sig.r Giuseppe Valentini Suonat.e
Eugenio Moglie di Lui tutti Partiti
 Francesco figlio di *detti* di mesi 3
 Elena vedova Sorella del Sig.r Valentini

Archivio di San Giovanni dei Fiorentini - Roma
 Registro de' Mandati
 [a.1720 - n. 233 - c. 44]

A di' primo Luglio 1720

Sig.r Filippo Dagi Computista della Venerabile Chiesa di S.Gio. de' Fiorentini, et Archiconfraternita della Pietà di detta Nazione potrà fare un mandato di Scudi Quaranta moneta al Sig.r Gios. Valentini novo Maestro di Cappella, cioè s.34 per la Musica da lui fatta nella Sudetta Chiesa per la festa di S.Gio. Batta del corrente anno 1720, s.4 per altra per l'esposizione del Venerabile parimente nel corrente anno, e s.2 per tanti pagati in occasione del Paleo fatto per la Musica.

Marcello Malaspina Proveditore

Doc. 7

Archivio della Chiesa Nazionale Spagnola - Roma
 Libro de Decretos Congregaciones Generales y Particulares del Año de 1720 al 20 Feb. 1721.
 [a.1720 - n.1906]

Copia del Decreto, que se hizo en la Congregacion particular que se tubo en 13 de enero de 1720 sobre la nomina de coadjutor del Maestro de Capilla

Represento el s.or D. Juan Marcos Adm.or como haviendose el dia de Navidad de este año cantado en esta Iglesia una Misa de composicion en Musica de Joseph Valentini, que havia parecido muy esquisita, por parte del dicho Valentini se le havia hecho instancia para que se sirviessen nombrarle por Coadjutor de Maestro de Capilla, con la futura Sucesion, en caso de vacante, ofreciendo a Servir a esta Real Iglesia en las ausencias, y enfermedades del Proprietario, sin sueldo alguno, asta que Suceda la vacante, excepto en quanto a lo que importaren las copias de las obras nuevas, que se le mandaren componer, lo qual proponia a la Congregacion a fin que determinase lo que fuere Servida; quien determino se proponga a la Congregacion el que a la particular le parece conveniente el nombrar por Coadjutor, con futura sucesion el referido Joseph Valentini, virtuoso conocido en materia de Musica, y que ha dado a la imprenta muchas obras de Musica, concediendo a Severo de Luca actual Maestro de Capilla los honores de tal Maestro dejando a este el Salario de Doce escudos cada mes, y dando al dicho Valentini quatro escudos, cada mes, los cuales Serviran para las copias de las obras nuevas, que debera formar de Musica en las festividades de esta Real Iglesia; y que a fin que mayormente se pueda experimentar la vivacidad, y talento del referido Valentini, que los Senores Administradores le manden hacer la Musica de San Ildefonso, en donde se reconocera mejor su capacidad: todo lo qual propone esta Congregacion, si asi pareciere a la Congragacion General.

Archivio della Chiesa Nazionale Spagnola - Roma
 Cuentas - Santiago y Archicofradia de la Resurrección
 [Contabilidad Santiago - a 1723 - Leg.269]

Sig.ri	Lista della musica per la festa di S.Giacomo 1723	
P.o coro	D. Giacomo	1.50
	Anconitano	1.50
	D. Angelico	3
	Alesandrino	1.50
	D. Verginio	1.50
	Spinacciati	1.50
	D. Giulio	1.50
	D. Giuseppe Pesce	1.50
	De Luca	1.50
	Damaso	1.50
2.o coro	Giovannino	1.50
	Antoniuccio	1.50
	D.Stefano	1.50
	D.Gaetano	1.50
	D.Pauolo	1.50
	Lorenzo	1.50
	Permenteri	1.50
	Rosati	1.50
	Fallarini	1.50
3.o coro	Pasqua	1.50
	Gori	1.50
	D.Amari	1.50
	Nicolò	1.50
	D.Marc' Antonio	1.50
	Boncore tenore	1.50
	D.Dom.co	1.50
	Boncore Basso	1.50
	Massonetti	1.50
		43:50

Violini

Montanari	3
Ghirarducci	2
Valentini	3
Bergamasco	1:50
Gio.Batta di Sacchetti	1:50

Mellini	1:50
Giorgetto	1:50
Pauolo di S.Martino	1:50
Ugalde	1:50
Oriente	1:50
Oboe	
Peppino	1:50
Benedetto	1:50
Trombe	
Gaetano	1:50
Ludovico	1:50
Corni da Caccia	3
Salterio due Servitij	1
Timpano due Servitij	1
Violini	
Aimme	2
Stefanino	
Contrabbassi	
Travaglia	1:50
D.Andrea	1:50
Organo sopra la porta	1:50
Per invitatore	1
Alzamantici sopra la porta	:50
	38:80
	82:30

Doc. 9

Archivio della Chiesa Nazionale Spagnola - Roma
 Cuentas - Santiago y Archicofradia de la Resurrección
 [Contabilidad Santiago - a.1725 - Leg.271]

1725

Lista della Musica per S.Ildef.o

Sig.ri

D.Giacomo	1:50
Minicuccio di Gasparini	1:50
Alesandrino	1:50
Angeluccio	1:50
D.Verginio	1:50

	Gaetano	1:50
	D.Giulio	1:50
	D.Giuseppe	1:50
	Bernini	1:50
	De Luca	1:50
	Damaso	1:50
2.o Coro		
	Pasqua	1:50
	Gori	1:50
	D.Stefano	1:50
	D.Gaetano	1:50
	D.Paolo	1:50
	D.Marc'Antonio	1:50
	Permenteri	1:50
	Callarini	1:50
	Rosati	1:50
3.o coro		
	Giovannino	1:50
	Antoniuccio	1:50
	D.Amari	1:50
	Nicolò	1:50
	Lorenzo	1:50
	Gio.Boncore	1:50
	Pietro Boncore	1:50
	D.Dom.co di S.Spirito	1:50
	Massonetti	1:50
Violinisti		
	Montanari	3
	Ghirarducci	2
	Mossi	1:50
	Valentini	3
	Giorgetto	1:50
	Battistino	1:50
	Mellini	1:50
	Ugalde	1:50
	D.Giacomo	1:50
	Oriente	1:50
Oboe		
	Pepino	1:50
	Benedetto	1:50
Trombe		
	Gaetano	1:50
	Ludovico	1:50

Corni da Caccia	3
Salterio	1:50
Violoni	
Aimme	2
Stefanino	1:50
Contrabassi	
Travaglia	1:50
D.Andrea	1:50
Organo sopra la porta	1:50
Per L'invitatore	1
Alzamantici sopra la porta	:30
In tutto	81:80

Doc. 10

Archivio della Chiesa Nazionale Spagnola - Roma
 Cuentas - Santiago y Archicofradía de la Resurrección
 [Contabilidad Santiago - a.1726 - Leg.272]

Nota per la musica di S.Ildefonso 1726

Sig.ri

D.Giacomo	1:50
Carluccio	1:50
Minicuccio	2
Alesandrino	1:50
Angeluccio	1:50
D.Verginio	1:50
Fornari	1:50
D.Giulio	1:50
D.Giuseppe	1:50
Bernini	1:50
De Luca	1:50
Damaso	1:50

2.o Coro

Pasqua	1:50
Gori	1:50
D.Stefano	1:50
D.Gaetano	1:50
D.Pauolo	1:50
Lorenzo	1:50
D.Pietro	1:50

Piermenteri	1:50
Rosati	1:50
Colista	1:50
3.o Coro	
Giovannino	1:50
Antoniuccio	1:50
D.Amari	1:50
Nicolò	1:50
Gio.Boncore	1:50
D.Marc'Antonio	1:50
Pietro Boncore	1:50
Massonetti	1:50
Violini	
Montanari	3
Ghirarducci	2
Mossi	1:50
Valentini	4
Giorgetto	1:50
Batistino	1:50
Mellini	1:50
Oriente	1:50
Ugalde	1:50
D.Giacomo	1:50
Oboe	
Peppino	1:50
Benedetto	1:50
Trombe	
Gaetano	1:50
Ludovico	1:50
Corni da Caccia	3
Salterio	1:50
Violoni	
Aimme	2
Stefanino	1:50
Contrabbassi	
Travaglia	1:50
D.Andrea	1:50
Cimapane	1:50
organo sopra la porta	1:50
Invitatore	1
Alza mantici sopra la porta	:30
In tutto	86:30

Archivio di Stato - Roma
 Ministri degli Infermi in S.Maria Maddalena
 Ricevute [a.1727 - vol. 1833]

[n.819]

Io sotto scritto ho ricevuto dal Padre Procuratore della Maddalena Scudi quattro e baiocchi 95 quali sono per tre terze domeniche alla Maddalena e due prime domeniche alli Crociferi, e per il mottetto della consacrazione della suddetta Maddalena, et in fede questo di 16 Giugno 1727

Io Giuseppe Valentini

[n.829]

Io sotto scritto ho ricevuto dal Padre Giuseppe Ferrari Procuratore della Maddalena scudi trenta quali sono per li tre servizi di musica della festa della Maddalena corrente, et in fede questo di 22 Luglio 1727

Io Giuseppe Valentini

[n.853]

Io sotto scritto ho ricevuto dal Padre Procuratore della Maddalena Scudi dieci quali sono per due Servizi fatti di musica per la Concezione alli Crociferi, et tre Servizi per le quarant'ore alla Maddalena il presente anno et in fede questo di 24 Dicembre 1727

Io Giuseppe Valentini

Archivio di Stato - Roma
 Ministri degli Infermi in S.Maria Maddalena
 Esito Generale Da Maggio 1727 A tutto Aprile 1728
 [a.1727 - v.1799]

[giugno 1727]

Al S.D.Matteo Pioselli s.venticinque a Conto di s.68 andava Creditore il S.Gio. B.a Pioselli Maestro nostro di Cappella per Musiche fatte in nostra Chiesa a tutto il 1727 come da Ricevuta in foglio n.818. 25

Al S.Gius.e Valentini nuovo Maestro di Cappella s.4:95 per Musiche fatte per le 3.e Domeniche a tutto il Corrente come da Ricevuta in foglio n.819, e 2 pure Domeniche alli Crociferi.

4:95

[luglio 1727]

Al. S.Gius.e Valentini Maestro di Cappella s.30 per la Musica fatta nella festa della Maddalena dellii 22 Corrente come da ricevuta in foglio n.829. 30

[dicembre 1727]

A. S.Gius.e Valentini Maestro di Cappella s. dieci, s.5 per la Musica alli Crociferi
 per la SSma Concezione e s.5 per Messe 3 Cantate nella prossima esposizione delle 40
 ore come da Ricevuta in foglio n. 853. 10

Doc. 13

Archivio Segreto Vaticano
 Fondo Borghese - Cappella Paolina
 [a. 1737 - v. 229 - n.235]

Sig.re Carlo Gaggi Maestro di Casa dell'Ecc.mo Sig.re Principe Borghese Padrone,
 li Servizij della musica per l'Esposizione dell'ultimi tre giorni di Carnevale nell'Insieme
 Cappella Borghese in S. Maria Maggiore Sono Cinque, che a s.1 per Servizio in
 undici tra musici, e Sonatori importano s.55. Li quali si possono pagare al Sig.r
 Gius.e Valentini Maestro di Cappella.

In fede questo di 7 marzo 1737

Giuseppe Ferretti Sagrista

Doc. 14

Archivio Segreto Vaticano
 Fondo Borghese - Cappella Paolina
 [a. 1737 - v. 229 - n.235]

Io sotto scritto ho ricevuto da Giuseppe Valentini scudi cinque quali sono per le cinque Funzioni di quarant'ore nella venerabile Cappella dell'Ecc.ma Casa Borghese in S.Maria Maggiore del presente anno 1737

Lazaro Carosio*

Io Giacomo Palleschi ho ricevuto per tre servizi [...]	3
Io Gio. Pietr Sottili ho ricevuto come sopra	3
Io Fran.co Ant.o Giovenali ho ricevuto come sopra	2
Io Franco Colapaoli ho ricevuto per tre servitij	3
Io Vittorio Chiccheri ho ricevuto per due servitij	2
Io Baldassarre Lauretti ho ricevuto per due servitij	2
Io Bernardo Gaffi ho ricevuto per cinque servitij	5
Io Giuseppe Vizzardelli ho ricevuto per il Sig.r Cinotti per due Servitij	2
Io Giovanni Ossi ho ricevuto per tre servitij	3

* La firma è cancellata

Io Carlo Pera ho ricevuto due servitij	2
Io Lazaro Carosio ho ricevuto li cinque servitij soliti	5
Io Bartol.o Cimapane ho ricevuto li sudetti 5	5
Io Dom.co Ghilarducci ho ricevuto li sudetti 5	5
Io Lazaro Carosio ho ricevuto li cinque servitij soliti per il Sig.r Gio. Mossi	5
	50

Doc. 15

Archivio del Collegio Nazareno - Roma
 Senza collocazione
 [febbraio 1743]

Orchestra per le commedie dell'anno 1743

Sig.r Giuseppe Valentini	14
Sig.r D.Antonio	8
Sig.r Gaetano Capretti	7
Sig.r Ferdinando	6
Al sonatore de' Balli	3
Sig.r Ligese violoncello	8
Sig.r Francesco controbasso	6
Due Trombe	8
	60

Doc. 16

Archivio del Collegio Nazareno - Roma
 Introito ed Esito delle Contribuzioni
 Senza collocazione
 [febbraio 1746]

A Suonatori dell'Orchestra per le quattordici Recite pagati come app.a ric.ta

Al S.Gius.e Valentini Mro di Cappella	14
E più al d.o per la composizione e copie di un'arietta	2:05
Al primo violino	8
Ad altri n.3 Violini a ragione di s.6 l'uno	18
Al Violoncello e al Contrabasso a ragione di s.6 l'uno	12
Alle n.2 Trombe	8
Per copie di n.24 parti de' Balli	1:20
	63:25

Spese per gli intermezzi eseguiti al Collegio Nazareno nel carnevale 1743.	Spese
t. fig. Signor Volenini	20
M. Q. Volenino	20
+ sign. Sestano Caprotti	20
+ sign. Accordinati	20
Al sonatore X. Patti	20
t. fig. Signor Violoncello	20
sign. Manzoc Contologno	20
Due donne	20
	60

Fig. 4 — Lista di spesa per gli Intermezzi eseguiti al Collegio Nazareno nel carnevale 1743.

Archivio del Collegio Nazareno - Roma
 Esito Generale
 Senza collocazione
 [settembre 1746]

Spese fatte in occas.e della pubblica Accademia alla quale intervennero n.20 SS. Cardinali

Al S.Gius.e Valentini Mro di Cappella s.12 per la Composizione della musica	12
Al SS. Domenico Ricci e Gius.e Carminati Musici	8
Alli due Suonatori di Violoncello, e due Contrabassi	5:60
A due Suonatori di Obue, due Corni da Caccia, due Trombe et un Fagotto	7
A n. 10 Suonatori di Violino	8:70
[...]	
Al S. Vincenzo Leonelli Suonatore di Cimbalo	:80
Per il nolo di Cimbalo al S.Mattia Alari	1:02 1/2
A Gio. Pro. Bianchi Copista per la Copia della Cantata di n.70 fo- gli	4:10
[...]	
A di 28 Sett.e pagati a Zempel Stampatore s.nove per la Stampa di n.250 Copie d. Cantata dell'Accademia	9

Archivio del Collegio Nazareno - Roma
 Introito ed Esito delle Contribuzioni
 Senza collocazione
 [febbraio 1747]

Al S.Gio. Luca Arnò Mro di Ballo per sua mercede alla Composi- zione de' Balli, et assistenza prestata a Collegiali per li medesimi [...]	12:30
Pag.ti al S.Valentini Mro di Cappella	14
Al pmo Violino	8
Ad altri n.3 Violini a ragione di s.6 l'uno	18
Alli suonatori di Violoncello, e Contrabasso alla ragione di s.6 l'uno	12
A n.2 Trombe a s.4 l'uno	8

Doc. 19

Archivio del Collegio Nazareno - Roma
 Esito Generale
 Senza collocazione
 [settembre 1747]

Al Gio. Zempel Stampatore s.Dieci sono per la Stampa di n.280 delle Cantate per d.a. accademia	10
Al S. Valentini Mro di Cappella s.Dodici, sono per cognizione della Composizione di d.a. Cantata	12
A Gio de Rossi Copista s.quattro b.10 per n.65 Fogli di d.a Cantata copiati per suoni e musica	4:10
Alli SS. Domenico Ricci, e Giovenale s.Otto per aver cantato alla med.a	8
Al S.Gherarducci pmo Violino s.uno e b.50	1:50
Ad altri n.9 Suonatori di Violino in tutto pagati Scudi Sette e b.20	7:20
Alli SS. Policarpo e Fabio Suonatori di Violoncello	2
Alli SS. Cappelli e Carluccio Suonatori di Contrabbasso	2
Al S.Maneschi Suonat.e di Fagotto	:80
Al S.Vincenzo Leonelli Cimbalisti	:80
Al Figlio di Ludovico, e Giobbe per due Corni da Caccia	2
Alli S.Calisto, e suo Fratello Suonatori di Obue	1:60
[...]	
A quattro musici serviti per il Coro, alla ragione di b.50 per ciascheduno	2

Doc. 20

Archivio del Collegio Nazareno - Roma
 Introito ed Esito delle Contribuzioni
 Senza collocazione
 [febbraio 1748]

A. Gio. Mercurij per le Copie delle quattro Intermezzi	2:05
Al Sig.r Gio. Luca Arnò Mro di Ballo per sua cognizione delle Fatiche fatte nelli dd. quattro Intermezzi	12:30
[...]	
Al Sig.r Gius.e Valentini Mro di Cappella per Onorario suo, e degli altri Suonatori intervenuti le dd.e Sere alle Commedie, secondo il solito	60:20

Archivio del Collegio Nazareno - Roma
 Esito Generale
 Senza collocazione
 [febbraio 1749]

Spese per le Comedie

Pag.ti b.40 per Copiatura dell'Arietta della Servetta, che cantò la med.a	:40
{....}	
A Giacomo Brandia s.Due b.60 per la Copia delle Carte delli Balli in Fogli n.27	2:60
A S.Gio. Luca Arnò Mro di Ballo s.Dodici e b.30 per solita Rico- gnizione per l'assistenza prestata le Sere delle Recite, e prima ancora nel provare li Intermezzi	12:30
{....}	
Pag.ti S.Sessanta, e b.20 all'Infrascritti Suonatori, sono per loro mercede d'aver suonato le Sere delle Recite tanto per la Sinfonia, che per li Intermezzi come in appresso	60:20
Al S.Gius.e Valentini Mro di Cappella	14
Alli due Suonatori di trombe	8
A. S.Ignazio Suonat.e di Viola	8
A n.3 Suonatori di violino a s.6 l'uno	18
Al S.Penna per il Violoncello	6
Al Suonat.e di Contrabbasso	6
Al Bidello	:20
	60:20

Archivio Segreto Vaticano
 Fondo Borghese - Cappella Paolina

[a. 1752 - v.232 - n.209]

Io Sotto faccio fede qualmente il Sig.r Giuseppe Valentini Maestro di Cappella ha
 cantato li soliti Motetti in Musica negli ultimi tre giorni di Carnevale, per l'Esposi-
 zione del SS.mo Sagramento, nell'Insigne Cappella Borghese in Santa Maria Mag-
 giore con li soliti Musici, e Sonatori et in fede questo di 13 Feb.ro 1752

Pietro Pampaloni Sagrista

Doc. 23

Archivio Segreto Vaticano
 Fondo Borghese - Cappella Paolina
 [a.1752 - v.232 - n.209]

Noi qui sotto scritti abbiamo ricevuto da Giuseppe Valentini Maestro di Cappella il solito pagamento, per li cinque Servizi di Musica da noi prestati gli ultimi tre giorni di Carnovale del presente anno, nell'Esposizione del Venerabile, nell'Insigne Cappella dell'Ecc.ma Casa Borghese in S.Maria Maggiore. Questo di 25 Febbraro 1752

Io Fran.co Ant.o Giovenali ho ricevuto	5
Io Vittorio Chiccheri ho ricevuto	5
Io Giuseppe Bracceschi ho ricevuto	5
E più ho ricevuto per il Sig.r Calapaoli	3
Io Giuseppe Santarilli o ricevuto	5
Io Giuseppe Vizzardelli ho ricevuto	5
Io Giulio Giorgi ho ricevuto	5
Io Fabio Petrella ho ricevuto	5
Io Vincenzo Leonelli ho ricevuto	3
Io Carlo Frosini ho ricevuto	5
Io Giuseppe Valentini Compagno di Violino del Sig.r Ghirarducci ho ricevuto	5
Io infrascritto ho ricevuto scudi due moneta per mio onorario del cembalo prestato	2

Gio. Antonio Alari

Doc. 24

Archivio di San Giovanni dei Fiorentini - Roma
 Registro de' Mandati
 [a. 1753 - n.253 - c.53]

A di 17 Giugno 1753

Il Computista della Venerabile Chiesa, Compagnia della Pietà, ed Ospedale di S.Gio de' Fiorentini potrà fare un mandato di Scudi trenta moneta pagabile a Giuseppe Valentini Mro di Cappella per la Musica del p.mo e 2. do Vespero con messa cantata [...]

Guido Bottari Provveditore

LA CAPPELLA MUSICALE DEL DUOMO DI CASALMAGGIORE

di Paola Cirani

Il presente studio trae origine dal lavoro di riordino e schedatura dei manoscritti musicali contenuti nell'Archivio del Duomo¹.

In tale occasione è stato possibile riportare alla luce documenti, di cui si ignorava l'esistenza, che hanno permesso la, se pur parziale e frammentaria, ricostruzione di un'attività musicale al servizio del culto fino a questo momento pressoché sconosciuta.

I carteggi reperiti si sono rivelati fedeli testimoni di una situazione culturale non strettamente locale, ma estendibile alla realtà ben più

¹ Le 335 schede del catalogo, tuttora inedito, si riferiscono per lo più a lavori di genere sacro, opera di 56 Autori. Alcuni degli stessi sono conosciuti; altri, non indicati nei correnti dizionari, risultano essere stati maestri di cappella a Casalmaggiore e, quindi, qualche notizia si è potuta raccogliere nei documenti d'archivio. Svariati i fascicoli adespoti. Si elencano qui di seguito i nomi dei compositori derivati dai frontespizi e il numero dei relativi manoscritti catalogati: Jules Alary (1), Giuseppe Alinovi (4), Nicola Alliani (12), Giacomo Arighi (1), Luigi Aroldi (63), Giovanni Evangelista Azzì (1), Giovanni Barbacini (1), Girolamo Barbieri (1), Bettini (1), Francesco Bianchi (1), Francesco Bolina (1), Paolo Bonfichi (9), Giovanni Battista Borghi (2), Giovanni Cagnoni (1), Raffaele Carcano (1), Michelangelo Casetti (1), Luigi Cherubini (1), Nicola Choron (1), Luigi Dall'Argine (4), Gaetano Donizetti (2), Carlo Fazio (1), Antonio Fornasari (1), Luigi Gatti (1), Louis Lambillotte (1), Ruggero Leoncavallo (1), Germano Liberati Tagliaferri (1), Tommaso Lusignoli (38), Luigi Luzzi (1), Madenno (1), Placido Mandanici (1), Giovanni Battista Martini (1), Stanislao Mattei (1), Simone Mayr (1), Francesco Mazzola (1), Meneghetti (1), Giovanni Battista Menguzzi (6), Saverio Mercadante (3), Ambrogio Minoja (1), Pietro Morelli (2), Giuseppe Nicolini (3), Ferdinando Orland (9), Ferdinando Paér (2), Giovanni Paisiello (1), Pattoni (1), Giovanni Penazzi (1), Luigi Pezzani (5), Ferdinando Provesi (16), Giovanni Battista Rabitti (2), Re (1), Luigi Felice Rossi (1), Costantino Sacchi (1), Stella (1), Antonio Toscani (6), Zanetti (3), Zurlini (1).

Le schede, corredate di sigla RISM CMGd, sono state inoltrate presso l'Ufficio Ricerche Fondi Musicali di Milano.

vasta, tipica della delicata fase di transizione dal secolo XVIII al XIX: a quel periodo contrassegnato dalle guerre napoleoniche prima, dalla Restaurazione poi; e le notizie che seguono non possono che confermare tendenze artistiche riscontrabili anche in ambienti vicini ben più importanti².

Le prime informazioni relative ad attività musicali nel Duomo di Santo Stefano³ sembrano essere quelle forniteci dallo storico locale Giovanni Romani, abate che segnala, per l'anno 1623, la presenza nella Chiesa dell'accreditato Ignazio Donati⁴, maestro di cappella «[...] insigne in tal arte [la musica] secondo il gusto di que' tempi [...]»⁵.

Il nome dell'illustre concittadino risulta anche da un anonimo documento riportante la successione dei maestri di cappella attivi in Duomo tra la fine del '500 e la prima metà del '600, periodo quest'ultimo al quale è da far risalire lo scritto⁶. Nessun'altra testi-

² Mi riferisco in particolare a Sabbioneta, Colorno, Parma, città nelle quali la vita musicale si offriva come stimolante modello, e non solo per i centri immediatamente limitrofi, ma per gran parte della Penisola.

Sull'argomento si veda:

Claudio Gallico, *Le Capitali della musica: Parma*, Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su pugno di Busseto, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 1985;

AA.VV., *Colorno la Versailles dei duchi di Parma*, Fonti e Studi, serie seconda, IV, Deputazione di storia patria, 1969;

AA.VV., *1985 Colorno (Parma) nell'anno della musica. Musicisti, Strumenti, documenti nella Colorno di ieri e di oggi. Rinascita dell'organo Serassi*, Tipografia la Colorinese, Colorno, 1985.

Manca invece, al presente, uno studio sull'attività musicale sabbionetana, attività comprovata peraltro dalla presenza del Teatro Olimpico.

³ Il Romani colloca l'edificazione del sacro tempio nell'anno 1457, ma nulla dice riguardo all'attività musicale probabilmente presente fin da allora nella Chiesa. Cfr.: GIOVANNI ROMANI, *Storia di Casalmaggiore*, 10 voll., Casalmaggiore, Fratelli Bizzarri, 1878, VII, pp. 143-146.

⁴ Ignazio Donati (1570 ca. -1638) risulta essere stato maestro di cappella in varie città italiane: Urbino, Pesaro, Fano, Ferrara, Novara, Lodi, Milano, oltre naturalmente a Casalmaggiore. Svariato il numero delle sue composizioni, parte delle quali è conservata in manoscritto nell'Archivio del Duomo di Milano. Sul musicista si veda: CARLO SCHMIDT, *Donati Ignazio* in «Dizionario universale dei musicisti», 3, voll., Milano, Sonzogno, 1926, I, p. 454 1a e 2a col.; CARLO LUCCHINI, *Cenni storici sui più celebri musicisti cremonesi*, Casalmaggiore, Carlo Contini, 1887, p. 39; CLAUDIO SARTORI, *La Cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'Archivio*, Milano, 1957.

⁵ GIOVANNI ROMANI, *op. cit.*, X, p. 484.

⁶ Cfr. doc. 1.

monianza è rimasta nell'archivio esaminato riguardo a tale artista che, sicuramente casalasco, lavorò comunque ben poco nella propria città, dal momento che preferì gli incarichi più prestigiosi offertigli in varie parti della Penisola.

Nel citato documento il nome del Donati è preceduto da quello di Orazio Modiana⁷, sacerdote che, non sappiamo quando, lasciò Casalmaggiore per il ben più allettante posto assegnatogli dalla Casa d'Este a Modena.

Si parla poi di tal don Francesco T [D?]ognazzi, altro religioso, reduce dai servizi prestati presso l'imperatore Ferdinando II a Vienna, che lavorò per parecchi anni in Santo Stefano, fino al momento in cui si trasferì a Mantova alle dipendenze del duca Carlo I. Seguono inoltre Francesco Vignoli e, per ultimo, il casalasco Pietro Battista Busi, al tempo ancora in attività. Il compilatore dello scritto conclude, non senza un certo compiacimento, affermando che «[...] il presente Maestro di Cappella — il Busi appunto — non concerta mai, meno di sei voci et quattro strumenti»⁸, segno questo di una già consolidata tradizione artistica nella chiesa. Ulteriori notizie relative al '600 e '700 si ricavano unicamente dai registri di contabilità della Confraternita del SS. Sacramento⁹. Dagli stessi i musici salariati risultano i medesimi per decine di anni.

È da segnalare nel 1714 e '15 la presenza di Andrea Zani¹⁰, violinista, poco più che diciottenne, destinato ad una carriera che lo porterà ben lontano dalla propria città natale. Le sue prestazioni risultano comunque sporadiche: suona in occasione dell'Ottava del *Corpus Domini*, nella funzione delle Quarantore; nel 1716 il padre

⁷ Anche lo storico Barili nomina il Modiana quale: «[...] produttore di alcuni applauditi Motetti [...]», mottetti perduti. Cfr.: ANTONIO BARILLI, *Notizie storico-patrie di Casalmaggiore*, Parma, Stamperia Imperiale, 1862, p. 190.

⁸ Cfr. doc. cit.

⁹ Si tratta dei registri delle entrate e uscite tenuti dal tesoriere della Confraternita, registri chiamati *Scontrini* spesso corredati dalle ricevute (i cosiddetti *Confessi*) rilasciate dai percipienti le somme erogate e quindi anche dai Musici che vi compaiono quali salariati.

¹⁰ Sullo Zani si veda: RAFFAELLO MONTEROSSO, *Medaglioni di Musicisti lombardi*, in «Musicisti lombardi ed emiliani», Accademia musicale chigiana, Siena, 1958, pp. 51-60; RAFFAELLO MONTEROSSO, *Andrea Zani*, in «Annali della biblioteca governativa e librerie civica di Cremona», Mostra bibliografica dei Musicisti cremonesi, Cremona, 1951, II (1949), pp. 79-82; CARLO LUCCHINI, op. cit., pp. 24, 25.

Francesco¹¹ ritira lo stipendio del figlio. Nient'altro appare dai documenti contabili.

Il Romani invece ne parla in modo abbastanza esteso¹², anche se non sempre preciso. Lo dice nato nel 1696; in un primo tempo allievo a Casalmaggiore di quel Giacomo Civeri (o Civerio) che compare per decenni tra i salariati della Confraternita; successivamente a Guastalla per il perfezionamento con Carlo Ricci. Il fortunato soggiorno a Vienna a seguito del Caldara diviene essenziale per la maturazione artistica del Nostro, tanto da fargli riscuotere, una volta tornato in Patria, il consenso generale. La fama ottenuta è tale che è persino chiamato a Cremona per esaminare i concorrenti relativamente al posto di maestro di cappella in Cattedrale. Il suo voto va a Giacomo Arighi, vincitore poi del concorso, autore del quale rimane un manoscritto nel fondo del Duomo¹³. Per quanto concerne le composizioni rimaste ci dello Zani il Romani cita alcune opere, mentre per altre dà per certo che siano andate disperse¹⁴.

Nei registri contabili della Confraternita spicca pure il nome di Carlo Zuccari, altro artista casalasco, che trovò fama al di fuori della propria città prima di occupare il posto di primo violino tra i Mu-

¹¹ Anche Francesco Zani risulta per decine di anni tra i violinisti salariati dalla Confraternita. La stessa cosa si verifica per il figlio di Andrea, Angelo Maria, suonatore di corno da caccia. Cfr. nota 19.

¹² GIOVANNI ROMANI, *op. cit.*, X, pp. 483-492.

¹³ La composizione in oggetto è un *Te Deum* (copia) a 3 voci, del quale è rimasta solo la parte di tenore.

¹⁴ GIOVANNI ROMANI, *op. cit.*, X, pp. 488-491 «[...] La prim'opera, che lo Zani pubblicò colle stampe sotto il giorno 25 febbraio 1727, in tempo che egli dimorava in Mantova, porta il titolo di «Sonate da Camera», e fu da esso dedicata a s.A. serenissima la principessa Teodora Langravia d'Assia Darmstat, duchessa di Guastalla e Sabbioneta. Essa contiene 12 sonate [...]. La seconda produzione dell'autore conteneva: «Sei sinfonie da Camera, ed altrettanti concerti da Chiesa a quattro strumenti» dedicati a s.a. serenissima il duca Antonio di Parma, e di Piacenza [...]. Non è stato possibile lo scoprire quale sia stata la terza di lui produzione stampata [...]. Ecco il titolo della quarta di lui produzione: «Concerti dodici a quattro co' suoi ripieni dedicati al merito impareggiabile dell'eccellenzissimo Signore Rudolfo Francesco Ervino Conte del R.S.I. di Schöbrunn Buchheim, Consigliere intimo attuale di S.M.C. [...]. [Lo Zani] passò molti anni nella sua patria e nelle città vicine, sempre occupandosi in musicali composizioni; ma queste sonosi quasi tutte disperse [...]. Possiamo soltanto asserire per deposizione d'irrefragabili testimonij, che lo Zani aveva approntate dodici bellissime sinfonie da camera a quattro strumenti, ch'era intenzionato di far stampare per dedicarle a s.a.s.r. la principessa Isabella di Parma in occasione de' suoi sponsali con Giuseppe II d'Austria [...].»

sici¹⁵. Figlio di Domenico, anch'egli suonatore di strumenti ad arco, risulta pagato per la prima volta nel 1772¹⁶, quando, reduce dai tanti soggiorni, per studio o lavoro, in Italia e all'estero, si ristabilisce a Casalmaggiore. Nessuna sua opera è rimasta nell'archivio del Duomo sebbene, in base a quanto afferma lo storico Barili, egli fosse noto anche a livello locale quale «[...] eccellente Maestro di Musica, che ha dato in luce colle stampe molte Composizioni istromentali [...]»¹⁷.

La sua attività in occasione della solennizzazione di funzioni sacre è testimoniata fino al 1774 compreso, anno dopo il quale scompare il nome di Carlo Zuccari, mentre rimane ancora quello del fratello, Giuseppe, cantante¹⁸.

Dai sopraccitati registri della Confraternita le esecuzioni, in epoca secentesca, risultano affidate ai sacerdoti cantori, accompagnati dall'organista, e, nelle solennità maggiori, da alcuni strumentisti, prevalentemente con archi¹⁹. Manca ogni notizia circa il repertorio eseguito. Il fondo musicale comprende infatti solamente composizioni del periodo posteriore²⁰.

Non è facilmente spiegabile l'assoluta assenza di materiali musicali di quest'epoca, considerata invece l'abbondanza degli stessi nel secolo immediatamente successivo. È altrettanto inspiegabile che manchi qualsiasi composizione di Autore locale di quei tempi, contraria-

¹⁵ Relativamente allo Zuccari si veda: GIOVANNI ROMANI, *op. cit.*, X, pp. 513-529; RFAELLO MONTEROSO, *Carlo Zuccari* in «Annali», *cit.*, pp. 83-85; CARLO LUCCHINI, *op. cit.*, pp. 25, 26.

¹⁶ In tale anno è maestro di cappella Don Giovanni Amadini, violino comprimario Don Alessandro Superchi: entrambi allievi dello Zani.

¹⁷ Cfr.: ANTONIO BARILI, *op. cit.*, p. 191.

¹⁸ Giuseppe Zuccari fu tra l'altro con il fratello maggiore Carlo a Olmutz, città che lo ospitò quale tenore nella Cappella ducale.

¹⁹ Solo nel 1770 si ha l'introduzione nell'organico orchestrale dei fiati. Don Giovanni Amadini, allora maestro di cappella, è infatti sovvenzionato in tale anno per l'acquisto di due corni da caccia. Cfr. doc. 17.

²⁰ Sembra che il manoscritto più antico sia il numero 84: *1782 / Responsori per la Settimana Santa / A' Due Voci Tenore e Basso / Del Padre Gio. Evangelista [Azzi] di Milano dell'Oss.rua.o/ di P.S.F.* (TB, b).

mente a quanto si verifica subito dopo²¹.

Il numero delle persone compensate per le loro prestazioni musicali è comunque significativo ed in costante aumento nel tempo, in relazione evidentemente alla mutata situazione politico-culturale di quegli anni.

Per ulteriori considerazioni è necessario tener presente la posizione geografica di Casalmaggiore che, situata sulla riva sinistra del Po, si poneva fin da quegli anni come punto di passaggio obbligato per coloro che intendessero recarsi a Parma, Mantova e Cremona. La città risultava quindi tappa ineliminabile anche nei frequenti viaggi dei vari esponenti delle famiglie reali ed esigeva determinati requisiti relativi alle onorificenze da tributare agli stessi: a tal proposito la componente artistica non dovette certo essere di secondaria importanza; sicuramente le ceremonie religiose non mancarono di particolari cure dal punto di vista musicale. Al proposito è confermata in Santo Stefano la presenza di artisti forestieri, probabilmente illustri, in più occasioni²².

Il primo documento veramente esauriente pervenutoci è comunque soltanto il contratto datato 12 maggio 1774²³ stipulato dalla

²¹ Forse la soppressione delle Confraternite ed il trasferimento delle loro funzioni alla Fabbriceria ha prodotto una completa dispersione di documenti, essendo rimasti solo quelli inerenti al patrimonio ed alla finanza. Infatti di tutto il carteggio anteriore all'800, per le numerose confraternite restano essenzialmente documenti contabili. A causa di questa lacunosità, al di fuori delle persone incaricate del servizio e retribuite, nessuna traccia è rimasta, nonostante possa essere ipotizzata l'esistenza di un'attività di un certo rilievo, atteso quanto si è verificato nel periodo immediatamente successivo che, ovviamente, non può non continuare una tradizione già consolidata, e considerata altresì la crescente importanza assunta dalla Chiesa di Santo Stefano.

²² I documenti della Confraternita in più occasioni forniscono testimonianze di pagamenti a «sonatori forestieri» non meglio identificati. (Cfr. doc. 15 e 16). Le presenze di illustri musicisti a Casalmaggiore trovano d'altro lato conferma anche in: GASPAR GOZZI, *Gazzetta Veneta*, Venezia, Pietro Marcuzzi Stampatore, 1760, (66). Lo scrittore, narrando il celebre passaggio per la Città di Maria Isabella di Parma che andava in sposa all'arciduca d'Austria Giuseppe II, afferma: «[...] Nella detta [giornata, 14 settembre 1760] si fece una serenata, nel palazzo di S.A.R. con molte grandezze e pompa; nella quale vennero tutti i suonatori più approvati di Milano, e fra gli altri vi cantarono il signor Amorevoli, e le Signore Visconti e Castelli. La mattina andò S.A.R. alla Messa in Chiesa di Santo Stefano celebrata da Monsignor Vescovo di Cremona; dipoi fu cantato il Te Deum [...]».

²³ Le funzioni da solennizzarsi con musica risultano essere: tutte le Terze Domeniche dell'anno, i quattro giorni delle Quarantore all'inizio dell'anno e durante la Settimana Santa, la festa dopo Pasqua, l'Ottava del *Corpus Domini* e il Venerdì Santo. Cfr. doc. 20.

Confraternita del SS. Sacramento con il Corpo dei Musici. Contratto che aggiorna accordi precedenti di cui mancano notizie. La nuova convenzione del 25 marzo 1785 impegna i Musici ad ulteriori prestazioni²⁴.

Il periodo successivo risulta piuttosto movimentato e ricco di varie vicende e polemiche.

Nel dicembre del 1796 la Reggenza della Confraternita si vede costretta a licenziare il Corpo musicale per difficoltà finanziarie. Siamo ormai in piena amministrazione napoleonica²⁵. I Beni Ecclesiastici divengono bersaglio di particolari imposte. Ciononostante, nel 1797, il contratto tra Fabbriceria e Musici viene rinnovato in termini che non conosciamo²⁶. Le ristrettezze economiche e le ingerenze delle Autorità governative non tardano però ad apportare i loro effetti anche a Casalmaggiore: è si possibile continuare a solennizzare alcune funzioni religiose, ma non gli Uffici da Morto. Le Superiorità, all'insegna della «Libertà ed Eguaglianza», provvedono alla sospensione dei Legati, dal momento che questi risultano estranei alle funzioni parrocchiali²⁷.

Il periodo napoleonico non offre particolari carteggi relativi alle ceremonie religiose solennizzate con musica, salvo le abituali conferme e disdette di contratti. Rimane peraltro uno scritto dal titolo *«Informazione riservata»*, presentato dalla Fabbriceria a non meglio preciseate «Superiorità», che testimonia alcune controversie sorte all'interno del Corpo dei Musici. Controversie che suscitano parecchie polemiche riuscendo persino a dividere la Città in fazioni. Su questi avvenimenti si innesta pure il licenziamento dell'ormai anziano organista del Duomo, Don Giovanni Amadini, che diviene occasione per una manifestazione contro la Fabbriceria e contro Monsignor Abate. Il fatto assume una gravità impensata, tanto da richiedere l'intervento del viceprefetto.

²⁴ Si richiedono col presente contratto esecuzioni musicali anche in tutte le prime domeniche del mese e nelle feste della Madonna.

²⁵ Casalmaggiore, in pieno centro di operazioni militari, ha tra l'altro l'ingrato onere del sostentamento di un ospedale militare.

²⁶ Tale accordo, di cui manca lo specifico documento, risulta dai carteggi successivi.

²⁷ Cfr. doc. 22.

Scoppia intanto un'altra polemica a causa del nuovo organista, Valeri, che non vuole cedere il suo ruolo in occasione della solenne cerimonia ordinata dal governo per festeggiare il compleanno dell'Imperatore.

Ancora una volta il viceprefetto Provasi deve impegnare le sue indubbi capacita di mediatore per arrivare ad un compromesso. Matura finalmente anche la riappacificazione tra la Fabbriceria ed i Filarmontici che si conclude con la stipulazione di una nuova Convenzione in data 4 aprile 1809, sottoscritta dal Maestro Lusignoli²⁸. Sono previste sei funzioni in musica che impegnano quattro cantori, tre primi violini, un violino soprannumerario, una viola, un contrabbasso, un flauto e due corni.

Con questo contratto il Lusignoli assume ufficialmente le funzioni di maestro di Cappella, mentre l'incarico di organista rimane a Giuseppe Valeri.

Tuttavia negli anni successivi è un continuo succedersi di disdette e rinnovi di contratti, condizionati dalle disponibilità economiche della Fabbriceria.

Il periodo della Restaurazione è caratterizzato da una grande miseria; e neppure il clero, ormai ridotto in povertà, può permettersi spese superflue. Già il 14 ottobre dell'anno precedente la Fabbriceria aveva provveduto all'annullamento dell'impegno, riservandosi di scritturare i Musici di volta in volta. Soltanto col dicembre del 1818 viene stipulato ancora il contratto con 19 cantanti e suonatori. Par-

²⁸ Tommaso Lusignoli era di origine parmense. Di lui si conoscono solo le notizie relative alla sua permanenza a Casalmaggiore quale maestro di cappella, dal 1807 sino forse al 1821, oltre al fatto che nell'anno 1797 fu cantore nella Chiesa della Steccata in Parma. Cfr.: NESTORI PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVIII*, in «Note d'Archivio per la storia musicale», XI (1943) p. 44.

Il fondo musicale del Duomo annovera 39 manoscritti inediti di sue composizioni. Si tratta di: una Messa (TTB); tre *Kyrie e Gloria*, un fascicolo dei quali autografo, (TTB e orch.); un *Christe* autogr. (T, orch. e org.); tre *Credo*, uno dei quali autogr., (TTB e orch.); due Messe funebri autogr. (TTB e orch.); i Salmi n. 50 [due manoscritti] (TTB e orch.), 109 (TTB e str.), 111 (TTB e orch.), 112, autogr. (TTB), 113 (TTB, orch. e org.), 126 (TTB e orch.), 129 (TTB), 147 (TTB, orch. e org.); gli Inni *Infensus hostis* [tre manoscritti, uno dei quali autogr.] (TTB); *Si quaeris miracula* (TTB), cinque *Tantum Ergo* (rispettivamente con l'organico di TB e org., TTB e orch., TTB e orch., TTB, TTB cor e org.); una antifona *Salve Sancte Pater* (TTB); una *Benedictio aqua* (3 V); un invitatorio (TTB, orch. e org.); due Responsori *Libera me* (TTB, cor e org.); quattro Raccolte di Responsori per la Settimana Santa (TTB); una raccolta di Litanie della B.V. (TTB, str. e org.); un *Magnificat* (TTB e orch.).

tecipa alla stesura del documento non più il Lusignoli, ma il Direttore del Corpo Filarmonico, don Stefano Ferrari²⁹.

Nel 1822 compare il nuovo maestro di cappella nella persona di Don Giovanni Battista Menguzzi³⁰. Le funzioni in musica contrattualmente determinate sono sempre otto, funzioni per le quali si obbligano ad intervenire tre cantori, tre primi violini, quattro secondi violini, due contrabbassi, una viola, un violoncello, due clarini, tre corni ed un fagotto: l'organico viene quindi ad ampliarsi.

La presenza di un giovane musicista quale il Menguzzi, proveniente dal prestigioso liceo musicale di Bologna, risulta di particolare importanza per la diffusione in Casalmaggiore di nuove esperienze artistiche e per la conoscenza di un repertorio non più strettamente locale³¹.

Nel 1837 è organista Luigi Aroldi³². Casalasco, nativo di Vicobellignano, rimane in servizio per 30 anni. Maestro di banda, fa emergere tale caratteristica nelle sue composizioni. Maestro di cappella è

²⁹ Molti dei manoscritti del fondo sono *ad uso di Don Stefano Ferrari*.

³⁰ Giovanni Battista Menguzzi era nato nel 1788 a Bagnacavallo (Bo), paese dello Stato Pontificio. Dopo gli studi compiuti con il celebre Stanislao Mattei presso il Liceo musicale di Bologna entrò in trattative con la Fabbriceria della chiesa di Santo Stefano riguardo al posto, allora vacante, di Maestro di Cappella e Direttore del Coro. Ottenuto l'incarico rimase in servizio dal 1822 al 1843, dopodiché fece ritorno in patria. Il fondo musicale del Duomo annovera i seguenti manoscritti autografi di sue composizioni: una *Messa di Requiem* (TTB e orch.); un *Passio* (TTB e b); i Salmi n. 50 [due manoscritti] (TTB), 110 (TTB e orch.), 147 (TTB e orch.).

³¹ Sono infatti collocabili cronologicamente in tale periodo molti dei manoscritti del fondo. Significativa inoltre tra gli stessi la presenza di alcuni dei maggiori esponenti dell'ambiente culturale bolognese: Giovanni Battista Martini e Stanislao Mattei, quest'ultimo, tra l'altro, maestro del Menguzzi.

³² È il più fecondo dei musicisti rappresentati nel fondo: rimangono 81 sue composizioni inedite quasi tutte autografe. Si tratta di: due Messe (TTB e org.; TTB e banda); sei *Kyrie* (TTB e orch.); tre *Kyrie e Gloria* (TTB e banda; TTB e orch.; ATTBrB); sette *Gloria* (TTB e orch.; uno per solo T); un *Gloria e Dies irae* (TTB e orch.); tre *Laudamus* (T, coro e org.; T e orch.; TB e orch.); un *Domine Deus* (TB); un *Gloria e Credo* (TTB e banda); cinque *Credo* (TTB e orch.; uno per TTB e org.); un *Et incarnatus* (T e org.); un *Agnus Dei* (TTB e fiati); due Messe funebri (TTB e orch.; TTB e fiati); un *Sanctus et Agnus* (V e orch.); una sequenza *Dies irae* (TTB, cor e org.); un *Libera me* (TTB e orch.); un fascicolo di Responsori per la Settimana Santa (solo la parte di cb); due *Te Deum* (TTB e fiati; TTB e org.); sei *Tantum ergo* (tre per TTB e orch.; uno per TTB e org.; uno per T e orch.; uno per V e org.); un *Tantum Ergo con Magnificat* (2V e orch.); un *Pange lingua con Tantum Ergo* (V e Str.); un cantico *Benedictus* (T); cinque *Magnificat* (TTB e orch.); sei *Domine ad adiuvandum e Dixit* (tre per TTB e orch.; due per TTB e org.; uno per SS); due Salmi 112 (TTB e fiati); una Sinfonia (Str.).

sempre il sacerdote Menguzzi, attivo in Casalmaggiore fino al 1843. Da questo anno si parla solo di Aroldi, anche per la Filarmonica, e risultano effettuate esecuzioni pure con la Banda civica.

Si apre qui un periodo privo di notizie interessanti: periodo che coincide con la costruzione della nuova Chiesa³³, i cui lavori durano quasi un ventennio, e con anni storicamente agitati.

Con l'affievolirsi della presenza nella società casalasca della Cappella musicale si assiste alla nascita della Società Filarmonica³⁴, una nuova istituzione che si assume il compito di impartire l'istruzione musicale ai giovani.

In Santo Stefano cessa di esistere il Maestro di Cappella, funzione che si era estinta con la partenza da Casalmaggiore del Menguzzi.

L'Aroldi muore nel 1867 e gli succede come organista Francesco Boina, altro casalasco.

Con pochi altri documenti relativi a qualche anno successivo cessa la disponibilità di notizie. Si conoscono soltanto i nomi degli organisti.

Vengono poi meno anche gli organisti di professione e le modeste funzioni di accompagnamento sono ordinariamente svolte da dilettanti.

Si riporta qui di seguito la successione dei Maestri di Cappella e degli Organisti risultanti dai documenti consultati.

Maestri di Cappella

ante 1620	MODIANA Orazio
1620-1623	DONATI Ignazio
post 1623-post 1631	TOGNAZZI Francesco
ante 1652	VIGNOLI Francesco
1652-ante 1661	ARALDI Ascanio
ante 1661-ante 1700	BUSI Pietro Battista

³³ I lavori destinati a modificare la Chiesa, ormai malridotta ed inadeguata a contenere un vasto pubblico, furono iniziati nel 1812. Soltanto nel 1840 vennero però reperiti i fondi per una ricostruzione della stessa. L'inaugurazione ufficiale si ebbe nel 1861.

³⁴ La prima Società Filarmonica casalasca è fondata nel 1839 e si propone la sensibilizzazione della città al fenomeno musicale congiuntamente alla formazione di un organismo stabile per esecuzioni sia religiose che teatrali.

1700-1703	CALETTI Ventura
1703-1740	AMADINI Paolo
1740-1763	AMADINI Daniele
1763-1807	AMADINI Giovanni Francesco
1807-post 1815	LUSIGNOLI Tommaso
1822-1844	MENGUZZI Giovanni Battista

Organisti

ante 1653-ante 1661	CONSELMI Giovanni Francesco
ante 1662-post 1681	COPPI Giovanni Battista
ante 1700-1723	AMADINI Paolo
1723-1763	AMADINI Daniele
1763-1807	AMADINI Giovanni Francesco
1807-1837	VALERI Giuseppe
1837-1867	AROLDI Luigi
1867-1886	BOINA Francesco
1886-1900	BOINA Giulio
1900-ante 1913	RAVERA Alessandro
1913-1915	LINI Sante
1915-1923	GERMANI Vincenzo
1924-1926	VOLPI Remo
1927	STELLARI Giuseppe

DOCUMENTI³⁵

1) Hebbe in ogni tempo Casalmaggiore un corpo di Musica di qualche stima; con un Maestro di Cappella idoneo, eletto dalla Comunità, et a Chiesa Maggiore; e per quello si può ricordare, esercitò tal carica un tal d. Horatio Modiana; che poscia coll'andata al serviggio de Serenissimi in Modena, lasciò loco a tal posto d. Ignazio Donati; che anche questi dopo lungo serviggio prestato a cotesta terra (ricercato

³⁵ Nella presente sezione si sono utilizzate le seguenti abbreviazioni:
AP = Archivio Parrocchiale;
RCSS = Registro Confraternita Santissimo Sacramento;
OMM = b. Organo, musica, musicisti.

Maestro di Cappella nel Duomo di Milano) diede campo à d. Francesco D [T]ognazzi d'honorar questa Musica, mentre dal posto di Maestro di Cappella di Ferdinando secondo Imperatore, venne a quello di Casalmaggiore; questi poi (dopo molt'anni) richiamato Maestro di Cappella di Carlo Primo duca di Mantova lasciò vacante il posto per d. Francesco Vignoli uomo di molta stima; et al presente esercita tal carica d. Pietro Battista Busi compatriota, con somma lode e gloria della terra, non facendo questi musica alcuna d'almeno di sei voci, et quattro viole. [...]

AP., b. *Carte riguardanti la Chiesa Abbaziale di Santo Stefano.*

2) Spesa fatta in Musica

1652 A. di 10 Giugno conta al Sig. D. Ascanio Araldi Maestro di Cappella per la Musica fatta cioè Messa e Vespero liri vintinovi di Moneta longa comi costa dal suo Confesso.

AP, RCSS, registro 1°, c. 68.

3) 1653 A. di 15 Genaro conta a D. Gian Fran.o Conselmo per hauer sonato l'organo in S.Stefano per mesi sei lire dodici nel cantar la messa et far la Proces.ne del S.mo.

AP, RCSS, registro 1°, c. 69.

4) 1653 A. di 18 Genaro consegna al Sig.r Christoforo Dondeo per hauer sonato l'orgono un tempo ancor lui la Comp.a gli ha fatto dar' un par di scarpe da Marini- no di valuta di liri otto così contandosi lui per sua gentilezza.

AP, RCSS, registro 1°, c. 69.

5) A. di 2 S.tembre 1661

Al Sig.r D. Pietro Battista Busi Maestro di Cappella è stato accordato a tutti li infrascritti Musici per ordine delli Sig. Priori [...] il Maestro di Cappella in lire settanta, degli altri Musici in lire quaranta eccetto il Padre Amadini lire trenta et D. Christoforo in lire dodici di cantare tutta la terza Domenica la Messa e la Processione, e [...] la Domenica delle Palme con li quattro giorni seguenti, et l'Ottava del Corpus Domini la Messa e la Processione, et il giorno di S. Defendente la Messa, et la Processione, et tutti li fontioni che fa il Santis.mo conforme il solito con perfetione come l'uso antico [...].

AP, RCSS, 1656 e segg., c. 60v.

6) 1662

Tavole degli Salariati di detta Comp.a del Santissimo Sacramento in S. Stefano l'anno suddetto come segue

Al Sig. D. Gio. Battista Tiraboschi Curato nella suddetta Chiesa per cantare la messa nella 3a Domenica d'ogni mese, il giorno di S.to Defendente et Ottave del Corpus Domini quali come tutto Messe quatordeci in ragione di lire tre per funzione 42

Il Sig.r Giovanni Coppi Organista per sonare tutte le sudette Domeniche (fa' gratis) tanto se si canta quanto se non si canta et anco alle quarantore del p. ^o giorno del anno et quella della domenica della Palme in tutto	84
Il Sig. D. Pietro Battista Busi Maestro di Cappella [...]	70
Il Sig.r D. Melchior Rufoni per cantare a tutte le sudette fontioni in tutto	40
Il Sig. D. Ascanio Araldi per cantare a tutte le sudette fontioni	40
Il Sig. Bonoldi per cantare come sopra	35
Il Padre Amati per cantare come sopra	35
Il Sig. Otavio Mechione [?] per 1663 Basso	40
Il Sig. Tirabosco sudetto per cantare la Salve Regina alla Capelletta ogni Sabato e le Terze ogni Domenica e tutte le feste della Beata Vergine	40

AP, RCSS, anno 1656 e segg., c. 99v.

7) 1700 Addi 30 Novembre in Casalmaggiore

Voi Domine Bernardo Belli tesoriere [...] pagarete al R.do Sig.r P.Paolo Amadini organista lire ottanta per suo annuo stipendio [...]

AP, *Confesso* contenuto in: RCSS, anno 1700.

8) 1700 A. di 21 Giugno in Casal Maggiore

Voi Domine Bernardo Belli thesoriere [...] pagarete al R.do Sig. d. Ventura Caletti Maestro di Cappella lire quaranta [...].

AP, *Confesso* contenuto in: RCSS, anno 1700.

9) 1703 A. di 31 Dicembre in Casal Maggiore

Voi Domine [...] pagarete al Sig. P. Paolo Amadini Maestro di Cappella lire trenta sei per hauer cantato tutte le quattro sere delle Quarant'hore dell'anno corrente 1704.

AP, *Confesso* contenuto in: RCSS, anno 1703.

10) Pagato al Sig.r Andrea Zani per la foncione dell'Ottava del Corpus Domini £ 4

AP, RCSS, anno 1714, c. I

11) A.di 12 Genaro 1715

Confessa Andrea Zani haver ricevuto dal Sig. Gio. Belli thesoriere della Compagnia del Sant.mo et questi per haver sonato nella fontione delle quarantore lire d'Italia 8

AP, *Confesso* contenuto in: RCSS, anno 1714.

12) A.di 22 Xbre 1716 in Casal Mag.

Sono lire sedici ch'io sottoscritto ho ricevuto dal Sig. Alessandro Bosio tesoriere [...] e questi per salario per la Musica come violinista et questi per l'anno sudetto di co

16

AP, *Confesso* contenuto in: RCSS, anno 1715.

13) Pagato D. Daniele Amadini, organista.

AP, RCSS, anno 1723.

14) 1763 Salariati per tutto l'anno

Sig. Musici

Al Sig. Maestro di Cappella Giovanni Amadini per suo onorario
Organista

70

84

[...]

AP, RCSS, anno 1763, c. 4v.

15) [...]

Pagato forestiero sonatore di violino

AP, RCSS, Anno 1768

16) [...]

Musici forestieri che suonarono il violino

£ 136

Musico forestiere

19.2

AP, RCSS, anno 1769.

17) 21 Agosto Pagato al Sig. D. Giovanni Amadini organista per provvedere due corni da caccia e questi per sovvenzione a due dilettanti che sono il Sig. Zani e Su-perchi [...]

£ 64

AP, RCSS, anno 1770, c. 32v.

18) Salarij ed onorari di tutto l'anno alli Sig.ri Musici

Al Maestro di Cappella D. Giovanni Amadini

70

Organista [D. Giovanni Amadini]

84

[...]

Carlo Zuccari sonatore

30

AP, RCSS, anno 1772, c. 35v.

19) 1774

Al Sig. Maestro di Cappella D. Giovanni Amadini

150

Al Sig. Organista

100

Al Sig. Giuseppe Zuccari [musico]

50

[...]

Al Sig. Carlo Zuccari primo violino

64

[...]

AP, RCSS, anno 1774, c. 32v.

20) Casalmaggiore 12 maggio 1774.

[...] Li sopraaccennati Signori Priore, e Reggenti avendo presa in considerazione l'esposizione stata fatta in detta Cong.ne del tenue salario solito corrispondersi annualmente al Corpo della Musica, ed esaminatisi tutti gli obblighi che sono annessi per tutte le funzioni stabilite, sono venuti in concorde parere, sempre con partecipazione, ed approvazione del prelodato Signor Conte Propodestà di formare un piano corrispettivo per un aumento di soldo da fissarsi tanto ai Sig.ri Musici, quanto ai Sig.ri Suonatori proporzionalmente alle loro parti, affinchè le funzioni venghino fatte col maggior decoro della Chiesa, ed a gloria maggiore di Dio, con alcune obbligazioni come.

Primieramente li Sig.ri Priore e Reggenti intendono di fissare un aumento di soldo all'intero Corpo della musica nella maniera espressata nella qui allegata nota.

2.do Le funzioni della Musica si dovranno eseguire dall'intero corpo come sopra nelle qui descritte solennità, e giorni assegnati cioè.

Tutte le Terze domeniche dell'anno.

Li quattro giorni delle 40 ore ogni principio d'anno.

Li quattro giorni delle 40 ore della Settimana Santa.

La festa dopo Pasqua, ossia Legato dell'ova.

L'Ottava del Corpus Domini.

Venerdì Santo.

3° Sarà obbligato il Sig. Maestro di Cappella nelle Funzioni solenni esporre Messe, e Vespri concertati come.

4° Ogni Terza domenica fra l'anno, in cui si tiene la solita cappella, posto che questa deve essere di musica andante, intendersi però che il Sig. Maestro di Cappella d'oggi in avanti debba cambiarla in altra migliore di quella che attualmente si canta, includendovi tutte le parti, e tutti gli Istromenti come.

5° Il Signor Tesoriere della V. da Confraternita passerà ogni trimestre il soldo realmente a Signori Musici, e suonatori ritenendo il solito registro come.

6° Si avrà per incominciamiento questo nuovo piano dal principio dell'anno corrente 1774 dovendo correre a favore del Corpo della musica il soldo già stabilito come.

7° Accadendo qualche straordinaria funzione alla Ven.da Conf.ta, non compresa nella sopradetta nota, sarà obbligato l'intero Corpo della Musica intervenirvi, senza pretendere cognizione alcuna come.

8° Perchè le sopradette cose abbino il loro plenario effetto, saranno sottoscritte, ed accettate dalla Parti per la V.da Conf.ta firmate dal Sig. Priore, e Reggenti, e per l'intero Corpo della Musica dal Sig. Maestro di Cappella, e da due dei Sig.ri professori di canto e di suono come.

9° Copia della stabilita convenzione dovrà passare al Signor Maestro di Capella per regola; l'altra al Signor Tesoriere, e l'altra al Signor Cancelliere da registrarsi negli atti come. [...]

Salari da corrispondersi annualmente dalla V.da Conf.ta del SS.mo Sacramento in S. Stefano come da convenzione al Corpo della Musica.

Al Sig. Maestro di Capella D. Gio. Amadini	£ 150
Al Sig. organista N.N.	£ 100
Al Sig. Giuseppe Zuccari	£ 50
Al Sig. Pietro Bianchi	£ 50
Al Sig. D. Antonio Granelli	£ 50
Al Sig. D. Bassiano Superchi	£ 50
Al Sig. D. Luigi Granelli	£ 50
Al Sig. D. Giuseppe Granelli	£ 50
Al Sig. Carlo Zuccari primo violino	£ 64
Al Sig. D. Alessandro Bosio primo violino	£ 64
Al Sig. Filippo Martinelli V. ^o	£ 36
Al Sig. B. Francesco Bresciani V. ^o	£ 36
Al Sig. Carlo Pezzani V. ^o	£ 30
Al Sig. Andrea Antonio Stefanini V. ^o	£ 30
Al Sig. Nicola Beduschi viola	£ 30
Al Sig. Fedele Cattani violoncello	£ 32
Al Sig. D. Pietro Cattani contrabbasso	£ 36
Al Sig. Angelo Maria Zani corno primo	£ 30
Al Sig. Alessandro Superchi corno secondo	£ 30
Al Sig. Francesco Pezzani; Al Sig. Biaggio della Parte, violinisti giubilati,	£ 16 e £ 16
[...]	

AP, OMM, *Carteggio per la musica nelle funzioni sacre*, 2.

21) Casalmag. 28 Dicembre 1796

[...]

La Reggenza del SS.mo attesa la sostenuta spesa, e le attuali odierni circostanze, si è determinata di licenziare il Corpo della Musica, il quale nel suo accordo cesserà la sua incombenza col soldo annuale convenuto coll'ultimo giorno dello spirante Dicembre. Se ne partecipa colla presenza della forma il capo di d.o Corpo per sua norma, e direzione de' componenti di detto Corpo di Musica. [...]

AP, OMM, *Carteggio per la musica nelle funzioni sacre*, 2.

22) Libertà ed Eguaglianza

Cremona 3 Nevoso a. X [24-12-1801]

L'Agente de' B.N. dell'Atto fa al Con.le Gio. Morizio qual Priore della Conf.a del SS.mo dell'Abbaziale Chiesa di Santo Stefano in Casalmaggiore.

Non incontra alcuna difficoltà per la sua Funzione delle 40 Ore e delle terze d'ogni mese si faccia in Santo Stefano la musica a cappella, se così era il costume in addietro. [...]

Non potrà però l'Agenzia acconsentire che si celebrino uffici da morto essendo espressamente sospesi dalla Superiorità i Legati, essendo questi estranei alle Parr.li Funzioni.

[...]

AP, OMM, *Carteggio per la musica nelle funzioni sacre*, 3.

23) Casalmaggiore 31 Dicembre 1805

La Reggenza del SS.mo Sacramento eretta nella Chiesa Parrocchiale di S.Stefano al Sig.r Tommaso Lusignoli Maestro di Musica.

Per rendere vieppiù qualificata la nostra unione filarmonica, vi abbiamo nominato, ed inscritto nel Catalogo Filarmonico in qualità di Maestro soprannumerario, promettendovi la promovivenza dopo la morte del presentaneo Maestro Sig. Don Giovanni Amadini, pregandovi soltanto di dar principio col primo dell'entrante 1806 in qualità di cantante per le Funzioni di Chiesa spettanti alla Confrat.ta [...]

AP, OMM, *Carteggio per la musica nelle funzioni sacre*, 3.

24) Regno D'Italia. Casalmaggiore 25 luglio 1807.

L'Amministrazione della Fabbrica della Chiesa Parrocchiale e Abbaziale di Santo Stefano al Sig. Viceprefetto. Casalmaggiore.

L'impotenza e senile età di questo Sacerdote Sig. Giovanni Amadini attuale organista di questa Chiesa Abbaziale impegna questa Fabbriceria a provvedergli un successore nella stessa incidenza. I lunghi servigi poi prestati dallo stesso Sacerdote Amadini a questa Chiesa oltre a quarant'anni, in qualità di organista sud, e di Maestro di Musica, interessano la gratitudine della pred.a Fabbriceria, la quale, mercè la superiore approvazione, vorrebbe concedergli colla istantanea anche una congrua pensione durante gli ultimi anni di sua vita [...].

AP, OMM, *Carteggio per la musica nelle funzioni sacre*, 5.

25) Informazione riservata.

Quando questo Monsignor Abate Mola venne ad una formale convenzione coll'in allora Reggenza della Confraternita del SS.mo Sacramento in S.to Stefano di Casalmaggiore sotto il g.no 22 maggio 1806 restavano a carico della sud.a Confraternita tutte le musiche solite farsi ne' giorni de' Pontificali già in addietro a carico dello stesso Abate per tempo.

In allora dal Priore di d.ta Confraternita Sig. Giovanni Morizio si passò a stabilire coll'unione de' Filarmonici un nuovo concordato [...]. Pochi mesi prima lo stesso Sig. Priore senza partecipazione degli individui Filarmonici aveva introdotto in orchestra un certo Sig.r Tommaso Lusignoli di Parma in qualità di Maestro di Cappella con promessa di successione sul tuttora vivente Maestro di Cappella Sacerd.te Giovanni Amadini, risultante da ordinazione [...]. Questi cominciò a farla da Maestro tuttoch' l'antecessore fosse non solo vivente, ma ancora in attività. Pretese il diritto di battere la musica, che prima apparteneva al Sacerdote Sig.r Luigi della Carlina cantante contralto, attesoché il Maestro Amadini serviva all'organo in qualità di organista. Nacquero a tale oggetto alcune controversie, le quali determinarono lo stesso sacerdote Sig.r Luigi della Carlina a non dare la firma al sud.to proposto nuovo concordato, per non addivenire a qualche sconveniente cimento col sud.to Lusignoli. In conseguenza di che il di lui fratello Sacerd.te Sig. Gius.e della Carlina cantante tenore rinunciò esso pure alle funzioni in musica [...]. Mancante il Corpo Filarmonico dell'unico valido tenore [...] le funzioni venivano eseguite da so-

le tre voci, niuna delle quali buona, ed alcuna cattiva [...] le funzioni successive si fecero tutte con musica a cappella con poca o niuna decenza, anzi con istrapazzo, scandalo e dispiacere del popolo.

In questo frattempo era stata levata per superiore Ordinazione l'amministrazione della Fabbrica di questa chiesa Abbaziale dalla Confraternita del SS. Sacramento, ed addossata a cinque cittadini non confratelli nominati dalla Superiorità.

Il Sig. Priore Morizio, già il primo tra gli amministratori de' suddetti beni [...] molto fece e tutto tentò (benchè invano) per essere confermato in essa. Non essendo riuscito, il malumore lo prese, e spiegò [...] aperta guerra a questo Monsignor Abate, i Fabbricieri, ed a tutti quelli che per costituzione di officio, o per indispensabili relazioni gli avvicinano. [...] I sud.ti nuovi Fabbricieri in seguito, procurarono la riconciliazione del Corpo Filarmonico delli due fratelli della Carlina [...]. Ma il Sig.r Priore sud.to aveva troppo fermentate le cose [...]

Fece una lega coi Filarmonici, e gl'impegnò a prestarsi a veruna funzione, se non unitamente a tutto il Corpo, e dipendentemente da lui, che si era fatto loro capo. [...]. L'oggetto di tante brighes poi era quello che venendo la Fabbrica in bisogno di fare qualche musica, o di provvedere qualche soggetto al coro, avesse questa a cascare nelle mani del Sig.r Morizio sud.o, per indi far succedere al decrepito ed impotente Maestro ed organista Amadini il suo Lusignoli sud.o. Ma la Fabbrica, che non conosce partiti, e che non ha d'altronde avversione alcuna col Lusignoli, non per altro crede di non doverlo accettare, se non perchè decisamente non ha la ricercata abilità di organista, unico e speciale oggetto del bisogno di questa Chiesa Abbaziale. Venuta in seguito la Fabbriceria in determinazione di solennizzare le feste di Pentecoste, e *Corpus Domini* [...] scrisse una lettera all'attuale maestro Amadini, perchè proponesse un Corpo completo di musica [...]. Il Maestro Amadini, vedendosi isolato da tutti i Filarmonici in lega fu costretto presentarsi dal Sig.r Morizio per partecipargli l'invito ricevuto. Dispiacque ad esso di veder preferito l'attuale maestro al suo intruso, per cui [...] fece sì che il Maestro Amadini si scusasse, attesa la sua età, di accettare l'invito [...]. Fu costretta dunque la Fabbriceria mandare persona a Parma per unire [...] un piccol corpo di musica [...]. Il commesso della Fabbrica fu ben sorpreso nel trovare colà che il Sig.r Priore sud.o aveva ordito una tela con quel primo violino suo amico, perchè non venisse a Casalmaggiore niuno de' suoi dipendenti [...].

Si dovette dal commesso formare un'orchestra di semplici dilettanti. Veduta il Sig.r Morizio eseguita la funzione contro la sua aspettativa [...] cercò altri mezzi per suscitar discordie [...]. Il fermento [...] ora è arrivato a tal segno che il paese è tutto in combustione. Inimicizie, personalità, odi, risse, e dissapori sono i cotidiani trattenimenti di questi fermentati cittadini [...]. Dal compendio di questi notorij fatti risulta chiaramente essere il Sig.r Morizio il principal motore di tutti i succennati disordini [...].

AP, OMM, *Controversia tra la Fabbrica di S.Stefano e il Corpo [Filarmonico]*

26) Ill.mi Sig.ri

I raggi, o Sig.ri Fabbricieri Ornatiss.mi, ed i maneggi che preveggono farsi contro la

mia persona dai Virtuosi di Casalmaggiore e per la funzione nomastica di Napoleone cercando di escludermi d'accompagnare in tal giorno la musica, m'obbliga a manifestare Loro la mia volontà ch'è quella di non cedere a chicchessia, i miei diritti in qualità di organista [...]

Giuseppe Valeri organista della Abbazial Chiesa di Casalmaggiore

Parma 10 agosto 1808

AP, OMM, *Controversia insorta sul diritto dell'organista per la funzione del giorno onomastico di S.M.S.R. Napoleone I.*

27) Regno d'Italia. Casalmaggiore 4 aprile 1908.

Colla presenta privata Scrittura [...] li qui firmati SS.ri Amministratori della Fabbrica di questa Chiesa Parrocchiale Abbaziale di Santo Stefano per una parte, ed il Sig.r Tommaso Lusignoli in qualità di Maestro di Cappella per l'altra convengono quanto segue.

I Il pref.o Sig.r Lusignoli promette di solennizzare in questa sud.ta Chiesa Abbaziale con N.18 Filarmonici tra cantanti e Suonatori con musica concertata sei funzioni [...].

II Tali funzioni verranno solennizzate con musica divota a norma delle prescrizioni ecclesiastiche.

[...]

V Intervenendo alle sud.e musiche il Sig.r Lorenzo Ferrari in qualità di professore di flauto traversiero, la sud.a Amministrazione si obbliga pagargli italiane lire tre, cent.mi 83 [...].

VI Occorrendo a questo Monsignor Abate di valersi di uno o due bassi suonatori, [...], per le funzioni della Settimana Santa [...] questi [...] saranno tenuti prestarsi [...]

VII Per le processioni del Cristo morto e del Corpus Domini saranno tenuti li suonatori di corno da caccia di accompagnarle col suono del sud.o istromento [...].

[...]

AP, OMM, *Carteggio per la musica nelle funzioni sacre*, 7.

28) Sezione VII. Casalmaggiore 9 dicembre 1818.

Riunitasi nella solita sala delle unioni nel locale di S. Franc.o li Sig.ri [...] Fabbriceri, Gio. Morizio Mecenate del Corpo Filarmonico, D. Stefano Ferrari, Giovanni Marangoni, Delegati del sudd. Corpo si è fatta la proposizione di solennizzare otto funzioni con musica, concertata con N.18 filarmonici tra cantanti e suonatori, sei delle quali nell'Abbaziale [...] e le altre due nella predetta Abbaziale o nelle sussidarie; [...] si è determinato [...] che alla Fabbriceria sia in facoltà d'introdurre alle d.te funzioni un abile Maestro di Cappella anche con musica propria [...].

Che resti in facoltà della Fabbrica di sostituire un soggetto purchè capace alla carica di Maestro di Cappella, che in tal caso cesserà il V.D.L. Ferrari di essere Direttore del Corpo [...]

AP, OMM, *Carteggio per la musica nelle funzioni sacre*, 8.

29) Casalmaggiore il di 28 ottobre 1822.

Colla presente privata scrittura [...], li qui sottofirmati [...] Fabbricieri di questa Chiesa Parr.le Ab.le di S.to Stefano per una parte, ed il molto Rev.do Sac.e Giambattista Menguzzi da Bagna Cavallo Stato Pontificio per l'altra convengono quanto segue:

1 Il medesimo V. Menguzzi si obbliga verso il suod.o Ab.e e Fabbricieri di prestarsi nella qualità di Maestro, e Direttore

2 Promette si obbliga inoltre il V. Maestro di somministrare, battere e dirigere la musica per contrapponti nelle ordinarie funzioni [...]

3 L'obbligazione però di dirigere il Coro ne' giorni feriali non impedirà che possa il V. Maestro approfittare anche di altre funzioni di città e campagna col permesso dell'Abate e Fabbricieri, i quali per quest'oggetto saranno condiscendenti, e potrà anche accordarsi col Corpo Filarmonico per le funzioni fisse dell'altra Parrocchia S. Leonardo di questa città compatibilmente con l'obbligo delle infrascritte dieci funzioni.

4 Il prefatto avrà l'obbligo di due lezioni gratis alla settimana di canto fermo da darsi unitamente a quei Chierici e sacerdoti che amassero d'istruirsene.

5 Il sudd.o V. Menguzzi nella qualità di Maestro di Cappella, e Direttore del Corpo Filarmonico avrà l'obbligo di somministrare, battere e dirigere la musica sia a piena orchestra, sia in semplice contrappunto per le ordinarie funzioni ordinate da Mons.r Abate e Fabbricieri, che non oltrepasseranno annualmente il numero di otto e dieci al più.

6 [...]

7 Nell'esercizio delle sue funzioni il V. Maestro di Cappella saprà unire alla novità, abilità e diligenza, anche l'avvertenza di adattare le musiche alla maestà del Sacro Luogo ed alla santità dei misteri che si celebrano.

[...]

AP, OMM, *Carteggio per la musica nelle funzioni sacre*, 9.

30) Casalmaggiore 30 dicembre 1822.

Si premette che dai SS.ri Ill.mi Mons. Abate e Fabbricieri presso la Chiesa Parr.e ed Abbaziale di S.to Stefano, e dalli Sig.ri Maestro di Cappella Sac.e Don Giambattista Menguzzi, ed Alessandro Tebaldi primo violino rappresentanti questi il Corpo Filarmonico si è stabilito di solennizzare otto funzioni con musica concertata sotto diversi patti [...].

Il Corpo Filarmonico per le dette funzioni dovrà essere composto dai seguenti individui

Maestro di Cappella	= Sacerd.e Gio. Batt.a Menguzzi
Organista	= Giuseppe Valeri
Cantanti	= Ferrari D.n Stefano Zanichelli Giulio

Primi violini	= Tebaldi Alessandro Direttore d'orchestra Marangoni Giovanni Martinenghi Paolo
Secondi violini	- Tebaldi Giovanni Primo de' secondi Secchi Evaristo Tebaldi Marco Gatti Luigi
Contrabbasso	= Benincuori Giovanni Archenti Adamo
Viola	- Beduschi Nicola
Violoncello	= Beduschi Angelo
Clarino	= Mazzola Francesco
Secondo clarino	= Fantini Giuseppe
Corni da caccia	= Mortara Nicola Faita Ferdinando Aroldi Angelo alunno
Fagotto	= Faita Desiderio
[...]	

AP, OMM, *Carteggio per la musica nelle funzioni sacre*, 9.

ORGANIZZAZIONE TEATRALE NEL PIEMONTE DEL SETTECENTO E TESTIMONIANZE DI DOTE REGIA NELLE ISTITUZIONI ALESSANDRINE (1729-1852)

di Anna Dondi

Una rapida panoramica sulla vita teatrale piemontese del '700 ad introduzione di una ricerca di carattere storico e musicologico, consente di comprendere da un lato come il teatro costituisca uno strumento di prestigio nelle mani dei sovrani sabaudi, dall'altro quanto grandi siano la diffusione e l'incidenza degli spettacoli nella società dell'epoca. Alla decadenza degli spettacoli profani che accompagna il medioevo piemontese segue il rifiorire della vita teatrale rinascimentale, dando l'avvio ad una normativa in materia che va acquistando forma sempre più definita: l'attenzione dell'autorità è rivolta alla tutela della pubblica moralità, dell'ordine e della incolumità degli spettatori¹. Nel secolo successivo appare ancora prematura una organizzazione unitaria, ostacolata dalla varietà di carattere degli spettacoli e parzialmente compensata dal ricorso alla «consuetudine» che riecheggia in molte disposizioni;² l'apporto fornito dagli orientamenti ecclesiastici contribuisce alla tutela della pubblica mo-

Abbreviazioni

- A.S.T.S.P. = Archivio di Stato di Torino Sezione Prima;
A.S.T.S.R. = Archivio di Stato di Torino Sezioni Riunite;
A.S.A. = Archivio di Stato di Alessandria;
A.St.C.A. = Archivio Storico del Comune di Alessandria.

¹ QUINTILIO MIRTI DELLA VALLE, voce *Teatro*, in *Digesto italiano*, Torino, Unione Tipografica Torinese, 1884-1921, vol. XXIII, parte I, pp. 550 (2a col.)-565 (2a col.).

² *Ibidem*; FRANCESCO CARPORA, voce *Spettacoli e trattenimenti pubblici*, in *Digesto italiano*, Torino, Unione Tipografica Torinese, 1884-1921, vol. XXII, parte I, pp. 395 (2a col.)-408 (1a col.).

ralità in modo drastico, facendo appello alla scomunica per vietare la maggioranza degli spettacoli.

La legislazione ecclesiastica non è avara in materia, e sono certamente note le disposizioni di Sisto V — riprese da Innocenzo XI — con cui si vieta alle donne di calcare le scene, normativa che determinerà il ricorso ai falsettisti artificiali e quindi a quelli naturali o castrati. È del 1728 la decisione di papa Benedetto XIII di vietare per settimane tutti gli spettacoli in tutta Italia al fine «di placare l'ira celeste per le frequenti piogge e terremoti»; nel 1748, il 9 gennaio, papa Lambertini con la bolla *Praeclara decore* proibisce le rappresentazioni nel giorno di venerdì ed ordina la chiusura completa dei teatri per tutto l'anno 1750³.

Ma non interessa in questa sede entrare in merito all'ostilità degli ambienti canonici nei riguardi degli allestimenti profani se non per rilevarne i risvolti che si intersecano con l'atteggiamento dell'autorità politica nei confronti del diffondersi del melodramma e dell'opera buffa settecentesca. Quando infatti nel secolo XVIII il teatro diviene uno dei più efficaci strumenti di educazione popolare i sovrani degli Stati Sardi s'affrettano ad emanare leggi d'indole politica in materia di revisione e polizia dei teatri, leggi a cui s'affiancano numerose disposizioni relative all'apertura, alla costruzione, ricostruzione e modifica della struttura architettonica degli edifici per lo spettacolo, iniziative tutte richiedenti l'autorizzazione governativa in forma di regia patente o decreto reale⁴.

Sino al '700 le popolazioni soggette al dominio dei Savoia non conoscono che teatri di circostanza, in cui la scena viene allestita e smontata in occasione della rappresentazione, e teatri di corte. La normativa che a partire dai primi decenni del secolo si delinea sulle esigenze determinate dalla nascita dei primi teatri stabili, non presenta caratteri generali: si tratta più che altro di norme legate a particolari circostanze che, non sostituite da disposizioni successive, ve-

³ CARLO DI STEFANO, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1964, p. 25.

⁴ CAMILLO DUBOIN, *Raccolta per ordine di materie delle leggi... emanate negli Stati della terraferma fino all'8 dicembre 1798 dai sovrani della real casa di Savoia*, Torino, Davico, 1869, Tomo XII, Libro VII, Tit. XX, Capo 1, pp. 571-572.

dono protratta nel tempo la propria efficacia⁵.

La raccolta del senatore Gian Battista Borelli, edita nel 1681⁶, è priva, come prevedibile, di disposizioni al riguardo; rifacciamoci dunque al compendio di Camillo Duboin che raccoglie i memoriali a capi di costruttori ed imprenditori imploranti una serie di privilegi in materia teatrale⁷.

Esigenze di chiarezza espositiva suggeriscono la divisione dell'analisi documentaria nelle seguenti voci:

- a — costruzione ed inaugurazione dell'attività teatrale;
- b — approvazione delle azioni drammatiche da rappresentarsi;
- c — determinazione dei prezzi; classificazioni dei posti destinati agli spettatori e riserva del diritto d'ingresso a titolo di vigilanza governativa.

a — Costruzione ed inaugurazione dell'attività teatrale.

La lunga serie dei provvedimenti in materia è aperta proprio dai memoriali a capi del 1729 e 1733,⁸ relativi al primo teatro alessandrino e recanti la firma del marchese Filippo Guasco Gallarati di Sole-

⁵ È questa una delle cause della frammentarietà della legislazione teatrale che anche nei momenti successivi in cui si tenderà ad una regolamentazione unitaria, dettata in primo luogo da ragioni di ordine pubblico, dovrà tener conto dell'esistenza di privilegi o consuetudini ormai radicate.

⁶ GIOVANNI BATTISTA BORELLI, *Editti antichi e nuovi de' Sovrani Principi della Real Casa di Savoia, delle loro tutrici, e di magistrati di quâ da' monti*, Torino, Zappata, 1681. Citiamo, tra i numerosi provvedimenti della raccolta, l'*Ordine del Duca Carlo Emanuele I che rinnova le proibizioni precedenti circa lo andar di notte senza lume od in maschera per le vie di Torino* (1589, 20 gennaio); l'*Ordine della Duchessa di Savoia Donna Caterina, col quale proibisce di andare per le vie di Torino dopo il suono della ritirata con armi offensive e senza lume, od in maschera senza licenza, e dà varie disposizioni circa i balli e le feste* (1591, 21 gennaio); l'*Ordine del Duca Vittorio Amedeo I che proibisce di andar di notte per le vie di Torino senza lumé o con armi, o maschera, vieta agli armajuoli di vendere o aggiustar armi non maccate, e provvede per l'arresto de' colpevoli di sparò d'armi* (1633, 26 gennaio).

⁷ CAMILLO DUBOIN, *op. cit.*, Tomo XII, Vol. XIV, Libro VII, Tit. XXII «De' teatri», pp. 853-904.

⁸ *Ibidem, Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e lettere patenti relative, colle quali S.M. ricevendo sotto la sua protezione il teatro costruito in Alessandria, vi permette le rappresentazioni drammatiche, e concede a favore del medesimo alcune esenzioni in materia di gabella* (1729, 20/27 marzo), pp. 853-860; *Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e relative patenti d'approvazione e concessione de' privilegi per teatro di Alessandria* (1733, 31 gennaio/5 febbraio), pp. 860-861.

ro, mentre si chiude con il regio biglietto del 9 agosto 1791 contenente gli ordini sovrani di rispettare le precauzioni suggerite dal consiglio degli edili nella costruzione del nuovo teatro Ughetti di Torino.⁹ I caratteri comuni delle provvidenze possono anche questa volta essere così raggruppati:

1 avuto riguardo al ceto dei ricorrenti si riscontra, nella quasi totalità dei casi, la loro appartenenza alla classe nobiliare;¹⁰

2 sotto il profilo contenutistico della richiesta è necessario distinguere due ordini di motivazioni. In alcuni casi i ricorrenti si rivolgono al sovrano riuniti in *Società di cavalieri* ed in qualità di imprenditori, chiedendo l'autorizzazione a rappresentare opere e commedie in determinati periodi dell'anno¹¹.

Qualora invece la domanda abbia ad oggetto la concessione ad intraprendere una costruzione «ex novo» dell'edificio teatrale,¹² una

⁹ *Ibidem, Regio biglietto col quale S.M. comanda osservarsi nella costruzione del nuovo teatro Ughetti in Torino le precauzioni suggerite dal consiglio degli Edili* (1791, 9 agosto), p. 904.

¹⁰ Frequentissima comunque la presenza di appartenenti al ceto borghese che s'uniscono al gruppo dei nobili sottoscriventi il memoriale.

¹¹ CAMILLO DUBOIN, *op. cit.*, Tomo XII, Vol. XIV, Libro VII, Tit. XXII «De' teatri», *Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e relative lettere patenti, colle quali S.M. approva le condizioni proposte da una società di cavalieri per l'impresa delle rappresentazioni d'opere in musica nel regio teatro* (1738, 9/13 marzo), pp. 864-867; *Memoriale a capi colle risposte dategli d'ordine sovrano, e relative lettere patenti d'approvazione e concessione di privilegi alla società formatasi per l'impresa delle opere in musica nel regio teatro di Torino* (1752, 23/24 marzo), pp. 873-879; *Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e relative lettere patenti colle quali S.M. concede alcuni privilegi anche in materia di dazi alla società formata per le rappresentazioni drammatiche in Casale, e la riceve sotto la protezione sovrana* (1737, 16 agosto/17 dicembre), pp. 862-863.

¹² *Ibidem, Regie patenti colle quali S.M. riceve sotto la speciale sua protezione il teatro costruito in Asti, permette di esporvi le armi reali, e vieta ogni altro spettacolo nel tempo in che vi si faranno rappresentazioni* (1738, 14 aprile), pp. 867-868; *Regie patenti colle quali S.M. permette la costruzione di un teatro nella città di Mondovì* (1756, 24 agosto), pp. 880-881; *Regie patenti colle quali S.M. permette la costruzione d'un teatro in Nizza, lo riceve sotto la protezione sovrana, e concede ai proprietari la privativa delle rappresentazioni teatrali durante anni venti* (1776, 17 settembre), pp. 883-885; *Memoriale a capi colle risposte date d'ordine Sovrano, e relative Regie patenti colle quali S.M. permette ad una società di cavalieri la costruzione di un teatro nuovo in Vercelli, concedendo diversi privilegi per l'uso del medesimo* (1785, 1 aprile), pp. 892-895.

sua ricostruzione¹³, o modifica¹⁴, la richiesta risulta sempre accompagnata dal relativo progetto a cui fa quindi riferimento l'approvazione sovrana.

Con notevole frequenza si ripresenta la richiesta di protezione, manifestantesi nell'autorizzazione ad esporre le armi reali sul portone d'ingresso dell'edificio.

Il favore sovrano pare testimoniato dalle numerose accettazioni incondizionate dei ricorsi, mentre la procedura burocratica risulta notevolmente accelerata qualora nel ricorso i supplicanti adducano l'appoggio del governatore o del consiglio cittadino.

In buona parte dei memoriali i postulanti si rivolgono al re per ottenere l'autorizzazione a rappresentare spettacoli al riparo da eventuali tributi¹⁵; in alcuni casi¹⁶ la concessione del privilegio è subordinata alla preventiva licenza del governatore, così come è previsto il consenso sovrano per ogni commedia da inscenarsi al Regio di Tori-

¹³ *Ibidem, Memoriale a capi colle risposte date d'ordine Sovrano, e relative lettere patenti d'approvazione, colle quali S.M. permette la costruzione di un nuovo teatro in Novara...* (1777, 30 marzo), pp. 885-886.

¹⁴ *Ibidem, Regie patenti colle quali S.M. permette al Principe di Carignano Luigi di Savoia di occupare una parte della piazza dirimpetto al suo palazzo per ricostruirvi il teatro con altri edifici* (1752, 30 giugno), pp. 879-880; *Regie patenti colle quali S.M. permette la costruzione di un nuovo teatro in Casale, concede varie grazie a ciò riguardanti, ed approva le risposte date di suo ordine al memoriale a capi della società di cavalieri formatasi per l'erezione e l'esercizio del teatro medesimo* (1781, 17 aprile), pp. 887-890.

¹⁵ *Ibidem, Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e lettere patenti relative, colle quali S.M. ricevendo sotto la sua protezione il teatro costruito in Alessandria, vi permette le rappresentazioni drammatiche, e concede a favore del medesimo alcune esenzioni in materia di gabbella* (1729, 20/29 marzo), pp. 853-860; *Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e relative patenti d'approvazione e concessione de' privilegi pel teatro di Alessandria* (1733, 31 gennaio/3 febbraio), pp. 860-861; *Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e relative patenti colle quali S.M. concede alcuni privilegi anche in materia di dazii alla società formata per le rappresentazioni drammatiche in Casale, e la riceve sotto la protezione sovrana* (1737, 16 agosto), pp. 862-863.

¹⁶ *Ibidem, Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e relative patenti di approvazione, colle quali S.M. permette la costruzione di un nuovo teatro in Novara, e concede alcuni privilegi per l'uso del medesimo* (1777, 30 marzo), pp. 885-886; *Regie patenti colle quali S.M. permette la costruzione di un nuovo teatro in Casale* (1781, 17 aprile), pp. 887-890; *Memoriale a capi e relative regie patenti colle quali S.M. permette la costruzione di un teatro nuovo in Vercelli* (1785, 1 aprile), pp. 892-895.

no, teatro riservato alle opere serie¹⁷.

Di notevole rilievo è il secondo privilegio che compare nella quasi totalità dei ricorsi. È noto come la parte più cospicua degli introiti non derivi dagli ingressi teatrali, bensì dagli incassi del ridotto. Naturale quindi che fin dal secondo memoriale del marchese Filippo Guasco Gallarati di Solero¹⁸ si chieda al re la possibilità di tenere giochi e lotterie insieme a fonti non secondarie di guadagno quali l'osteria e la bottega dei rinfreschi, il tutto senza altro onere che non sia il canone dovuto all'impresario o al proprietario del teatro.

Nuove e gravi restrizioni verranno dagli editti 10 febbraio 1761 e 18 dicembre 1763; la proibizione dei giochi già vietati nei precedenti ordini si estende ad altri diffusissimi al tempo, quali il *biribisso*, la *virota*, la *bianca* ed il *turchinetto*¹⁹. Il divieto si riferisce non soltanto ai luoghi pubblici (osterie, locande, botteghe e luoghi espressamente destinati al gioco), ma anche ai privati, comprendendo in quest'ultimo caso castelli, fortezze, presidi e qualunque luogo anche privilegiato.

Una terza concessione si ritrova in materia di stoffe e merci relative alla rappresentazione teatrale: sin dal primo memoriale riportato nella raccolta di Camillo Duboin²⁰ i ricorrenti chiedono al sovrano l'esenzione da gabelle e dazi relativi ad ornamenti, scene, stoffe, abiti

¹⁷ *Ibidem*, *Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e relative lettere patenti, colle quali S.M. approva le condizioni proposte da una società di cavalieri per l'impresa delle rappresentazioni d'opere in musica nel regio teatro* (1738, 6/13 marzo), pp. 864-867; analoghe disposizioni sono contenute nei successivi memoriali del 23/24 marzo 1752 (*ibidem*, pp. 873-879), 28 novembre/2 dicembre 1788 (*ibidem*, pp. 895-898). In ognuno dei tre ricorsi sopra citati si prevede, per il caso in cui non sia possibile dare rappresentazioni in determinati anni, la prosecuzione del privilegio dopo la scadenza del contratto per un periodo di durata corrispondente.

¹⁸ Cfr. nota 8.

¹⁹ CAMILLO DUBOIN, *op. cit.*, Tomo XXII, Vol. XXIV, Tit. XXXIV «Della gabella delle carte e tarocchi», *Regio Editto col quale si danno generali provvedimenti per la amministrazione delle carte e tarocchi, e de' giochi nelle province dipendenti dalla conservatoria generale delle gabelle per il Piemonte e nel Contado di Nizza e principato d'Oneglia* (1761, 10 febbraio); *Regio Editto, col quale si stabiliscono norme e regole generali per l'amministrazione della gabella delle carte e tarocchi, e de' giochi nelle province d'Alessandria, della Lomellina, nell'Alto e Basso Novarese, Vigevanasco, Oltrepò Pavese, Siccomario, Bobbio e feudi adiacenti, Tortone e terre separate, e negl'altri distretti che si aggregarono ai Sovrani dominii nel secolo XVIII* (1763, 18 dicembre).

²⁰ Memoriale relativo al teatro di Casale datato 10 agosto 1737 (cfr. nota 11).

che sarà necessario introdurre dall'estero e da altri stati di S.M. In alcuni casi il re si limita ad approvare la richiesta,²¹ in altri precisa che si tratti di oggetti indispensabili,²² introduce particolari limitazioni,²³ o ancora prescrive determinati «iter» burocratici²⁴.

Un privilegio particolare è riservato infine al teatro di Chambéry, al quale il sovrano concede l'esenzione dal canone d'affitto pagato alla città giudicando la cosa non opportuna per un teatro al servizio del re²⁵.

b — Approvazione delle azioni drammatiche ed opere in musica da rappresentarsi

Si è già parlato incidentalmente di censura teatrale e non resta in questa sede nulla da aggiungere sotto il profilo generale se non alcune osservazioni in merito al teatro di Chambéry²⁶.

È evidente il tentativo dei ricorrenti di delegare il potere in mano ad alcuni membri della società imprenditrice, tentativo certamente non isolato nella regolamentazione teatrale sottoposta ad approvazione sovrana. Perentoria la risposta dell'autorità torinese: la concessione dell'autorizzazione, che deve avvenire gratuitamente, spetta al governatore ed, in sua assenza, al comandante generale; a loro va rimessa la nota dei pezzi unitamente, nel caso in cui lo esigano, all'intero testo teatrale. Disposizioni analoghe regolamentano gli spettacoli in luoghi aperti; per quelli al chiuso, come per i concerti e balli a pagamento, il governatore ed il comandante generale hanno

²¹ È il caso del memoriale relativo al teatro di Casale datato 10 agosto 1737 (cfr. nota 11).

²² Si vedano a questo proposito il memoriale del teatro di Novara datato 30 marzo 1777 (cfr. nota 13) e quello del teatro di Casale datato 17 aprile 1781 (cfr. nota 14).

²³ Nel caso dei tre memoriali relativi al teatro Regio (cfr. nota 17) il sovrano esclude esplicitamente dall'esenzione i galloni d'oro e d'argento ed i tessuti non lavorati.

²⁴ È questo il caso del memoriale relativo alla costruzione del teatro di Vercelli datato 1 aprile 1785 (cfr. nota 12).

²⁵ CAMILLO DUBOIN, *op. cit.*, Tomo XII, Vol. XIV, Libro VII, Tit. XXII «De' teatris», *Placet à articles, avec les réponses données d'ordre du Roi, et lettres patentes par lesquelles S.M. accorde à la société formée pour le théâtre de Chambéry les grâces et priviléges y exprimés* (1790, 26 marzo), pp. 900-90.

²⁶ *Ibidem*.

il potere di decidere la somma dovuta alla società dai teatranti, somma che non dovrà in ogni caso eccedere un quinto dell'incasso netto. Qualora il re od un membro della famiglia reale si trovino in teatro, i ricorrenti chiedono ed ottengono che una delegazione della società presenti loro l'elenco delle rappresentazioni e resti in attesa di eventuali ordini.

c — Determinazione dei prezzi. Classificazioni dei posti destinati agli spettatori e riserva del diritto d'ingresso a titolo di vigilanza governativa.

La determinazione del prezzo delle logge e dei biglietti è trattata nelle fonti documentarie soltanto in relazione al teatro Regio di Torino ed al teatro di Chambéry, anche in questi casi in maniera non unitaria.

Riguardo al teatro torinese nei memoriali che vanno dal marzo 1738 al dicembre 1788 il sovrano concede agli associati di convenire il prezzo delle logge e dei biglietti;²⁷ nel settembre 1749,²⁸ con l'unico intervento al riguardo, si limita a stabilire i rapporti intercorrenti tra i vari ordini: mentre quindi il canone del quinto corrisponde alla metà del quarto, vi è uguaglianza tra secondo e terzo e tra quarto e primo.

Nei confronti della società di Chambéry, che nel memoriale del marzo 1790²⁹ chiede le sia accordata la facoltà di stabilire i prezzi delle logge e dei biglietti secondo le circostanze e non superando in ogni caso i 35 soldi per i primi posti, il sovrano appare più cauto: il prezzo delle logge, se sono affittate all'anno o per un determinato numero di spettacoli, dipenderà dall'accordo tra società e locatari. La contestazione riguardante un posto o una loggia vacante sarà risolta dal governatore e dal comandante generale, ed anche in questo caso, il decidente avrà riguardo «alla dignità ed alla qualità delle persone».

²⁷ Cfr. i tre memoriali citati a nota 17.

²⁸ CAMILLO DUBOIN, *op. cit.*, Tomo XII, Vol. XIV, Libro VII, Tit. XXII «De' teatri», *Regolamento dato da S.M. per la distribuzione de' palchetti nel regio teatro di Torino* (1749, 26 settembre), pp. 869-871.

²⁹ Cfr. nota 25.

Motivi d'ordine pubblico sono alla base della riserva di posti prevista da alcuni memoriali; un articolo dei ricorsi relativi ai teatri di Casale e Vercelli³⁰ sancisce la riserva a favore del governatore e maggiore della piazza, a cui si aggiunge (nei memoriali di Novara e Casale) il comandante generale³¹. In tutti questi casi il sovrano si limita all'approvazione integrale ed incondizionata della petizione; in una sola occasione, relativa al teatro di Chambéry³², il re introduce alcune aggiunte alla proposta di riservare la loggia di proscenio di secondo ordine al governatore della Savoia e l'ingresso gratuito a lui ed agli ufficiali della piazza incaricati di mantenere il buon ordine. La risposta sovrana destina infatti il proscenio al governatore o al comandante generale in capo, mentre assegna la loggia corrispondente dell'altra ala ai quattro sindaci della città; l'ingresso gratuito viene esteso a comandante generale, maggiore in servizio e sindaci. Sempre attinente all'ordine pubblico è l'impegno sovrano di inviare un picchetto composto dagli ufficiali necessari secondo le circostanze³³.

In ordine cronologico due sono i documenti sulla distribuzione dei posti teatrali: nella lettera della regia segreteria degli interni datata 20 gennaio 1740³⁴ si danno provvedimenti di carattere generale, mentre il regolamento di S.M. del 26 settembre 1749³⁵ detta disposizioni particolari relative al teatro Regio. Indirizzata al comandante di Alba, la lettera suddetta contiene alcune regie risoluzioni di qualche anno anteriori e relative alla città di Saluzzo. Il destinatario si era rivolto alla segreteria di stato per avere indicazioni riguardo alla contesa insorta tra vassalli e gentiluomini sull'attribuzione di un posto

³⁰ Memoriale relativo al teatro di Casale datato 16 agosto 1737 (cfr. nota 11) e memoriale relativo al teatro di Vercelli datato 1 aprile 1785 (cfr. nota 12).

³¹ Memoriale relativo al teatro di Novara datato 30 marzo 1777 (cfr. nota 13) e memoriale relativo al teatro di Casale del 17 aprile 1781 (cfr. nota 14).

³² Memoriale datato 26 marzo 1790 (cfr. nota 25).

³³ *Ibidem*.

³⁴ CAMILLO DUBOIN, *op. cit.*, Tomo XII, Vol. XIV, Libro VII, Tit. XXII «De' teatri», *Lettura di Regia Segreteria di Stato (interni) che reca le regie determinazioni circa la distinzione dei posti cui anno diritto in teatro le diverse classi di persone nelle città di provincia*, pp. 868-869.

³⁵ Cfr. nota 28.

nel teatro di Alba. Ecco dunque le prescrizioni del sovrano: primo posto al governatore ed, in sua assenza, al comandante; quindi la nobiltà, osservando una distribuzione che non danneggi i principali ufficiali quali intendente, prefetto, giudice, avvocato fiscale. I professori d'università, come i laureati ed i gentiluomini *qualificati*, precedono nella assegnazione i borghesi; al governatore o, in sua assenza, a chi avrà il comando della città spetta la determinazione dei posti a beneficio degli ospizi e congregazioni di carità.

Un dettagliato regolamento³⁶ segue, modificandolo in base alle sopravvenute esigenze pratiche, un precedente ordine relativo alla assegnazione dei palchetti nel teatro Regio. Negli ordini di corona (secondo e terzo), otto palchi sono riservati a ministri di potenze straniere ed il re si riserva di destinarne altri quattro all'occorrenza, mentre l'articolo successivo regola minuziosamente la priorità delle richieste in caso di vacanza dei suddetti³⁷.

I postulanti non devono mancare se il re si riserva di formare per tutti i palchetti disponibili uno stato di distribuzione che tenga conto, dopo le richieste dei proprietari, di quelle dei postulanti conformemente alla anteriorità delle domande. In questa operazione non hanno alcun peso le dignità e le cariche dei richiedenti, a meno che si tratti di gran cancelliere, maresciallo, cavaliere dell'ordine, cariche a cui spetta comunque la preferenza; la risoluzione delle contese è affidata al gran ciambellano, uditore generale di corte, sentiti gli interessati attraverso semplici rimostranze scritte³⁸.

In conclusione è interessante citare una lettera della segreteria di stato degli interni³⁹ con cui S.M. comunica al commendatore Fabar viceuditore generale di corte, affinché lo trasmetta a sua volta ai direttori del Regio, lo stato di distribuzione provvisoria dei palchetti in occasione del carnevale. Il tono perentorio con cui il sovrano respinge le rimostranze, che si intuiscono numerose, comprova l'interesse

³⁶ Cfr. nota 28.

³⁷ Cfr. articoli 1 e 2 del regolamento riportato in nota 28.

³⁸ Cfr. articolo 9 del regolamento riportato in nota 28.

³⁹ CAMILLO DUBOIN, *op. cit.*, Tomo XIII, Vol. XIV, Libro VII, Tit. XXII «De' teatris, Lettera di segreteria di stato (interni) con cui è trasmesso all'uditore generale di corte lo stato di distribuzione provvisoria de' palchetti nel regio teatro di Torino (1749, 22 dicembre), pp. 871-873.

ed il ruolo non secondario della vita teatrale nel Settecento piemontese.

Prima di affrontare la trattazione dell'istituto della dote teatrale, veniamo quindi ad un'analisi documentaria delle disposizioni attraverso cui si attua il controllo governativo e di ordine pubblico in materia o, con un'unica definizione, alla «polizia dei teatri»:

«Se per la compilazione di questo titolo fosse necessario di avere un'idea precisa dei caratteri che distinguono li provvedimenti di polizia da tutti gli altri oggetti della legislazione, forse questo titolo non sarebbe stato formato; imperciocchè la polizia è tal parte di governo interno che dilata o restringe la sua azione secondo le diverse circostanze de' tempi e delle opinioni, secondo la perfezione delle altre leggi, la cognizione e l'osservanza loro, secondo la gelosia de' magistrati nello esercizio della propria giurisdizione...»⁴⁰

Il contenuto dei provvedimenti sembra convergere sempre in alcuni punti: la sicurezza generale dello stato (cautele nei confronti dei forestieri e delle congiure), sicurezza individuale delle persone e della proprietà, prontezza di soccorsi e miglioramento della morale sociale nelle riunioni per feste, balli, serenate e pubbliche funzioni. L'esame di quest'ultima categoria di disposizioni consente di isolare le varie voci inerenti al teatro: commedie, spettacoli in genere, giochi, balli e maschere.

A determinare uno spartiacque di non secondaria importanza è il comparire per la prima volta del termine *Teatro* in un manifesto del governatore di Torino del 10 gennaio 1714⁴¹. Da questo momento tutte le rappresentazioni e le iniziative suddette vengono prese in considerazione dalla autorità piemontese anche nel caso in cui si svolgano all'interno degli edifici teatrali.

Le rappresentazioni di carattere profano, potenziale causa di disordini, sono viste con diffidenza — in alcuni casi con preoccupazione — dal governo torinese; prova eloquente ne è il manifesto del

⁴⁰ CAMILLO DUBOIN, *op. cit.*, Tomo XII, Vol. XIV, Libro VII, Tit. XX «Leggi ed ordini di polizia», p. 571, nota 1.

⁴¹ *Ibidem*, *Manifesto del Governatore di Torino, col quale ordina la consegna giornaliera de' forestieri che prendono alloggio in Chieri, e dà altre provvidenze per la tranquillità pubblica in quella città*, pp. 649-650.

vicario di Torino datato 14 dicembre 1726⁴², in cui le commedie vengono accomunate ai disordini nelle strade e nelle case: entrambi vietati sia di giorno sia di notte, sotto pena di otto giorni di carcere.

La possibilità di allestire spettacoli, tanto nelle piazze quanto nei teatri, è subordinata alla licenza scritta del governatore; in sua assenza il permesso può essere rilasciato dal podestà⁴³ o dal comandante,⁴⁴ dai sindaci⁴⁵ o da giudicante⁴⁶.

Quasi nulla si precisa riguardo ai criteri di concessione, se si esclude l'unica affermazione esplicita contenuta nel manifesto del governatore d'Ivrea datato 30 dicembre 1762: i «ceretani, saltimbanchi, comici, ballerini di corda, astrologi e simili» sono puniti con tre giorni di crottone e cacciati dalla città «qualora nelle loro rappresentanze, gesti, giochi e atteggiamenti mancassero contro l'onestà»⁴⁷.

Di fatto il criterio principale resta il privilegio ed a questo proposito è interessante rifarsi al manifesto del governatore del ducato di Savoia del 1° novembre 1779: i commedianti non possono rappresentare in teatro né in alcun luogo senza il suo permesso, se ciò accade a Chambéry, negli altri casi senza quello del comandante. È significativo notare come la pena, di 25 libbre d'ammenda e tre giorni di carcere, vari «secondo le persone e le circostanze».

Neppure i balli si sottraggono all'influenza del privilegio, mentre la normativa loro riservata presenta contenuti analoghi; nel manifesto del governatore di Torino del 14 agosto 1775 si richiede la licenza del governatore qualora il ballo si svolga in città, quella del vassallo (se abilitato a concederla, altrimenti quella del giudicante) per le terre della provincia. Unica eccezione il caso in cui si tratti di

⁴² *Ibidem*, *Manifesto del Vicario di Torino col quale rinnova la proibizione delle battaglie, l'ordine della consegna de' forestieri e del porto di lume nella notte per le strade, e manda osservarsi altri provvedimenti di polizia nelle città*, pp. 657 e sgg.

⁴³ *Ibidem*, manifesti del governatore di Torino del 10 gennaio 1714, e successivi manifesti degli anni 1715, 1718, 1719, 1720, 1721, 1722 in cui si rinnovano gli ordini precedenti senza alcuna variazione in materia teatrale.

⁴⁴ *Ibidem*, manifesto del governatore di Saluzzo (14 dicembre 1752) e manifesto del governatore del ducato di Savoia (1 novembre 1779).

⁴⁵ *Ibidem*, manifesto del comandante generale della Savoia (23 dicembre 1771).

⁴⁶ *Ibidem*, manifesto del governatore di Torino (1 gennaio 1772).

⁴⁷ *Ibidem*, manifesto del governatore d'Ivrea (30 dicembre 1762), art. 18.

una «privata ricreazione al suono di non maggior numero di tre strumenti non clamorosi tra persone della stessa famiglia», caso anche questo riferito naturalmente soltanto a «cavalieri, gentiluomini e negozianti»⁴⁸.

Lasciate le considerazioni di ordine generale, veniamo dunque ad una rapida panoramica sulla vita teatrale del Sei-Settecento torinese, profondamente influenzata dalla volontà di prestigio dei sovrani sabaudi: nel castello della reggia e nel teatro di corte, come nelle residenze nobiliari, si succedono tornei, mascherate, balli figurati ed intermedi.

Vittorio Amedeo II in occasione di viaggi diplomatici nell'Italia settentrionale cura la scrittura di cantanti e si aggiorna sulla vita teatrale;⁴⁹ il nuovo re di Sardegna si allontana dalla politica un po' servile dei predecessori nei confronti della Francia: verso la metà del '700 Torino ha una propria scuola di violino, artisti, virtuosi e soprattutto il teatro Regio, uno tra i più belli dell'epoca⁵⁰. Il teatro, la cui denominazione risale al 1740, diviene il centro della vita musicale della capitale: seguendo la pratica dell'epoca, ai melodrammi si intercalano intermezzi e balli, mentre numerosi sono gli scambi con la vita teatrale milanese (*l'Arsiade* del pavese Antonio Francesco Martinenghi, data a Milano nel 1700, è ripetuta al Ducale di Torino nel 1703; il *Tito Manlio* del Pollarolo, rappresentato a Torino nel 1702, passa a Milano nel 1710)⁵¹.

L'aristocrazia piemontese non ostacola i progetti sovrani: con un contributo di 500 lire a testa, quaranta nobili formano il primo fondo di 20.000 lire della *Società dei Cavalieri*, a cui sarà affidata la ge-

⁴⁸ CAMILLO DUBOIN, *op. cit.*, Tomo XII, Vol. XIV, Libro VII, Tit. XX, Capo III «Ordini di polizia in occasione di pubbliche feste», *Manifesto del Governatore di Torino col quale stante l'occasione delle feste da celebrarsi per il matrimonio del Principe di Piemonte, rinnova ed estende gli ordini precedenti sopra la pubblica tranquillità e il buon ordine, per l'arresto de' disertori, e la conservazione delle fortificazioni*, p. 795.

⁴⁹ ELENA FERRARI BARASSI, *Il Melodramma negli altri centri nei secoli XVII e XVIII*, in *Storia dell'opera* ideata da Guglielmo Barblan, diretta da Alberto Basso, 3 voll. in 6 tomi, Torino, UTET, 1977, I, pp. 509-523.

⁵⁰ MARIE THÉRÈSE BOUQUET, *Il teatro di Corte dalle origini al 1788*, in *Storia del Teatro Re-gio di Torino*, 4 voll., Torino, Edizione a cura della Cassa di Risparmio di Torino, 1976, I.

⁵¹ LUIGI RONGA, *La musica in Piemonte*, in *Storia del Piemonte*, Torino, Casanova & C., 1960, pp. 947-958.

stione del Regio sino al 1798.

Il teatro ospita unicamente opere serie e balli⁵², mentre l'organizzazione interna ricalca quella di tutti i contemporanei teatri italiani: l'accesso ai palchi è condizionato ad un affitto annuo alla *Società dei Cavalieri* e consentito soltanto alle prime famiglie della città; un certo numero di palchi è riservato alla corte, mentre la servitù dei palchettisti si accalca nel loggione ed il pubblico rimane in platea⁵³.

Un dato eloquente in merito alla attività del principale teatro della capitale è dato dalla frequenza delle rappresentazioni: dal 1773 al 1792, in poco meno di un ventennio, si procede all'allestimento di 118 balli e 45 drammi in musica⁵⁴.

Isolando nei memoriali i capi relativi alla dote con cui il sovrano contribuisce agli introiti teatrali del Regio, notiamo come il primo sussidio, corrisposto nel dicembre 1738, ammonti a lire 16.666,13,4 e si unisca alla concessione di un prestito di lire 100.000 «da servire in aiuto alla spesa per la fabbrica del nuovo teatro» e da restituirsì nel corso di sei anni⁵⁵.

Nel successivo ricorso del 23 marzo 1752⁵⁶, con cui una società di nobili si rivolge nuovamente al sovrano chiedendo l'appalto del teatro per sei anni, non compare alcun accenno ad una dote in denaro, mentre la corte si impegna ad indennizzare gli impresari nel caso di mancata rappresentazione per causa di forza maggiore.

Più elastico l'accordo tra appaltatori e sovrano nell'ultimo ricorso del '700, datato 28 novembre 1788⁵⁷, in cui la società imprenditrice così si rivolge al sovrano:

«II. Si farà gloria, e pregio la società di dare le più belle, e più sontuose opere che le sarà possibile, confidando la medesima, che la M.S. vorrà degnarsi di far avanzare in ogni anno, nel mese di luglio, la metà di quella somma, che le piacerà di stabilire, e l'altra metà nel corso del

⁵² ELENA FERRARI BARASSI, *op. cit.*, p. 512.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ NICOMEDE BIANCHI, *Storia della Monarchia Piemontese dal 1773 sino al 1861*, 4 voll., Roma-Torino-Firenze, Fratelli Bocca, 1877-1885, II, p. 406.

⁵⁵ Cfr. articoli 14 e 15 del memoriale datato 6 marzo 1738 citato in nota 17.

⁵⁶ Cfr. nota 17.

⁵⁷ Cfr. nota 17.

carnovale, e ciò affinché possa avere a tempo un fondo per soddisfare prontamente agli operai bisogni»

Ecco la risposta sovrana alla supplica:

«S.M. ne gradirà l'esecuzione e darà li suoi ordini per far avanzare alla società quella somma le piacerà d'accordarle metà in luglio, e l'altra metà in gennaio di ciascun anno».

L'istituto della dote non si ripresenta in modo esplicito nei numerosi memoriali dell'epoca che si riferiscono alle città di Alessandria, Novara, Vercelli, Casale, Nizza, Mondovi, Chambéry,⁵⁸ benché sappiamo che alcuni di essi godono della sovvenzione regia; ma prima di addentrarci nell'analisi documentaria relativa alle situazioni particolari sarà utile definire il concetto di dote avvalendosi delle parole del trattatista più esauriente sull'argomento, Giovanni Valle⁵⁹. Il volume *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, edito nel 1823, appare quale unico manuale che affronti l'istituto in maniera organica e rapporti il problema della partecipazione dell'autorità politica a tutto il territorio nazionale, superando la frammentarietà di differenti configurazioni che la sovvenzione assume all'interno dei singoli stati italiani⁶⁰.

Dopo aver precisato come «sotto qualsiasi rapporto si voglia osservare, ogni teatro ha una dote, quando sotto questo nome si ritenga qualunque attività relativa e proficua al teatro stesso, oltre ciò che è introito di porta, abbonamenti, ec.»,⁶¹ l'autore dà una più concreta definizione del termine suddividendo la dote in cinque classi: 1) dote fissa di somma determinata; 2) dote proporzionata allo spettacolo; 3) dote relativa alla stagione; 4) dote in giochi; 5) dote in palchi⁶².

⁵⁸ Citiamo dunque, quale unico caso in cui compare l'esplicito riferimento ad un sussidio sovrano, il memoriale relativo al teatro Regio datato 6 marzo 1738. (cfr. nota 17).

⁵⁹ L'esistenza di una dote regia a favore del teatro di Casale Monferrato è comprovata dalle dichiarazioni del sindaco della città contenute nella lettera che quest'ultimo indirizza al prefetto alessandrino il 28 gennaio 1814 (in A.S.A., Serie I, Intendenza generale, mazzo 120).

⁶⁰ GIOVANNI VALLE, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Milano, De' Classici Italiani Editore, 1823, pp. 3-8.

⁶¹ *Ibidem*, p. 3.

⁶² *Ibidem*, pp. 4-8.

Vediamo dunque brevemente di cosa si tratta, tentando quindi in un momento successivo di inquadrare in questa classificazione i sussidi ed i privilegi di cui godono i due teatri alessandrini, il teatro Guasco ed il Municipale.

Il primo tipo di sovvenzione, la dote fissa di somma determinata, si compone della cosiddetta «tratta de' palchi» o contributo che ciascun palchettista versa all'impresario del teatro stesso, a cui si aggiunge l'affitto dei locali annessi alla sala (locande, ridotto, bottega dei rinfreschi). A questa somma viene molto frequentemente ad aggiungersi una regalia sovrana o municipale, o ancora proveniente dalle accademie annesse al teatro. L'entità di tale dote è normalmente fissata nel contratto tra impresario e proprietario del teatro e si configura quale contrappeso al diritto del proprietario di proporre o approvare la scelta di opere, balli e virtuosi da scritturarsi.

Le due categorie seguenti non presentano sostanziali differenze; si tratta in pratica della corresponsione della dote suddetta in quote stagionali proporzionate alla risonanza della stagione teatrale o relative ad uno spettacolo singolo di carattere occasionale.

Più interessanti al nostro scopo la quarta e la quinta suddivisione; la prima di esse, la dote in giochi, è una regalia concessa dal governo al proprietario e normalmente da questo trasmessa all'imprenditore. Sappiamo infatti come i giochi d'azzardo e numerose lotterie e tombole siano proibite dalle legislazioni dei vari stati e come d'altra parte il gioco costituisca una delle principali attrazioni della società borghese del Settecento. Non si tratta quindi di una concessione di secondaria importanza il permettere che all'interno dell'edificio teatrale, nei ridotti, si possa prostrarne l'esercizio in orari in cui le abituali altre sedi (locande, luoghi pubblici) sono ormai chiuse.

La dote in palchi è riferita invece al rapporto proprietario-impresario: in un primo caso il palchettista può pagare un canone all'impresa in cambio del godimento della rappresentazione oppure cederne il possesso attraverso la consegna delle chiavi in modo che l'appaltatore possa riaffittare il palco ad un nuovo offerente. In una seconda ipotesi sarà il proprietario dell'intero teatro a consegnare, conformemente al contratto, tutte le chiavi delle logge all'impresario, affinché quest'ultimo provveda al loro affitto; un terzo ed ultimo caso prevede la cessione dei palchetti all'appaltatore, con il trat-

tenimento a favore del proprietario di una tangente concordata dalle parti.

Vedremo come le varie tipologie di dote teatrale siano frequentemente presenti in modo contemporaneo e come le vicende economiche dello stato o della città influiscano profondamente sulla regalia, determinando frequenti modificazioni di provenienza ed entità; ma ciò che interessa ancor più sottolineare in questa sede è la fondamentale influenza che la corresponsione stessa della dote ha sulla scelta delle stagioni teatrali.

Iniziamo dunque l'analisi dal primo teatro alessandrino, il teatro del marchese Filippo Guasco Gallarati di Solero, autorizzato dal sovrano con regie patenti del 27 marzo 1729 relative al memoriale inviato dal nobile alessandrino in data 20 marzo dello stesso anno⁶³. Le richieste contenute nel primo ricorso si presentano di gran lunga meno consistenti dei privilegi invocati nel secondo memoriale datato 31 gennaio 1733,⁶⁴ in cui all'iniziale protezione sovrana, autorizzazione alla rappresentazione di opere teatrali ed all'esenzione da qualunque gabella sulle stoffe necessarie all'allestimento degli spettacoli⁶⁵ si aggiungono la autorizzazione all'esercizio del gioco e delle lotterie concesse in tempo di fiera (ricordiamo come Alessandria goda di una delle fiere franche più importanti del Piemonte)⁶⁶ ed un fondamentale diritto di esclusiva che subordina qualunque rappresentazione a pagamento allestita in città alla preventiva autorizzazione del marchese alessandrino⁶⁷.

Si realizza dunque la quarta figura di dote teatrale tratteggiata da Valle, mentre se ne delinea un nuovo tipo, che vedremo ricorrere nei successivi memoriali dei teatri delle città di Asti (memoriale e regie patenti 14 aprile 1738), di Novara (memoriale 30 marzo 1777), di Casale (memoriale 17 aprile 1781), di Vercelli (memoriale 1 aprile 1785) e di Chambéry (memoriale 26 marzo 1790): la concessione di un diritto di esclusiva sulle rappresentazioni teatrali che consente di fatto

⁶³ Cfr. nota 8; v. in Appendice doc. 1.

⁶⁴ Cfr. nota 8; v. in Appendice doc. 2.

⁶⁵ Memoriale 20 marzo 1729, articoli 1-3.

⁶⁶ Memoriale 31 gennaio 1733, articolo 5.

⁶⁷ *Ibidem*, articoli 6 e 7.

un monopolio importantissimo a favore del proprietario del teatro. E ne vedremo portata e conseguenze quando, cessata ogni attività melodrammatica, l'amministrazione cittadina dovrà prima blandire poi minacciare il marchese affinché consenta la cessione delle patenti all'erigendo teatro municipale e, di fatto, autorizzi una nuova attività teatrale.

Alla quarta ipotesi di dote si affianca, seppur in maniera parziale, il primo tipo di regalia: vediamone dunque la contrastata istituzione che conduce alla concessione a favore del proprietario del teatro Guasco di una dote annua di 180 zecchini d'oro, a partire almeno dal 1764. Nuove e gravi restrizioni a carico di tutti i teatri piemontesi vengono dai regi editti del 10 febbraio 1761 e 18 dicembre 1763⁶⁸; la proibizione di giochi già vietati nei precedenti ordini si estende ad altri diffusissimi al tempo, quali il *biribisso*, la *virota*, la *bianca* ed il *turchinetto*⁶⁹. Il divieto si riferisce ai luoghi pubblici (osterie, locande, botteghe ed altri luoghi espressamente destinati al gioco), come ai privati e colpisce dunque anche l'unica attività teatrale alessandrina. Tra le disposizioni contenute nel secondo editto riferentesi unicamente alla città di Alessandria, incontriamo nuovamente un privilegio legato alla fiera: dalla già menzionata proibizione del gioco del *biribisso*, qualora vi sia la autorizzazione della direzione generale della gabella, viene esclusa la città durante il tempo delle fiere.

Alla scadenza dell'accensamento in vigore all'emanazione dell'editto del 1763, scadenza fissata il 31 dicembre dello stesso anno⁷⁰, tutte le carte e tarocchi distribuiti dalla attuale impresa sa-

⁶⁸ Cfr. nota 19.

⁶⁹ Regio editto del 18 dicembre 1763, articolo I.

⁷⁰ Prima dell'emanazione dell'editto alcune delle gabelle relative ai giochi di carte in Alessandria erano di proprietà privata, benché sotto la dominazione spagnola il governo avesse in esse una notevole ingerenza. Negli anni che precedono l'editto del 1763 con cui si regolamenta in modo definitivo la materia, i Savoia avevano provveduto all'emanazione di diverse gride; accenniamo in questa sede alla *Grida della Regia Camera dei Conti per l'esercizio della gabella delle carte da gioco nelle province di nuovo acquisto smembrate dallo Stato di Milano*, datata 2 maggio 1755 (in CANILLO DUBOIN, *op. cit.*, Tomo XXII, Vol. XXIV, Libro XI, Tit. XXXIV, pp. 561-569). In essa si riconosce il diritto di gabella delle carte da gioco a favore del milanese Carlo Zanchi a partire dal 1º gennaio 1755 sino al 31 dicembre 1763. Tale diritto comprende la fabbricazione e la vendita di carte di qualunque tipo (art. 1), il divieto di introdurre carte straniere senza la preventiva licenza di Zanchi (art. 3) insieme ad altre disposizioni di carattere esecutivo.

ranno considerati fuori legge e coloro che li useranno incorreranno in una pena pecuniaria di cento scudi. La licenza scritta rilasciata da preposti o aventi causa della direzione generale della gabella diviene condizione necessaria per l'esercizio del gioco sia in luogo pubblico, sia in privato e senza aver riguardo ad alcun privilegio⁷¹. Ai possessori di quest'ultimo viene tuttavia consentito un ricorso particolare alla Camera, unicamente al fine di ottenere un indennizzo qualora legittimamente dovuto.

È proprio il dubbio di dovere soggiacere a quanto disposto dall'editto del 1763 che induce Lodovico Guasco a rivolgere nuovamente ricorso al sovrano⁷². La supplica si apre ricordando il privilegio concesso dallo stesso Carlo Emanuele III al padre Filippo, privilegio autorizzante nel recinto e nella fabbrica del teatro, ed unicamente nei giorni di spettacolo, tutti i giochi che si praticano durante le fiere di Alessandria senza alcun tipo di onere. Non ritenendo che il carattere generale dell'editto si allarghi a comprendere il suo caso, invoca una dichiarazione sovrana di conferma dei privilegi, dichiarandosi altrimenti gravemente colpito non solo dalla generica proibizione del gioco, ma in particolar modo dal divieto dell'uso di carte straniere. Il ricorrente termina precisando come l'ala adibita a teatro non sia d'altra parte adattabile ad altra destinazione.

Nuovamente la mancanza di una disposizione al riguardo lascia supporre un rigetto del ricorso, avvalorato anche da un parere del procuratore generale Brea datato 23 gennaio 1764.⁷³ Lo scrivente, dopo aver riassunto gli articoli dell'editto attinenti al ricorso, ricorda al primo segretario degli interni come la legge preveda espressamente l'esclusione di qualunque «privilegio o possesso in contrario...», e nonostante altresì qualsivoglia titolo anche oneroso competente a chicchessia; rimane in ogni caso al ricorrente la possibilità di appellarsi alla Camera per l'assegnazione di un indennizzo. Il dettato letterale del provvedimento ribadisce, secondo Brea, la necessità della licenza

⁷¹ Regio editto del 10 febbraio 1761, articoli 4,5,24,25,27 e regio editto del 18 dicembre 1763, articolo 39.

⁷² A.S.T.S.P., Paesi per A e B, Alessandria, mazzo 12.

⁷³ *Ibidem*. La ricerca di una disposizione sovrana in merito al ricorso di Lodovico Guasco è stata condotta nei seguenti archivi: A.S.T.S.P., A.S.T.S.R., A.S.C.A., A.S.A.

per l'esercizio del gioco e l'uso di carte e tarocchi provenienti dalla gabella, mentre altro argomento a favore di un rigetto del ricorso è la disparità di trattamento a cui darebbe luogo la conferma dei privilegi in materia di giochi al marchese Guasco dopo averne privato il governo di Alessandria.

Un terzo ed ultimo motivo di rifiuto trova ragione nell'incremento delle frodi a danno dello stato che potrebbe derivare dall'uso di carte straniere: «... trattasi — continua Brea — «di un privilegio meramente grazioso e che la conservazione tuttora delle altre grazie per detto teatro accordate dimostra sufficientemente il riguardo che S.M. ha per il suddetto Teatro».

Si tratta ora di stabilire se la diminuzione degli introiti teatrali venga o meno compensata da nuove entrate. Le tracce dei documenti d'archivio si interrompono qui⁷⁴ per riprendere il 13 febbraio 1772 con un breve carteggio concluso, sedici giorni dopo, dalla trasmissione al sovrano del verbale di dimissioni di Lodovico Guasco.

Inquadrando cronologicamente i riferimenti sparsi nella corrispondenza prendiamo dunque l'avvio dalla già citata lettera di Guasco del 13 febbraio 1772:⁷⁵ il marchese informa la segreteria degli interni di una visita, risalente ai primi giorni dell'anno precedente, del capitano d'artiglieria Cassotti che più volte aveva rappresentato il sovrano tra gli ospiti del teatro. Scopo della visita è indurre il marchese alla rinuncia ai privilegi reali, agevolando in tal modo la costruzione di un nuovo teatro municipale patrocinata da un gruppo di nobili alessandrini. Dal documento risulta la completa disponibilità di Guasco dovuta, oltre che alla rovinosa situazione dell'ala del palazzo, alle cattive condizioni di salute del marchese che non avrebbe-

⁷⁴ Sono da inserire in questo intervallo: l'ultima annotazione nelle *Memorie raccolte da Niccolao Bolla con dichiarazione di non voler esser reo per le omissioni* (ms. redatto dal canonico Bolla e conservato presso la Curia vescovile alessandrina) recante la data 4 ottobre 1766 in cui si fa riferimento all'allestimento di una rappresentazione al teatro Guasco; e il *Manifesto del governatore D'Antremont* relativo all'ordine pubblico nella città di Alessandria datato 1° gennaio 1769 (in A.S.T.S.P., Paesi per A e B, Alessandria, mazzo 12, busta 27), in cui si prescrive la licenza dello stesso governatore per mascherarsi nei teatri (art. 14), come per organizzarvi balli pubblici o privati (art. 15). Preceduta dal consueto elenco di pene per chi «porrà mano alla spada» durante i suddetti balli (art. 16), incontriamo una disposizione in materia di censura: l'obbligo a comici, ballerini, saltimbanchi, astrologi di far precedere qualunque rappresentazione dalla autorizzazione governativa (art. 17).

⁷⁵ A.S.T.S.P., Paesi per A e B, Alessandria, mazzo 13, busta 5.

ro resistito «alle continue vessazioni per il teatro»⁷⁶.

Una lettera del governatore di Alessandria D'Antremont datata 20 febbraio 1772⁷⁷, rende noto come l'anno precedente lo scrivente, a nome del re e su ordine del primo segretario degli interni Morozzo, abbia invitato Guasco a ristrutturare il teatro in modo da consentire l'allestimento del consueto spettacolo in occasione della fiera, minacciando in caso contrario la decadenza dai privilegi. Il marchese per tutta risposta aveva fatto restaurare due decorazioni provocando lo sdegno del governatore e dandogli occasione di precisare come Lodovico, dalla morte del padre, non si sia premurato di eseguire alcuna ristrutturazione, «benché riceva da otto anni almeno la dote di 180 zecchini d'oro». Ai fini della nostra trattazione l'osservazione riveste primaria importanza e getta luce sul quadro ancora non del tutto chiaro relativo alla gestione del teatro.

È noto come la somministrazione di una regalia sovrana sia prassi frequente nelle consuetudini teatrali sette-ottocentesche:⁷⁸ la precisione contenuta nel documento ci consente dunque di affermare che nel caso di Guasco si tratta di una sovvenzione *regia*. In aggiunta alle entrate derivanti dagli ingressi e da un probabile affitto dei palchi, il marchese quindi beneficia di un introito fisso e per di più di non trascurabile entità.

Si possono a questo punto formulare due ipotesi: se da un lato si fa risalire tale dote all'apertura del teatro essa deve essere stata senz'altro una ragione non secondaria nell'iniziativa di Filippo Guasco, mentre se propendiamo per il conferimento della sovvenzione nell'anno 1764 essa verrebbe a coincidere con l'indennizzo a cui fa riferimento l'articolo 39 dell'editto 18 dicembre 1763. Quest'ultima ipotesi pare avvalorata unicamente dalle date menzionate nella lettera del governatore del 20 febbraio 1772, date per altro su cui lo stesso scrivente non nasconde le proprie riserve; qualora si volesse poi considerare il mancato riferimento ad una dote nei documenti relativi ai primi decenni di attività del teatro, notiamo come tale elemento

⁷⁶ L'avversione del clero e della classe conservatrice deve quindi aver giocato un ruolo non secondario nella decisione di Lodovico Guasco.

⁷⁷ A.S.T.S.P., Paesi per A e B, Alessandria, marzo 13, numero 5.

⁷⁸ GIOVANNI VALLE, *op. cit.*, pp. 3-4.

non sia determinante al fine di stabilire l'esistenza o meno di una dote regia, in quanto in memoriali relativi a teatri che sappiamo godere del beneficio non ne è fatta esplicita menzione.

Propenderei quindi per considerare tale somma una regalia sovrana risalente ai primi anni dell'attività teatrale, notando come il venir meno degli incassi legati all'esercizio del gioco d'azzardo pesi non poco sull'entità e la qualità delle stagioni teatrali.

L'ultima opera che precede il supposto rigetto del ricorso alla Camera, *La Cecchina, ossia La buona figliuola*,⁷⁹ viene allestita nella stagione dell'Epifania, tra l'ostilità degli ambienti conservatori. Così il cronista, canonico Nicolao Bolla, commenta l'avvenimento:

«... Si mette in scena al Teatro Guasco Solerio di questa Città un'Opera buffa in musica per affrettare forse con questo mezzo ancora la rovina, e l'annientamento delle famiglie, ed accrescere sempre più la disipazione, e la libertà. Così è: in una Città, che quasi per sei secoli si mantenne gloriosamente ricca di scienze e di valore senza spettacoli, e senza teatro in oggi non si sa, non si vuole più vivere, che non s'abbiano e gli uni e l'altro in tutto l'anno. Era anche troppo avere un'Opera in ottobre; il concorso de' forestieri sembra che scusar potesse questa licenza, e pareva un trattenimento se non plausibile, almeno reso tollerabile dal concorso degli esteri nel designato tempo, ma prorogare in tutto l'anno la scena se v'ha chi creda di poter resistere, se può, ne ride, ne goda. Fattasi più riflessiva Alessandria lascia il Teatro in solitudine, e sono costretti gli attori a pentirsene; li quali però non trovando ricovero nella Città di Casale ritornarono in questa Città»⁸⁰.

Cronista scrupoloso ed oggettivo della vita cittadina, Bolla è tuttavia incapace di recepire la portata culturale dell'iniziativa di Filippo Guasco e la cronaca del canonico lascia trasparire, nelle laconiche e frammentarie citazioni degli spettacoli teatrali, l'ostilità che gli ambienti ecclesiastici e conservatori devono riservare alla nuova attività artistica alessandrina.

Le stagioni melodrammatiche allestite annualmente in occasione

⁷⁹ L'opera di Niccolò Piccinni risulta essere la quarta opera buffa inscenata al Guasco dopo *La serva astuta o Il filosofo di campagna*, e *Le donne che comandano* di Baldassarre Galuppi, allestite in occasione della fiera autunnale del 1756 e *Le contadine bizzarre* dello stesso Piccinni, inscenata nell'inverno 1763 (cfr. NICOLAO BOLLA, op. cit.).

⁸⁰ NICOLAO BOLLA, op. cit., c. 18^{r-v}.

della fiera di ottobre rappresentano il momento centrale delle attività a cui si affiancano balli in maschera in occasione del carnevale o, come nel caso ora citato, opere buffe nel ricorrere dell'Epifania. Il diradarsi dunque delle iniziative teatrali (che a partire dal febbraio 1764 sino all'ottobre 1766 — mese in cui terminano le testimonianze d'archivio — registrano un melodramma, un ballo e due azioni teatrali) non lascia pensare ad un arricchimento degli introiti quale potrebbe essere stato un nuovo indennizzo di 180 zecchini d'oro; pare più ragionevole ritenere che l'attività teatrale, a seguito delle recenti limitazioni regie, sia divenuta meno redditizia⁸¹. Una risposta definitiva potrà comunque venire solo da una prossima, auspicabile apertura dell'archivio Guasco⁸².

Continuiamo dunque nella lettura della lettera del governatore di Alessandria del 20 febbraio 1772, i cui toni si fanno ora più accesi: allo sdegno per le attuali condizioni del teatro si aggiunge l'esplicito invito a Morozzo, primo segretario degli interni, affinché induca il sovrano a ritirare i privilegi per conferirli ad una «società di gentiluomini», promotrice della costruzione di un nuovo teatro. Considerata la necessità di offrire alla popolazione spettacoli durante le fiere e secondo il parere dell'architetto della Città, l'inaugurazione potrebbe avere già luogo in occasione della fiera di ottobre, sempre nel caso in cui i provvedimenti sovrani siano tempestivi. Nello schierarsi a favore dell'iniziativa D'Antremont conclude precisando che Lodovico Guasco ha già provveduto d'altra parte al disfacimento di metà del teatro, rendendone impossibile la ricostruzione in tempi brevi.

Difficile con un tale quadro non cedere alle pressioni del governatore: il 22 febbraio dello stesso 1772 Morozzo comunica a D'Antremont che S.M. ha accettato le dimissioni di Lodovico Guasco⁸³. Nel-

⁸¹ Concorre a suffragare l'ipotesi il mancato allestimento, a partire dagli anni successivi al 1764, di opere buffe che sappiamo essere le rappresentazioni più gravose per l'impresa sotto il profilo economico.

⁸² L'accesso all'archivio, sito in via Guasco 47 ad Alessandria, è a tutt'oggi subordinato all'autorizzazione del principe Emilio Guasco Gallarati di Bisio; sono attualmente in corso accordi tra il principe e l'assessorato alla cultura della provincia di Alessandria al fine di consentire l'inventario dei documenti, privi per la maggior parte di collocazione archivistica.

⁸³ La notizia è contenuta nel verbale di rinuncia alle prerogative reali del 26 febbraio 1772 (in A.S.T.S.P., Paesi di nuovo acquisto, Alessandrino, mazzo 3).

lo stesso giorno il primo segretario degli interni dà identica notizia al marchese, aggiungendovi l'invito a trasmettergli per copia un verbale di detta rinuncia. Il documento viene stilato il 26 febbraio dello stesso anno⁸⁴, alla presenza del prefetto e del maggiore della piazza:⁸⁵ Lodovico Guasco è libero d'ora in poi di adibire l'ala del palazzo all'uso che più ritiene conveniente e il passo decisivo verso il primo teatro comunale è compiuto. Soffermiamoci ora — prima di affrontare le intricate vicende che caratterizzeranno l'istituzione di una dote a favore del Municipale alessandrino — ad esaminare la peculiare, se non unica, struttura architettonica del teatro Guasco. Tralasciando tutti i precedenti studi in materia, rivelatisi su basi erronee in quanto ignorano i due documenti a cui accennerò tra breve, ricordiamo come Lodovico Guasco, proprietario del palazzo dal 1741, tenti di incrementare al massimo i benefici economici dell'attività teatrale attraverso l'estensione dei privilegi sovrani. Citiamo un primo ricorso rivolto dal marchese al sovrano, ricorso di cui restano tracce nel *Parere del Procuratore Gen. sulla domanda del Marchese Guasco di Alessandria per ottenere una più ampia spiegazione dei privilegi concessi al Teatro di sua proprietà*, datato 5 dicembre 1758⁸⁶. L'obiettivo del supplicante è la estensione dell'esercizio dell'osteria «in qualunque ora diurna e notturna di tutti quei giorni consecutivi per il corso dei quali durano le recite» in un locale del palazzo esterno alla sala, nella *Bottega per li rinfreschi* sita in uno stanzone comunicante con la strada ed in un locale «detto il Casino unito al detto Teatro». È quest'ultimo ad interessarci: si tratta dell'adiacente palazzo Inviziati, che il documento mostra collegato all'edificio del marchese Guasco.

⁸⁴ A.S.T.S.P., Paesi di nuovo acquisto, Alessandrino, mazzo 3.

⁸⁵ Dalla lettera con cui D'Antremont trasmette il verbale al sovrano (in A.S.T.S.P., Paesi di nuovo acquisto, Alessandrino, mazzo 3, numero 7), il 29 dello stesso mese, veniamo a sapere che la presenza del prefetto è sostitutiva di quella dello stesso governatore, in cattive condizioni di salute da ormai tre mesi.

⁸⁶ A.S.T.S.P., Paesi per A e B, mazzo 12, numero 23. Tra i precedenti studi sulla struttura architettonica del nostro teatro citiamo ANDREA TAFURI, *La vita musicale in Alessandria*, Alessandria, Ferrari & Occella, 1968; GIANNI FRANCO CALORIO-MARISA CIPRI, *Il teatro-palazzo dei marchesi Guasco*, in «La Provincia di Alessandria» XXIX (1982); UMBERTO DE FERRARI DI BRIGNANO, *Il Palazzo Guasco in Alessandria e il Gruppo rionale Chiappino*, in «Alexandria» IV (1936).

La spiegazione dell'inciso giunge dalla piantina manoscritta del teatro fatta eseguire da Lodovico Guasco l'11 gennaio 1755:⁸⁷ il documento, che riporta per altro la struttura del piano terreno, lascia intuire l'esistenza di un palcoscenico in legno sospeso sull'attuale via Brescia (allora via delle Beccherie) e collegante palazzo Inviziati all'ala d'angolo di palazzo Guasco che sappiamo contenere il teatro. Si tratta dunque di una struttura *pensile* che solleva alcuni problemi in ordine alla collocazione delle macchine teatrali, solitamente installate sotto il palcoscenico; scartata l'ipotesi di un utilizzo della tecnica *à coulisses* (supponente l'esistenza di argani montati nel sottopalco che muovevano i carrelli su cui erano posti i telari), è possibile ipotizzare il ricorso a macchine aeree mosse con contrappesi dalle soffitte⁸⁸.

Ciò che interessa osservare in questa sede è l'unicità della struttura architettonica, che lega in modo determinante i due palazzi rendendone uno sede del gioco d'azzardo e quindi elemento essenziale del complesso teatrale. Una concezione architettonica del tutto particolare caratterizza anche il successivo Comunale inaugurato il 17 ottobre 1775 dall'*'Antigona* di Ferdinando Giuseppe Bertoni: il progetto dell'architetto della Città Giuseppe Caselli realizza infatti un inedito organismo polifunzionale che affianca al progetto del nuovo Palazzo civico «un teatro ben costruito, comodo e decoroso» con annessi osterie, ridotti ed «albergo delle ballerine»⁸⁹.

L'idea di sfruttare la costruzione di un edificio pubblico per inserirvi anche il teatro insieme agli uffici comunali si affermerà solo più tardi, in pieno Ottocento; ne avremo un esempio successivo, sempre nell'Alessandrino, con il Municipale di Tortona, progettato nel 1835 da Pietro Pernigotti⁹⁰ e realizzato nel 1838⁹¹.

⁸⁷ Archivio Guasco, Scansia C, Incartamento 6, Numero 6, *Testimoniali di Stato del Palazzo di Alessandria con rispettivo tipo*; v. Appendice doc. 3.

⁸⁸ Tale struttura lascia dunque supporre l'allestimento di semplici scenografie richiamanti le rappresentazioni di carattere oratoriale.

⁸⁹ LAURA PALMUCCHI QUAGLINO, *Gli edifici per lo spettacolo fra Settecento e Ottocento, in Itinerario artistico nell'Alessandrino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1984, p. 244.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 261.

⁹¹ *Ibidem*, p. 267; il progetto dell'ingegnere idraulico tortonese Pietro Pernigotti, elaborato tra il 1832 ed il 1835, prevede l'inserimento del teatro e dell'annesso ridotto in un complesso civico comprendente l'archivio dell'Insinuazione. Il progetto prevede anche di elevare, in un secondo tempo, una manica interna da adibire ad alloggio per i professori ed una cappella con sacrestia, entrambi ad uso del collegio con il quale l'intero edificio si salda fisicamente.

Il memoriale a capi e relative patenti regie datate 1° luglio 1772 con cui si autorizza la nuova attività teatrale⁹² ricalcano la struttura dei precedenti ricorsi di Filippo Guasco:⁹³ il Comunale può ospitare «Opere in Musica, Comedie, balli, spettacoli di qualunque sorta» a patto che sussista la preventiva autorizzazione governativa⁹⁴, che abbiamo visto necessaria nella quasi totalità dei teatri piemontesi contemporanei.

Si presenta nuovamente la dote *in giochi*, esplicitamente limitati a quelli concessi dall'editto 18 dicembre 1763, mentre l'esercizio dell'osteria è esente dal pagamento della gabella del *bollino*; ritorna l'esenzione dalla imposta sulle stoffe ed indumenti necessari all'attività teatrale, con accurate prescrizioni amministrative ad evitare eventuali abusi. Si tratta in sostanza di un cambio di intestazione dei privilegi, che vede tuttavia il Comunale in posizione sfavorevole rispetto al Guasco: oltre alle già considerate limitazioni in materia di giochi d'azzardo, i documenti testimoniano infatti la mancanza assoluta di alcuna regalia sovrana, ponendo il teatro alessandrino in posizione del tutto anomala rispetto agli altri teatri contemporanei⁹⁵.

Con la capillare riorganizzazione amministrativa del periodo napoleonico la situazione si aggrava ulteriormente: l'inasprirsi della censura si unisce ad un più severo controllo governativo, mentre l'istituzione del *decimo* sugli spettacoli assottiglia i guadagni degli impresari e delle compagnie. La tassa sugli spettacoli del 7 frimaio anno V istituisce infatti i *bureaux* di beneficenza in ogni comune⁹⁶, stabilendo all'articolo 1°: «Il sera perçu un décime par franc en sus du prix de chaque billet d'entrée, pendant six mois, dans tous les spectacles où se donnent des pièces de théâtre, des bals, des feux d'artifice, des concerts, des courses et exercices de chevaux, pour le-

⁹² A.S.C.A., Serie III, marzo 1749.

⁹³ Cfr. nota 8.

⁹⁴ Regie patenti 1° luglio 1772, risposta sovrana al III capo del memoriale.

⁹⁵ Cfr. a questo proposito le osservazioni dell'impresario Pietro Boldrini contenute nel documento *Mémoires sur le théâtre d'Alexandrie*, s.d. (ma 1810-14) riportato in Appendice (doc. 4).

⁹⁶ *Bulletin des Lois de la République française*, Paris, Tipographie Impériale, 2e série, Bull. 94 (lois n. 890).

squeuls les spectateurs paient». Il ricavato verrà impiegato dagli uffici di beneficenza per soccorrere gli indigenti non ricoverati in ospizi; la normativa, ripresa e prorogata con decreti successivi, si concluderà con il provvedimento del 9 dicembre 1809 con cui i diritti a favore dei poveri sui biglietti degli spettacoli acquisteranno carattere definitivo⁹⁷. Veniamo dunque alle ripercussioni dell'imposta sulla gestione del Comunale; nei capitoli d'impresa non compare alcuna traccia di tale onere sino al capitolato 19 gennaio 1808, che all'articolo 4 precisa: «La Commune ne peut dispenser l'Entrepreneur du droit de Patente du Dixième en faveur des Pauvres, et des autres droits imposées par les lois aux Entrepreneurs des Théâtres»⁹⁸.

Tra i documenti antecedenti al 1808 incontriamo l'ordine con cui il sindaco cede alla Società Filantropica alcuni costumi da scena per un valore di L. 58,15⁹⁹ ed il rapporto trasmesso dal sindaco aggiunto Boidi al prefetto riportante i diritti ricevuti sugli spettacoli dall'aprile al 17 settembre 1806¹⁰⁰.

L'onere del *decimo* pesa sia sugli incassi dell'impresario, sia sul bilancio delle compagnie che si avvicendano sulle scene del Comunale: nel 1813 l'impresario Pietro Boldrini si rivolge al prefetto chiedendo che venga riconfermato per quell'anno il pagamento a suo carico di 500 franchi alla commissione di beneficenza per i balli mascherati del carnevale, pur di evitare in tal modo il versamento della tassa¹⁰¹. Per le compagnie minori il pagamento del *decimo* costituisce un onere non indifferente; il 16 gennaio 1810 Salvatore Velfranc, capo-comico, chiede al prefetto di rivolgersi al comitato di beneficenza di Alessandria al fine di ottenere la assicurazione che il *decimo* sarà prelevato solo sui biglietti d'ingresso e non sugli abbonamenti, in

⁹⁷ Ibidem, *Arrêté qui proroge, pour l'an IX, les droits établis sur les spectacles, etc.* (n.259) e *Décret Imperial qui proroge pour l'an XIII la perception des droits établis sur les spectacles* (n.177).

⁹⁸ A.S.C.A., Serie III, mazzo 1759, fasc. 1800-1809, Capitoli del 19 gennaio 1808 validi dal 1º aprile 1808 al 31 marzo 1814.

⁹⁹ A.S.C.A., Serie III, mazzo 1759, fasc. 1800-1809, *Stato delle vestimenta di proprietà del Teatro Municipale state rimesse alla Società Filantropica...* datato 30 gennaio 1802.

¹⁰⁰ A.S.A., Serie I, Intendenza Generale 120, Lettera del 17 settembre 1806.

¹⁰¹ A.S.A., Serie I, Intendenza Generale, mazzo 120, lettera di Boldrini al prefetto e lettera della commissione degli ospizi di Alessandria al prefetto datata 30 dicembre 1813.

conformità di quanto la legge stabilisce ed aggiunge che il teatro di Alessandria, non prevedendo l'affitto serale dei palchetti, offre alle compagnie un guadagno già molto limitato¹⁰².

Come è facile immaginare la gestione del Comunale nel periodo napoleonico si presenta particolarmente difficoltosa non solo per le compagnie che vi si trovano occasionalmente impegnate, ma soprattutto per gli impresari che ne rilevano l'amministrazione dalle autorità comunali; prova eloquente ne è il continuo avvicendarsi di differenti gestioni, conclusesi per la maggior parte in modo fallimentare.

Apre la serie la locazione per sei anni, a partire dalla primavera, concessa a Carlo Scala dalla municipalità alessandrina adunata in comitato segreto il 25 febbraio 1799. L'ingerenza dell'amministrazione traspare dall'obbligo a carico dell'impresario di «dar spettacoli Patriotici, atti a promuovere lo spirito pubblico, in ogni stagione dell'anno, segnatamente due opere in Aprile, una, e l'altra in Ottobre in ciascun Anno...»¹⁰³; le gravi difficoltà di gestione dovute soprattutto al pagamento del *decimo* su un incasso già molto ridotto dalla proprietà privata di quasi tutti i palchetti, determineranno l'interruzione della gestione per due anni, durante i quali la municipalità dispone dell'albergo annesso al teatro affittandolo separatamente¹⁰⁴.

Il contratto stipulato con l'impresario dall'amministrazione cittadina prevede infatti, sin dagli inizi dell'attività teatrale, la cessione a favore del primo delle logge che non sono state vendute sin dal 1772 ai privati cittadini: si tratta di diciassette palchi, tre nel 1° ordine (nn.1-10-18), tre nel 2° (nn.10-18-19) ed undici nel 3° (nn.6-7-8-9-10-18-19-20-21-22-23), che vanno ad aggiungersi all'intero loggione ed alla platea¹⁰⁵.

¹⁰² A.St.C.A., Serie III, Fal. 1759, mazzo 1810-1818, lettera di Salvatore Velfranchi al prefetto del 16 gennaio 1810; il 17 dello stesso mese il prefetto scriverà al comitato di beneficenza che risponderà con lettera del presidente datata 31 gennaio, in cui si precisa che la legge impone il pagamento del *decimo* su qualunque tipo d'entrata e quindi devono ritenersi soggetti all'onere anche gli introiti degli abbonamenti (in A.St.C.A., Serie III, mazzo 1759, fasc. 1810-1818).

¹⁰³ A.S.A., Serie I, Intendenza generale, mazzo 120, seduta del 7 ventoso a.VII articolo I.

¹⁰⁴ A.St.C.A., Serie III, mazzo 1759, fasc. 1810-1818, lettera di Cristoforo Valizzone al sindaco in data 9 giugno 1810.

¹⁰⁵ A.St.C.A., Serie III, mazzo 1759, fasc. 1810-1818.

Se consideriamo che ciascuno dei tre ordini conta 27 palchetti ci rendiamo conto di come gli incassi dell'impresario siano gravemente compromessi dalla appartenenza delle logge a privati cittadini, dai quali — contrariamente alle consuetudini del tempo — non è dovuta alcuna *tratta dei palchi*. Una tale peculiarità organizzativa è da imputarsi senz'altro all'appartenenza di un cospicuo numero di logge all'amministrazione, la quale si oppone al pagamento, che le competerebbe in veste di proprietaria, di una *tratta* a favore dell'organizzatore degli spettacoli; ma l'incongruenza non può che farsi sempre più evidente ed insostenibile.

Dopo la rovinosa gestione Ferrero¹⁰⁶ che neppure un sussidio di 2500 franchi offerto da cinquanta cittadini riuscirà a salvare, Carlo Scala torna ad amministrare il teatro; tale incarico sarà seguito dalla breve parentesi della gestione Gambarotta, mentre il 25 brumaio anno XI la municipalità cede la locazione all'avvocato Pietro Boldrini. Si apre così uno dei più travagliati ed insieme interessanti periodi del Comunale che vede contrapporsi l'amministrazione cittadina all'impresario ed alle autorità francesi. Ma vediamone le tappe più significative: un primo contratto, i cui effetti sono destinati a cessare nel 1805, pare abbastanza vantaggioso per l'impresa non prevedendo a suo carico il pagamento di alcun fitto e lasciando la completa disponibilità dell'albergo annesso alla municipalità cittadina. Il perdurare della gestione Boldrini oltre i termini previsti induce il sindaco Baciocchi a rivolgersi il 7 marzo ed il 18 novembre 1807 all'autorità prefettizia, la prima volta chiedendo le dimissioni dell'impresario, la seconda facendo presente l'inopportunità di tale atto proprio alla vigilia del carnevale¹⁰⁷.

Gli sviluppi successivi sfiorano l'azione giudiziaria: nel marzo dell'anno successivo il sindaco chiede al consiglio comunale la nomina di una commissione allo scopo di fissare l'indennizzo dovuto da

¹⁰⁶ A.St.C.A., Serie III, Convocati Consiglio 115, c.89v; *ibidem*, C.108v; A.St.C.A., Serie III, marzo 1759, fasc. 1800-1809.

¹⁰⁷ A.S.A., Serie 1, Intendenza Generale, marzo 120. Tra i due atti si inserisce un progetto firmato dall'avvocato Gilli e datato 11 novembre 1807, in cui una «società di proprietari» si offre di prendere in affitto il teatro a partire dal 1° gennaio 1808, pagando un affitto annuo di 300 fr. ed obbligandosi a far costruire una grande scala che si elevi sino al quarto ordine e consenta di superare il problema della carenza di posti in platea (in A.St.C.A., Serie III, marzo 1759, fasc. 1800-1809, *Progetto*, art. 2).

Boldrini per l'ultimo triennio di gestione non autorizzata¹⁰⁸. Il mancato accordo tra impresario e commissione determina la promozione della causa, autorizzata dal prefetto con *arrêté* del 30 maggio 1808¹⁰⁹: qui i documenti d'archivio tacciono, lasciando supporre una conciliazione che condurrà alla stipulazione del contratto «capestro» offerto dall'amministrazione cittadina e firmato dall'impresario il 19 gennaio di quello stesso anno¹¹⁰.

La locazione viene regolamentata per sei anni consecutivi, dal 1 aprile 1808 al 31 marzo 1814¹¹¹, e prevede l'obbligo a carico di Boldrini di far ridipingere tutta la sala e la scena, restaurare le decorazioni, costruire una scalinata sino al quarto ordine di logge e farvi ridipingere i palchetti, oltre all'esecuzione delle riparazioni ordinarie ed al pagamento di 1200 franchi a titolo di canone annuo¹¹².

Attraverso il memoriale che Pietro Boldrini indirizzerà alcuni anni dopo al prefetto alessandrino veniamo a conoscere il seguito della vicenda: «C'est à ces conditions que l'exercice du théâtre fut adjugé à l'avocat Boldrini en 1808, pour six ans. Pendant ces deux premières années il a perdu onzemille francs, sans aucun espoir de se rattraper, car tout le bénéfice réel sans aucun risque tombe aux propriétaires des loges». Qui lo scrivente si sofferma a considerare come l'impresario che voglia attirare un discreto numero di spettatori debba dare rappresentazioni comportanti notevoli spese, rischiando di andare in passivo; di questo stato di cose si avvantaggiano unicamente i proprietari dei palchi aumentando il canone d'affitto che, aggirandosi intorno ai 400 franchi annui, costituisce un introito pari al 33% del capitale pagato dal proprietario al momento dell'acquisto¹¹³. Ad aggravare gli oneri dell'impresario si aggiunge il

¹⁰⁸ A.S.A., Serie I, Intendenza Generale, mazzo 120, lettera del 18 marzo 1808.

¹⁰⁹ A.S.I.C.A., Serie III, mazzo 1759, fasc. 1800-1809, lettera del prefetto al sindaco dell'8 giugno 1808.

¹¹⁰ A.S.I.C.A., Serie III, mazzo 1759, fasc. 1800-1809.

¹¹¹ Si tratta dell'unico esempio di capitolato di validità inferiore al novennio.

¹¹² Discordiamo qui dall'ipotesi avanzata da ANDREA TAFURI (*op. cit.*, p. 74, nota 13) che tale accettazione sia stata determinata dall'amore di Boldrini per una donna alessandrina, collegandola invece ad una precedente situazione irregolare dell'impresario nei confronti dell'amministrazione cittadina.

¹¹³ A.S.A., Serie I, Intendenza Generale, mazzo 120, *Memoires sur le théâtre d'Alexandrie* (v. Appendice doc.4); il valore delle logge dei primi due ordini è stimato a quel tempo intorno ai 1200 franchi.

pagamento del *decimo* che, prelevato solo sugli incassi serali, lascia intatti i guadagni dei proprietari delle logge a danno dell'indigenza; unica in Italia, tale situazione nuoce alla dignità artistica degli spettacoli e richiede provvedimenti urgenti che uniformino il regime del Comunale a quello degli altri teatri contemporanei. A questo proposito si possono ipotizzare due soluzioni: cedere all'impresario la proprietà di tutte le logge — scelta che tuttavia comporterebbe notevoli difficoltà per il Comune in quanto l'acquisto è avvenuto secondo diritto — o costringere i proprietari al versamento a titolo di dote di 1/3 del canone d'affitto delle logge consentendo in tal modo al pubblico cittadino, alla guarnigione ed agli stranieri di procurarsi un palco a prezzo accessibile; con quest'ultima ipotesi si gettano le basi della cosiddetta *tratta dei palchi*, la cui istituzione darà origine, intorno al 1820, a violenti contrasti tra palchettisti e pubbliche autorità.

Se senz'altro la situazione alessandrina presenta caratteri anomali rispetto alle contemporanee gestioni italiane, l'intera attività teatrale piemontese lamenta un momento di crisi; seguiamone i punti nodali attraverso il *Rapport à Leurs Excellences les Ministres de l'Intérieur et de la Police générale sur la situation actuelle des Théâtres in Italie*, sottoscritto dall'incaricato degli affari amministrativi Alexandre Lametti¹¹⁴. Imputando le cattive abitudini teatrali alla disorganizzazione in materia del governo sabaudo ed augurandosi un'estensione ai territori italiani della regolamentazione francese, lo scrivente denuncia la generale immoralità degli impresari, abituati a scritturare per brevi stagioni i propri artisti e frequentemente a non adempiere agli impegni economici contratti; ne deriva una preparazione estremamente insufficiente di attori e cantanti, che quasi sempre abbinaano alla professione artistica i mestieri di parrucchiere, operaio, garzone d'albergo.

Il rimedio suggerito consiste nell'estensione ai territori italiani di quanto stabilito dal decreto imperiale 8 giugno 1806 e dal regolamento del ministro degli interni del 25 aprile 1807 che ad esso conferisce attuazione: con tali provvedimenti, oltre ad accentuare nell'autorità prefettizia la competenza in materia di censura, si suddivide il territorio nazionale in 25 *arrondissements théâtraux*, composti cia-

¹¹⁴ A.S.T.S.P., Carte epoca francese, Serie II, marzo 10.

scuno da un numero minimo di sei sino ad un massimo di sedici città. Ai fini della nostra trattazione presentano particolare interesse le disposizioni contenute al titolo II del regolamento¹¹⁵, in cui le compagnie vengono distinte in *permanenti* ed *ambulanti* a seconda che siano destinate ad operare nelle città dotate di un teatro funzionante per l'intero corso dell'anno o soltanto in alcuni periodi: se si escludono sei città provviste di più di un teatro (si tratta di Parigi, Lion, Bordeaux, Marseille, Nantes e Torino), soltanto quattordici località sono in grado di ospitare una compagnia permanente e tra queste vi è il Municipale di Alessandria¹¹⁶.

La proposta di Lametti prevede un'analogia suddivisione in *arrondissements* dei territori italiani, raggruppando in un primo distretto le città di Torino, Ivrea, Cuneo, Vercelli, in un secondo Genova, Alessandria, Savona e Chiavari: la prima località di ogni gruppo sarebbe stata il capoluogo del distretto teatrale. Ogni *arrondissement* avrebbe dovuto avere una compagnia fissa, incaricata di girare nelle varie città a garanzia del professionismo degli artisti e dell'adempimento degli obblighi contrattuali da parte degli impresari. Ed ecco un problema che ritroviamo con frequenza nell'ambiente alessandrino ma che risulta riguardare tutto il territorio occupato: «Les abus que je viens d'indiquer ne sont point les seuls qui deshonorent le Théâtre Italien. Il en existe encore d'autres qui meritent également de fixer l'attention du gouvernement pour l'influence qu'ils ont sur les peuples désormais Français, destinés un jour à parler cette langue, mais qui dans l'état actuel des choses ne l'entendent généralement pas, ne peuvent suivre avec intérêt que les représentations de pièces écrites en Italien»¹¹⁷.

L'incompleta applicazione della capillare organizzazione francese ai territori italiani traspare dunque anche dalla mancanza di un repertorio italiano ufficialmente approvato dal ministro dell'interno, mentre numerosi abusi si verificano in materia di diritti d'autore: le

¹¹⁵ A.S.A., Serie 1, Prefettura del Dipartimento di Marengo, *Arrêtés diverses*.

¹¹⁶ L'elenco comprende, oltre al teatro alessandrino, quelli di Rouen, Bruxelles, Brest, Toulouse, Montpellier, Nice, Genova, Gand, Anvers, Lille, Dunkerque, Metz, Strasburg.

¹¹⁷ A.S.T.S.P., Carte epoca francese, Serie II, marzo 10, *Rapport à Leurs Excellences les Ministres de l'Intérieur et de la police générale sur la situation actuelle des Théâtres in Italie* sottoscritto da Alexandre Lametti, c.4°.

compagnie inscenano nella maggioranza dei casi lavori composti da uno degli stessi attori o cantanti o, quando ciò non accade, modificano testi celebri a seconda delle esigenze e delle capacità dell'organico¹¹⁸.

La testimonianza non resta inascoltata: nel 1813 il ministro dell'interno estende ai teatri italiani il sistema degli *arrondissements*¹¹⁹, raggruppando nel n.44 i dipartimenti della Sesia, della Dora e di Marengo: i teatri dei tre dipartimenti che saranno in grado di ospitare spettacoli durante l'intero anno potranno servirsi di compagnie permanenti, mentre agli altri saranno riservate le *troupes ambulantes*. I direttori e gli impresari degli spettacoli verranno nominati dal ministro su indicazione del prefetto dell'*arrondissement* mentre le due autorità si consulteranno tra loro per i direttori delle compagnie ambulanti chiamate a servire città di diversi dipartimenti¹²⁰.

Nello stesso anno il ministero dell'interno comunica al prefetto di Alessandria l'istruzione del 22 maggio 1813¹²¹, contenente nella prima parte alcune norme indirizzate ai direttori dei teatri, nella seconda le misure necessarie affinché l'autorità pubblica sia tenuta al corrente della gestione delle imprese. È proprio tra queste ultime che incontriamo due vantaggi non trascurabili accordati ai capi-compagnia: il privilegio di allestire balli mascherati (che sappiamo fruttare solitamente ottimi incassi) senza autorizzazione prefettizia ed il diritto a un quinto degli incassi al netto del decimo per l'indigenza¹²².

La situazione già problematica dell'impresario, stretto tra la amministrazione cittadina e le pretese dei direttori delle compagnie attive al Comunale, è destinata dunque ad aggravarsi ulteriormente. Se si esclude l'opera seria *La principessa filosofa o Il contraveleno*

¹¹⁸ *Ibidem*, c.5.

¹¹⁹ A.St.C.A., Serie III, mazzo 1759, fasc. 1810-1818, lettera del prefetto al sindaco del 15 giugno 1813.

¹²⁰ *Ibidem*, c.2.

¹²¹ A.St.C.A., Serie III, mazzo 1759, fasc. 1810-1818.

¹²² *Ibidem*, c.1^o, «Avantages à accorder», article 2.

di Gaetano Andreozzi, seguita da *Ginevra degli almieri* di Ferdinando Paér — entrambe inscenate nel 1807 — i cartelloni del Comunale rispecchiano la difficile situazione economica: dopo due anni di inattività il teatro riapre nel 1804 con il lavoro in prosa *La pastorella nobile* seguito l'anno successivo dal ballo *Parè*.

La prosa domina sulla scena del Comunale dal 1808 sino al 30 settembre del 1811, anno in cui la *Troupe Française* di Madame Rancourt allestisce recite in lingua francese accolte con freddezza dalla popolazione alessandrina; rileggiamone la testimonianza ancora attraverso le parole di Boldrini:

«Les représentations données par la troupe française au Théâtre Municipal ne sont guère fréquentées par les habitants et ne paraissent pas obtenir le succès qu'on s'est proposé dans son institution, soit à cause que la langue française n'est pas encore généralement connue et tant moins bien entendue par les habitants»¹²³.

L'opera ritorna in occasione della fiera autunnale del 1811, con *L'oro non compra amore*, dramma serio musicato dal portoghese Marcos Antonio Portugal da Fonseca, a cui fa seguito un grande ballo pantomimico; la stagione lirica del capodanno 1812 registra la messa in scena di un'opera di Johann Simon Mayr, *Adelaide di Guesclin*, seguita dall'opera buffa *Spirito di contraddizione* di Pietro Alessandro Guglielmi. L'allestimento di un'opera comica lascia supporre, per il maggior dispendio di mezzi necessari, un miglioramento delle risorse economiche del nostro teatro, ripresa economica non confermata dalla scelta di una tragedia (*Un terribile naufragio*) in sostituzione del tradizionale allestimento di un'opera seria in occasione della fiera di ottobre¹²⁴. La *Troupe Française* di Madame Rancourt, a cui è obbligatoriamente riservato il teatro nella stagione di carnevale in cambio del pagamento di 20 franchi a titolo di canone, ritorna dal 4 gennaio al 15 aprile dell'anno successivo¹²⁵, subito seguita

¹²³ A.S.A., Serie I, Intendenza Generale, mazzo 120, *Mémoires sur le théâtre d'Alexandrie*, c. IV.

¹²⁴ Sin dall'inaugurazione del teatro Guasco l'allestimento di un'opera seria coincideva con l'apertura annuale della fiera franca di ottobre, più frequentata di quella primaverile.

¹²⁵ A.S.C.A., Serie III, mazzo 1759, fasc. 1810-1818, *Etat de la situation de l'année théâtrale* sottoscritto dal sindaco Baciocchi ed indirizzato al prefetto.

dall'allestimento di lavori in lingua italiana¹²⁶.

Ma torniamo al memoriale dell'impresario a cui in tutti questi anni è affidata la non facile gestione teatrale; lo squilibrio che deriva da un ingiusto arricchimento dei palchettisti, beneficiari dell'affitto delle logge e liberi dal versamento di qualunque sussidio a favore dell'impresa, è evidente. La necessità di una dote a sostegno della gestione si fa sempre più urgente, ma il ruolo di Pietro Boldrini, semplice imprenditore del Comunale, è ancora insufficiente a superare l'inerzia dell'amministrazione cittadina.

L'occasione propizia si presenta quando, accogliendo i suggerimenti di Alessandro Lametti, il ministro dell'interno estende ai teatri italiani il sistema degli *arrondissements*, raggruppando nell'*arrondissement* n. 44 i dipartimenti della Sesia, della Dora e di Marengo e nel 45° il dipartimento del Po. Venuto a conoscenza dell'intenzione del ministro di nominare un direttore incaricato dell'amministrazione di ciascun *arrondissement* teatrale, Pietro Boldrini offre il proprio nome obbligandosi, in caso di accoglimento della richiesta, a fornire una compagnia permanente per il teatro torinese Carignano¹²⁷; la domanda dello scrivente si riferisce alla direzione del 44° e 45° *arrondissement* per un periodo triennale a partire dal lunedì di Quaresima del 1814 sino allo stesso lunedì del 1817¹²⁸. Boldrini, chiedendo un compenso di 15.000 franchi annui da pagarsi in rate mensili, si affretta a sottolineare come il bilancio di tutti i teatri in questione — eccettuati quelli torinesi — sia in passivo¹²⁹.

Con lettera del 23 novembre 1813¹³⁰, il ministro dell'interno comunica al prefetto del dipartimento di Marengo Ducolombier di aver nominato, dietro suo consiglio e parere favorevole del ministro della polizia, Pietro Boldrini direttore dei teatri del 44° e 45° *arrondissement* per la durata di due anni a partire dal 1° maggio 1814, incarico prorogabile nel caso di parere favorevole del prefetto. Il neo-

¹²⁶ La scarsissima affluenza di pubblico nelle serate dedicate alle compagnie francesi determina il ritorno di spettacoli in lingua italiana.

¹²⁷ A.S.A., Serie I, Intendenza Generale, mazzo 120, *Projet à Monsieur le Général Préfet du Département du Po*, s.d. (ma 1813), c.1, art. 1.

¹²⁸ *Ibidem*, prefazione ed articolo 4.

¹²⁹ *Ibidem*, articolo 7.

¹³⁰ A.S.A., Serie I, Intendenza Generale, mazzo 120, v. Appendice doc. n.5.

direttore sarà tenuto ad avere alle sue dipendenze almeno tre compagnie ed a sottoporre al prefetto l'elenco degli attori ed il loro progetto d'itinerario.

Le nuove competenze consentono alle richieste di Boldrini di non rimanere inascoltate: nel gennaio del 1814 il prefetto Ducolombier si rivolge al sindaco di Casale, Giorgio Rivetta per avere ragguagli in merito alla dote dei due teatri cittadini, il Grande Teatro ed il Piccolo. Il sindaco risponde con una lettera che rappresenta una preziosa testimonianza dei rapporti e dei conflitti esistenti tra amministrazione comunale, società dei proprietari, società dei palchettisti ed impresario¹³¹. Il Grande Teatro di Casale si avvale di un sussidio annuale versato dai proprietari delle logge per le spese di ordinaria manutenzione dell'edificio, mentre gli stessi palchettisti sono vincolati al pagamento delle somme che possano rendersi necessarie per lavori di manutenzione straordinaria. Quanto alla corresponsione della dote, il sindaco lamenta in primo luogo i gravissimi danni economici apportati dall'editto 4 maggio 1788 con cui si vietavano i giochi d'azzardo, per altro proseguiti clandestinamente.

«Chaque théatre doit avoir sa dot; telle est aussi l'intention du Gouvernement. Un bon spectacle ne peut subsister même dans une ville florissante, si le théâtre n'est point doté» continua il sindaco, precisando come sia necessario attualmente aumentare l'importo della dote a 5.000 lire annue per sostenere le maggiori spese richieste dall'allestimento dell'opera buffa; la ripartizione della somma deve avvenire per 2/5 a carico della amministrazione cittadina, 1/5 dei proprietari delle logge e, per la parte restante, a carico della società dei proprietari del teatro.

La relazione di Giorgio Rivetta conferma al prefetto la validità delle richieste di Boldrini: con lettera del 31 marzo 1814 Ducolombier convoca il consiglio municipale per l'approvazione di un capitolo che per la prima volta nella storia del Comunale riconosce all'impresario il diritto di percepire dall'amministrazione cittadina, a titolo di dote annua, la somma di 4.000 franchi¹³². A questo benefi-

¹³¹ A.S.A., Serie I, Intendenza Generale, mazzo 120, lettera del 28 gennaio 1814.

¹³² A.S.C.A., Serie III, mazzo 1759, fasc. 1810-1818, Capitolo approvato dal consiglio comunale il 12 aprile 1814, articolo 4; tale dote deve essere corrisposta in due rate uguali, la prima alla metà delle rappresentazioni primaverili, la seconda alla metà di quelle autunnali.

cio si affiancano il diritto nuovamente concesso all'appaltatore di gestire l'albergo del teatro¹³³ e la facoltà di disporre delle logge appartenenti al Comune, vantaggi che i consiglieri valutano intorno ai 10.000 franchi annui, senza calcolare i benefici derivanti dalla normativa già considerata che consente all'impresario di allestire balli mascherati senza la preventiva autorizzazione prefettizia¹³⁴. Il ridotto resta a disposizione del Comune, considerato il divieto vigente di esercitare il gioco all'interno dei teatri;¹³⁵ nell'ipotesi in cui tale proibizione venisse a cessare, il profitto del locale tornerebbe all'impresario il quale si vedrebbe in compenso obbligato a dare un'opera seria con due balli in occasione della fiera autunnale¹³⁶. In materia di censura citiamo ancora l'articolo 12 del capitolato, con cui si prescrive all'appaltatore la presentazione, un mese prima degli spettacoli, dei testi musicali e teatrali e dell'elenco degli attori al sindaco e al prefetto al fine di ottenerne la duplice approvazione.

Alla gestione Boldrini è dunque ascrivibile il merito di aver aperto una nuova problematica: incrinare lo strapotere dei palchettisti protetti dalla civica amministrazione e garantire qualità e continuità delle stagioni teatrali sostenendo l'impresa con il sussidio della dote. Il passo successivo in direzione di un arricchimento di quest'ultima si compirà con la combattuta istituzione della tassa sui palchi che, mentre colpisce soprattutto la Città in veste di maggiore proprietaria di logge, segna l'inizio di un maggiore controllo governativo.

Le conseguenze non tardano a manifestarsi: dal 1816 al 1819, il rinnovato interesse dell'autorità sabauda tornata al governo si unisce al miglioramento delle condizioni dell'impresa determinando l'allestimento di opere buffe e drammi seri alternati a grandi balli pantomimici¹³⁷.

L'entità della dote è in questo periodo oscillante e tendente ad un costante aumento; argomento centrale delle trattative tra Città ed i

¹³³ *Ibidem*, articolo 2.

¹³⁴ *Ibidem*, articolo 6.

¹³⁵ *Ibidem*, articolo 1, secondo comma.

¹³⁶ *Ibidem*, articolo 8, secondo comma.

¹³⁷ Citiamo, tra i lavori più noti, *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa, allestito in occasione del carnevale e seguito dal dramma giocoso di Vincenzo Pucitta *La burla fortunata o I due prigionieri*.

vari impresari che si succedono nella gestione, vede il suo ammontare fissato soltanto nel 1817, quando la civica amministrazione pone a carico del registro la somma annua di lire 6.000¹³⁸.

Indignato dal gravare delle spese teatrali sull'intera popolazione è quindi anche sulla gran parte di questa che del teatro non usa beneficiare, l'intendente generale informa della situazione il presidente del consiglio delle finanze, inducendo quest'ultimo a chiedere chiarimenti alla amministrazione cittadina in merito alle somme fino ad allora erogate a titolo di dote¹³⁹. Mentre da un lato rivela pagamenti superiori a 6.000 lire annue, la risposta degli amministratori si premura di sottolineare come tali spese siano compensate dai copiosi introiti delle botteghe comunali nei giorni di spettacolo¹⁴⁰. Il dibattito pare acquietarsi. Nel 1820 la scadenza della locazione triennale dà luogo al riaprirsi della questione: questa volta sono gli amministratori cittadini a compiere il primo passo rivolgendosi il 28 agosto di quell'anno al primo segretario per gli affari interni al fine di ottenere il proseguimento del pagamento della dote a carico del registro¹⁴¹. Con lettera del 2 dicembre la autorità torinese riporta l'opinione sovrana in proposito: si uniformi il regime del Comunale a quello degli altri teatri con l'istituzione di una tassa a carico dei palchettisti¹⁴². Poco più di quindici giorni dopo il primo rifiuto viene proprio dai proprietari delle logge, seguito un mese dopo dalla delibera con cui il consiglio comunale decide di non dar luogo all'istituzione della

¹³⁸ A.S.T.S.P., Istruzione Pubblica, Teatri dall'A al G, Estratto dell'atto consolare.

¹³⁹ A.S.T.S.P., Istruzione pubblica, Teatri dell'A al G, mazzo I, lettera dell'intendente generale alessandrino al presidente del consiglio delle finanze datata 28 settembre 1820 e lettera di quest'ultimo del 20 dicembre. Nel secondo documento il presidente fa notare come l'imposizione di una dote a carico del registro costituirebbe una decisione senza precedenti e contraria a quanto accade negli altri teatri in cui il pagamento della regalà viene effettuato da una commissione di cittadini o palchettisti interessati agli spettacoli.

¹⁴⁰ Il presidente ordinerà comunque la deduzione dall'imposizione a carico del registro dei redditi percepiti dal comune a titolo di affitto delle botteghe.

¹⁴¹ A.S.T.S.P., Istruzione pubblica, Teatri dall'A al G, Estratto dell'atto consolare del 28 agosto 1820.

¹⁴² A.S.T.S.P., Istruzione pubblica, Teatri dall'A al G, copia di lettera della regia segreteria di stato degli interni all'intendente generale di Alessandria; nel documento si propone una tassa annua di L. 50 per i palchi dei primi due ordini e L. 20 per il terzo; la decisione pare legittima in quanto qualunque stabile è suscettibile di tale imposizione e poiché la chiusura del teatro determinerebbe l'inutilità della proprietà dei palchetti.

tassa¹⁴³.

L'attività teatrale risente immediatamente della polemica e dal 1820 all'autunno dell'anno successivo si registra soltanto la proposta presentata da un nuovo impresario alla civica amministrazione nella primavera 1821: lo scrivente, dichiarandosi disponibile a sottoscrivere il contratto di gestione, chiede la corresponsione di una dote di lire 3500, unita all'autorizzazione del gioco della tombola¹⁴⁴.

L'interesse alla riapertura dell'attività teatrale è notevole da parte delle autorità locali come di quelle torinesi, ma la seconda richiesta pare subito insoddisfacile in quanto contraria alle leggi vigenti¹⁴⁵; in merito alla corresponsione della dote, i consiglieri si dichiarano disposti al pagamento di lire 2000, somma corrispondente agli incassi dei balli in maschera dell'anno precedente¹⁴⁶, mentre decisamente contrari all'istituzione dell'imposta sono 36 dei 50 proprietari di logge¹⁴⁷. Tre soluzioni dell'*impasse* vengono prospettate al sovrano il 19 maggio 1821 nella *Relazione al luogotenente generale di S.M.*:¹⁴⁸ 1°) l'autorizzazione all'impresario del gioco della tombola; 2°) l'imposizione di una tassa *una tantum*, pagabile dai proprietari delle logge al fine di consentire il reperimento delle 1500 L. restanti; 3°) il proseguimento della ripartizione della somma a carico del pubblico registro.

Le annotazioni apposte sul documento rivelano l'immediato rifiuto del sovrano nei confronti della prima e terza ipotesi, insieme al favore per la seconda ed alla consapevolezza delle difficoltà della situazione, che induce ad offrire la disponibilità del governo all'erogazione della somma qualora questa risultasse inesigibile dai palchettisti.

Il 24 dello stesso maggio, con una mossa del tutto prevedibile, il consiglio comunale si dichiara incompetente ad istituire la tassa ri-

¹⁴³ A.S.I.C.A., Serie III, marzo 1760, fasc. 27, busta 36.

¹⁴⁴ A.S.T.S.P., Istruzione pubblica, Teatri dall'A al G, lettera dell'intendente generale Ricci al ministro degli interni datata 7 maggio 1821.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Tra i 50 palchettisti deve intendersi compresa anche l'amministrazione cittadina in quanto proprietaria di ventitré logge.

¹⁴⁸ A.S.T.S.P., Istruzione pubblica, Teatri dall'A al G.

chiamandosi all'articolo 5 degli *strumenti* di vendita a titolo originario delle logge, il quale prevedeva che «debba detto acquirente per sé e per i suoi essere perpetuamente esente a riguardo da esso palco in qualunque pagamento»¹⁴⁹. Nello stesso giorno, in una interessante lettera confidenziale¹⁵⁰, il sindaco Bolla scrive all'intendente generale che, nel caso in cui il governo ordinasse il pagamento, sarebbe opportuno che questo si riferisse ad una tassa annua e non solo ad un'imposta *una tantum* che renda reperibile le 1500 lire mancanti alla locazione.

«Poco meno che ridicole, e dettate da spirito di parte» scrive il 4 giugno 1821 l'avvocato generale, esprimendo con una appropriata definizione il proprio parere in merito alle pretese della civica amministrazione¹⁵¹: se all'art. 5 dei contratti di vendita il Comune si impegna in qualità di venditore ad esentare i palchettisti-compratori da qualunque imposta futura, tale garanzia deve intendersi riferita soltanto alle tasse che l'autorità comunale è abilitata ad istituire, non ai tributi decisi per ordine sovrano¹⁵².

Su tale documento si fonderanno le patenti istitutive della tassa sui palchi, sottoscritte dal sovrano il 10 luglio dello stesso anno¹⁵³: alla proposta di un tributo esigibile *una tantum*, verrà riferita l'esazione annuale.

Con il dramma serio di Giovanni Pacini *Il barone di Dolsheim* ed il grande ballo pantomimico *La vedova dell'Indostan* il teatro riapre i battenti in occasione della fiera autunnale 1821; la dote offerta dalla pubblica amministrazione ammonta a lire 6000, cifra considerevole secondo l'intendente generale Ricci, in cui concorrono l'affitto delle botteghe (L.1730), gli incassi degli spettacoli del recente carnevale (L.1500) ed infine la somma ricavanda dalla tassa sui palchi pa-

¹⁴⁹ A.S.T.S.P., Istruzione pubblica, Teatri dall'A al G, Estratto consolare della seduta 24 maggio 1821, c. I^r.

¹⁵⁰ A.S.T.S.P., Istruzione pubblica, Teatri dall'A al G; v. Appendice doc. 6.

¹⁵¹ A.S.T.S.P., Istruzione pubblica, Teatri dall'A al G, c. I^r.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ A.S.T.S.P., Istruzione pubblica, Teatri dall'A al G, annotazione a margine della relazione al luogotenente di S.M. datata 19 maggio 1821.

gabile dal 1^o luglio di quell'anno¹⁵⁴.

Gli anni successivi vedono l'ulteriore accrescimento della dote, dapprima con un aumento di lire 2000 da rilevarsi a carico del pubblico registro per giungere, nel 1833, a 11000 lire annuali. Le stagioni melodrammatiche ne risentono i benefici registrando nella stagione autunnale 1822 la prima opera rossiniana inscenata ad Alessandria, *La Gazza ladra*, a cui faranno seguito i drammi giocosi di Valentino Fioravanti (*Le cantatrici villane*) e Giovanni Paisiello (*La molinara*) allestiti in occasione della fiera d'aprile 1827.

Analogamente a quanto accade nei contemporanei teatri italiani le stagioni che si succedono sino alla chiusura per restauri del 1853 vedono in primo piano i nomi di Bellini¹⁵⁵, Rossini¹⁵⁶, Donizetti¹⁵⁷,

¹⁵⁴ Tale somma risulta ammontare a L. 1.650, provocando un ammanco di L. 1.120 che Ricci suggerisce di coprire attingendo al *Fondo Casuali*; il contratto stipulato con l'impresario De Angeli dai direttori del teatro in data 2 giugno 1821, e mai rispettato, in cui si stabilisce una dote di L. 3500 (in A.St.C.A., Serie III, mazzo 1759) induce probabilmente i consiglieri ad aumentare la regalia a L. 6000 come risulta dall'*instrumento* stipulato con Scotti e Curano per la stagione autunnale 1821 (in A.St.C.A., Serie III, mazzo 1759, *Convenzione e capitoli per l'esercizio di q.to Teatro*, articolo I).

¹⁵⁵ Dal 1829 al 1852 vengono allestite *La Straniera* (fiera d'aprile 1829), *La Sonnambula* (fiera d'autunno 1835), *I Capuleti e Montecchi* (fiera d'ottobre 1837), *Beatrice di Tenda* (fiera d'ottobre 1839), *I Puritani o I Cavalieri di Scozia* (fiera d'ottobre 1840); notiamo il breve intervallo che intercorre tra il primo allestimento de *La Straniera* (Teatro La Scala di Milano, 14 febbraio 1829) e la rappresentazione alessandrina.

¹⁵⁶ Dal 1822 al 1853 vengono allestite *La Gazza ladra* (fiera d'autunno 1822), *L'Aureliano in Palmira* (fiera d'ottobre 1827), *L'Italiana in Algeri* (fiera d'ottobre 1827), *L'Otello o Il Moro di Venezia* (fiera d'autunno 1835), *La Cenerentola* (fiera d'aprile 1839); nel repertorio sa-cro lo *Stabat Mater* (30 maggio 1843).

¹⁵⁷ Dal 1836 al 1852 vengono allestite *Parisina* (fiera d'autunno 1836), *Sordello o Torquato Tasso* (fiera d'ottobre 1837), *Lucia di Lammermoor* (fiera di ottobre 1838 e carnevale 1851), *Bellisario* (fiera d'ottobre 1839), *Roberto Devereux* (fiera di ottobre 1839), *Lucrezia Borgia* (fiera d'ottobre 1840), *Il Furioso all'isola di San Domingo* (fiera d'aprile 1841), *Fausta* (fiera d'ottobre 1841), *L'Esule di Roma o Il Proscritto* (fiera d'ottobre 1841), *Marin Faliero* (fiera d'ottobre 1842 e fiera d'ottobre 1846), *La regina di Golconda* (carnevale 1843), *Maria di Rohan o Il Conte di Chalus* (fiera d'ottobre 1845), *Anna Bolena* (fiera d'aprile 1849), *Don Pasquale* (fiera d'ottobre 1851), *Poliuto ou Les Martyrs* (fiera d'ottobre 1852), *La Favorita* (fiera d'ottobre 1852).

operista quest'ultimo particolarmente gradito al pubblico alessandrino a giudicare dalla frequenza di allestimenti di sue composizioni; non mancano autori meno noti ma senz'altro non di secondo piano, se pensiamo ad esempio a Pasquale Anfossi, ispiratore di alcuni lavori mozartiani¹⁵⁸.

Nel rilevare il ruolo non certo secondario del teatro alessandrino nel panorama operistico dell'Ottocento citiamo l'allestimento dell'*Ernani* verdiana in occasione della fiera d'ottobre del 1844, a pochi mesi di distanza dalla prima veneziana del 9 marzo a La Fenice¹⁵⁹. Le vicende teatrali non saranno purtroppo serene sotto il profilo amministrativo: nei decenni che seguiranno la riapertura del Comunale del 1854 si ripresenterà ciclicamente il conflitto tra imprenditore e proprietari dei palchi, impegnati ad impedire qualunque aumento del contributo versato all'appaltatore: la posizione dell'amministrazione cittadina pare volta ad una mediazione tra i due interessi contrapposti e preoccupata di contenere un aumento dei prezzi d'ingresso che avrebbe ridotto l'afflusso in teatro dei ceti meno abbienti.

Il risultato pratico di tali conflitti d'interesse sarà la chiusura del Comunale nei momenti di maggior tensione, nella speranza da parte delle autorità cittadine che gli altri teatri alessandrini siano in grado di avocare a sé il complesso degli spettacoli drammatici, lirici ed operistici. Con i primi anni del '900 si aprirà l'ultimo e più fortunato periodo del nostro teatro, destinato a concludersi il 1° maggio 1944 con la distruzione dell'edificio durante un bombardamento aereo.

¹⁵⁸ Pasquale Anfossi, compositore apprezzato dai contemporanei, viene presto dimenticato; una parziale rivalutazione della sua opera si deve agli studiosi mozartiani che sottolineano i legami tra lui ed il musicista salisburghese. Mozart infatti aggiunse alcuni suoi pezzi a due esecuzioni viennesi di opere dell'Anfossi e compose una contraddanza su temi del *Trionfo delle donne*, mentre rimusò per intero il testo de *La finta giardiniera*. Tra le opere del compositore napoletano allestite al Comunale ricordiamo *Le gelosie villane* (fiera d'aprile 1789), *L'Avaro* (fiera d'aprile 1789) ed *Issipile* (fiera d'autunno dello stesso anno).

¹⁵⁹ L'elenco delle opere verdiane allestite al Comunale dal 1844 al 1852 comprende *Ernani* (fiera d'ottobre 1844 e fiera d'ottobre 1850), *I Lombardi alla prima crociata* (fiera d'ottobre 1844 e carnevale 1851), *Nabucodonosor* (fiera d'ottobre 1845 e fiera d'ottobre 1852), *I due Foscari* (fiera d'ottobre 1845 e fiera d'ottobre 1849), *Attila* (fiera d'ottobre 1846 e fiera d'ottobre 1850), *I Masnadieri* (fiera d'ottobre 1849 e fiera d'aprile 1852), *Luisa Miller* (fiera d'ottobre 1851); le numerose repliche delle opere verdiane indicano il particolare gradimento del pubblico alessandrino nei confronti dei lavori del compositore emiliano.

APPENDICE

Doc. n. I

Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e lettere patenti relative, colle quali S.M. ricevendo sotto la sua protezione il teatro costrutto in Alessandria, vi permette le rappresentazioni drammatiche, e concede a favore del medesimo alcune esenzioni in materia di gabella (20/27 marzo 1729)

S.M.R.

Il Marchese Filippo Guasco Gallarati di Solerio ha fatto costruire in Alessandria un teatro contenente palchetti 66 a sue proprie spese, da cui il pubblico può ricavarne un considerabile vantaggio per il maggior concorso de' forestieri che può causare in tempo della fiera d'ottobre, nel qual pensa farvi rappresentare un'opera in musica. E sperando che ciò possa essere d'aggradimento di V.M., perciò supplica la somma sua clemenza, di volerli accordare per privilegio speciali li seguenti capi.

I. Che la M.S. si degni di ricevere detto teatro sotto sua regia protezione, con permettere che il palchetto destinato per la corona possa armarsi colle armi di V.S.M.

Al 1° S.M. l'accorda.

2. Che si compiaccia permettere in detto teatro la rappresentazione d'opere in musica, comedie, ed altri spettacoli di qualunque sorta, senza che si possano imporre da qualunque persona sotto qualsivoglia titolo o pretesto, aggravii, e pesi agli impresarij, o rappresentanti in detto teatro.

Al 2° S.M. l'accorda con ciò s'osservi quanto è solito praticarsi in tempo di fiera.

3. E siccome resta necessario, massime per la rappresentazione d'opere in musica, provvedersi anticipatamente alle fiere, di diverse robbe in paesi stranieri, perciò prego la M.V. di volerli concedere l'esenzione, e pagamento d'ogni, e qualunque Gabella per tutto ciò che sarà di servizio per detto teatro.

Marchese di Solerio Filippo Guasco Gallarati.

Al 3° S.M. accorda l'esenzione de' dritti di gabella per le robbe indispensabili, e necessarie per l'ornamento del teatro, e scene, come pure per tutte le vesti comi-

che tanto per commedia, che per opera, e delle robbe necessarie per far dette vesti e quando non venissero introdotte già fatte. E tutto quanto sovra con le cautele che verranno prescritte dalla Intendenza generale delle regie Gabelle.

Torino li venti marzo mille settecento ventinove.

Ferrero di Roascio d'ordine di S.M.

VITTORIO AMEDEO

Per grazia di Dio Re di Sardegna, di Cipro e di Gerusalemme, Duca di Savoia, di Monferrato, ecc., Principe di Piemonte ecc.

Veduto, ed esaminato da noi il memoriale a capi qui annesso, sportoci dal Marchese Filippo Guasco Gallarati di Solerio, per la costruzione in Alessandria d'un teatro da farvi rappresentare un'opera in musica, con le risposte in margine ad ogn'uno d'essi capi d'ordine nostro annotate, e sottoscritte dal marchese d'Ormea Ferrero di Roascio generale delle nostre finanze, in data de' venti del cadente marzo; per le presenti di nostra certa scienza e regia autorità, e col parere del nostro consiglio, abbiamo a supplicazione d'esso raccorrente approvate, e confermate, approviamo, e confermiamo le predette risposte in tutto, e per tutto, mandando ai nostri magistrati, ministri, uffiziali, ed altri cui spetterà d'osservarle, e farle osservare senza veruna difficoltà, con le cautele però, che verranno prescritte dall'intendenza generale delle nostre regie gabelle, chè tal è nostra mente.

Dat. in Torino li ventisette del mese di marzo, l'anno del Signore mille settecento ventinove, e del regno nostro il decimosesto.

V. AMEDEO

V. Riccardi guarda sigilli

V. Palma.-V. Ferrero di Roascio

Melarede

Doc. n. 2

Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e relative lettere patenti d'approvazione e concessione de' privilegi pel teatro d'Alessandria. (31 gennaio/5 febbraio 1733)

Espone il Marchese di Solerio Filippo Guasco Gallarati della città d'Alessandria, che in occasione della costruzione del nuovo teatro per esso fatto in detta città, si è degnata la Maestà del clementissimo Re Vittorio sotto li 27 di marzo 1729 d'accordare alcuni privilegi, li quali si spera che la clemenza di M.V. sarà per confirmarli con l'aggiunta di quelli che l'esponente in tal occasione non ha previsto spedienti, sconosciuti poi tali col tratto del tempo, atteso anche il consigliabile vantaggio che porta al pubblico il concorso de' forestieri per causa massime dell'opera in musica,

onde si fa coraggio l'esponente di prostrarsi a' regii piedi della M.V.

Umilmente supplicandola degnarsi di confirmare, e rispettivamente concedere li privilegi espressi nelli seguenti capi:

1. Che V.M. si degni di ricevere detto teatro sotto la di lei regia protezione, e permettere la continuazione di tener le armi di V.M. sul palchetto destinato per la corona.
I. S.M. L'accorda come già vien portato dalle patenti sovra narrate de' 27 marzo 1729.
2. La permissione di rappresentare in detto teatro opere in musica, comedie, balli, e spettacoli di qualunque sorta, senza che da qualunque persona sotto qualsivoglia titolo e motivo si possino imporre aggravj, pesi, o tributi alli impresari rappresentanti in detto teatro.
2. S.M. L'accorda, con ciò si osservi quanto è solito praticarsi in tempo di fiera.
3. Restando alle volte necessario di provveder anticipatamente alle fiere, massime per le opere in musica, varie cose e robbe si ne' vasti di V.M. che in paesi stranieri e così si prega la V.M. di conceder l'esenzione da ogni qualunque dacito o gabella, per tutto ciò che sarà di servizio per detto teatro si per le opere in musica che per le altre rappresentazioni.
3. S.M. accorda l'esenzione d'ogni diritto di gabella, dacito, ed ogni altro diritto a S.M. spettante, per le robbe indispensabili e necessarie per ornamento del teatro e scene, come pure per tutte le vesti comiche tanto per comedie che per opere, e delle robbe necessarie per far dette vesti, quando venissero introdotte ne' suoi stati già fatte, e tutto quanto sovra mediante consegna da farsi agli uffizi delle sue regie gabelle con le cautele suolite prescriversi ne' casi dell'esenzioni da S.M. concesse.
4. Che niuno possa pretendere d'esser esente né per la porta né per altro luogo del teatro sotto qualsivoglia titolo o motivo, alla riserva solo della persona del governatore e maggiore della piazza.
4. S.M. L'accorda.
5. Che siano permessi nel recinto e fabbrica del teatro nelli giorni di recite e rappresentanze d'opere, tutti i giochi e lotterie che si praticano in tempi delle fiere di detta città, e servizio della bottega di rinfreschi, et osteria senza alcun pagamento né diritto di cosa veruna a qualunque persona sotto qualsivoglia titolo, fuori che alli impresarj del teatro o padroni di esso.
5. S.M. l'accorda si e come suole praticarsi ne' tempi di fiera.

6. Che li comici od istrioni, ballerini di corda o altri rappresentanti spettacoli, che vorranno operare in luogo chiuso con esigere pagamento, non possino esercire fuori che in detto teatro.

6. S.M. l'accorda.

7. Che li ciarlatani o altri rappresentanti in luoghi pubblici, quando nel teatro vi sono opere, comedie o rappresentazioni, non possino recitare ne' far altre rappresentanze o spettacoli in quelle ore che saranno destinate per le opere o comedie di detto teatro.

Filippo Guasco Gallarati Marchese di Solerio

7. S.M. l'accorda.

Torino li trent'uno gennajo mille settecento trentatré.

De S.Laurent d'ordine di S.M.

CARLO EMANUELE

Per grazia di Dio Re di Sardegna, di Cipro e di Gerusalemme, Duca di Savoia, di Monferrato ecc., Principe di Piemonte, ecc.

Veduto nelle udienze nostre l'alligato memoriale a capi portoci dal marchese Filippo Guasco Gallarati di Solerio, per le presenti di nostra mano firmate di nostra scienza, autorità regia, e col parere del nostro consiglio, confermiamo al supplicante li privilegii stati a lui conceduti per la costruzione del teatro d'Alessandria; in virtù delle narrate patenti dell' 27 di marzo 1729 e per esso concediamo al medesimo li contenuti nelle risposte di nostro ordine date a cadun de' capi di detto memoriale e sottoscritte l'ultimo di gennajo ora scorso dal Conte di S.Laurent generale delle nostre finanze, colle cautele però che saranno prescritte dall'intendenza generale delle nostre gabelle, mandando alli nostri magistrati, ministri, officiali e a chjunque altro fia spedito di osservare, e fare puntualmente osservare le risposte predette, per essere tale il nostro volere.

Dat. in Torino li cinque del mese di febbrajo dell'anno del Signore 1733 e del nostro regno il quarto.

C. EMANUELE

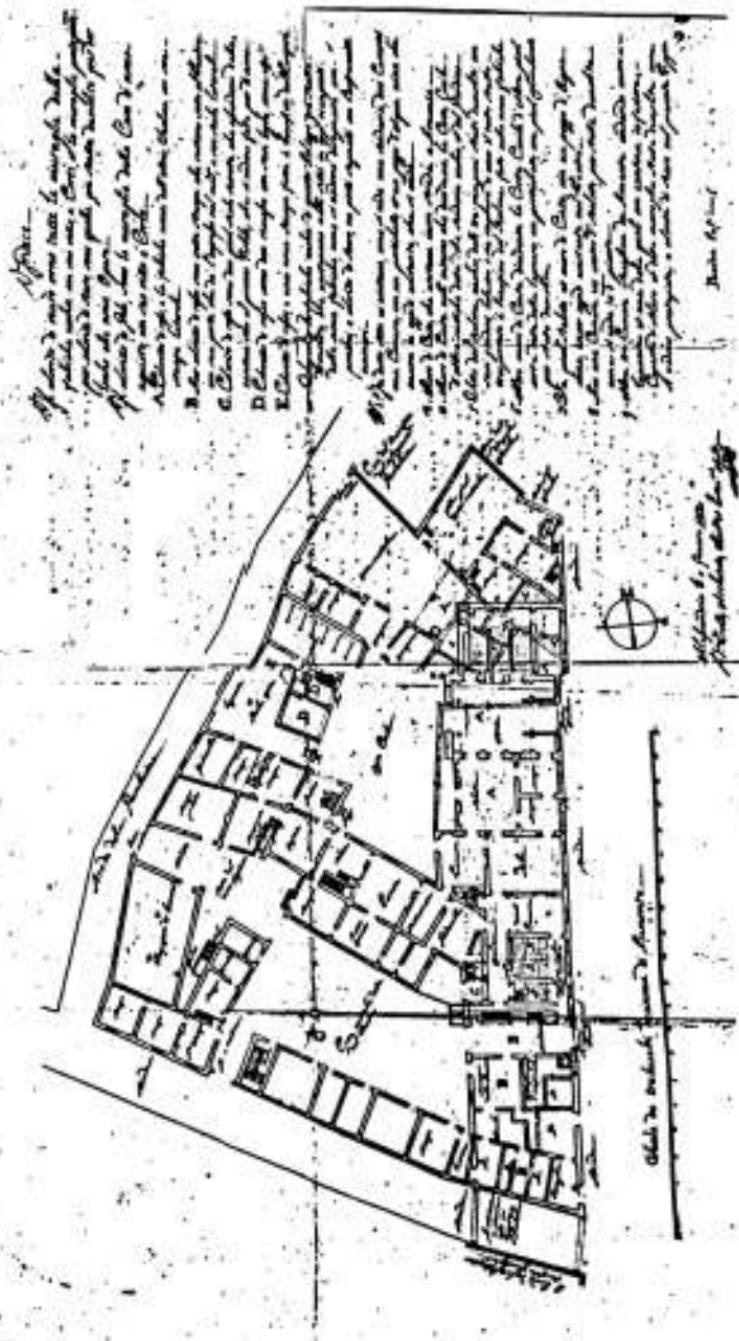
V. Zoppi

V. Miglyna per il controllore generale

V. Degregory per il generale delle finanze

D'Ormea.

Proprio sotto l'attico del piano terra della Casa Caruso è nascosta una "Rockford" d'oro, con un orologio e un orologio da tasca, e un portafoglio di pelle marrone.



«Mémoires sur le théâtre d'Alexandrie» (s.d., ma 1810-1814)

Le théâtre de la ville d'Alexandrie a été construit en 1775, aux frais de la ville même. Pour rembourser d'une partie de la dépense l'Administration d'alors vendit à la noblesse (qui seule pouvait en faire l'acquisition) les loges du 1^{er} et du 2^{ème} ordre, moyennant le prix de 1200 francs par loge, non compris l'ameublement.

Celles du 3^{ème} ordre furent vendues à tous les habitants indistinctement au prix de 700 francs les 4^{ème} et le Paradis restèrent au théâtre, à titre de dotation. La ville d'Alexandrie jouissait à cette époque de deux foires, les plus fréquentées d'Italie, si l'on excepte celle de Sinigallia.

L'une de ces foires avait lieu en avril; l'autre en octobre.

Leur durée était de dix-huit jours chacune. Cette circonstance attirait dans la ville une affluence prodigieuse d'étrangers de tout rang.

Le théâtre était donné à entreprise. A la charge pour l'entrepreneur de donner un grand opéra en octobre et une opéra buffa ou bien la comédie en avril. Il recevait le théâtre fourni de tout l'attirail nécessaire, et la ville était de plus obligée à lui payer le montant de toutes les décoration qu'il aurait crû à propos de faire ou de renouveler.

Outre la Jouissance du théâtre même, les dépendances, savoir la Boutique du Café, l'auberge y annexé; le petit et le grand Réduit, appartenaient à l'entrepreneur.

Il est à observer deux choses très essentielles au sujet du grand Réduit: la première est que les jeux d'hazard étant alors permis, l'Entrepreneur tenait jeux pour son compte, et exclusivement.

La seconde est que pendant les représentations, tous les autres jeux dans les Cafés et autres lieux publics de la Ville devaient cesser. Ces deux facultés rapportaient à l'entrepreneur un produit de 12.000 francs à l'année.

Il avait outre cela le droit de faire fermer tous les lieux d'amusement public, ou bien d'exiger à son bénéfice un cinquième du produit.

Le Gouvernement lui accordait en outre le privilège d'introduire toute sorte d'étoffes et effets servant au théâtre, sans aucun paiement de droit.

Il ne payait point de patente: il n'était point assujetti à aucune sorte de retenue pour les pauvres. Il n'avait enfin aucune charge onéreuse, ni pecuniaire ni personnelle.

Cependant malgré tous les avantages, l'entrepreneur (qui au surplus était choisi par l'Administration sans aucune forme d'enchères, ou d'adjudication) ne put se soutenir, et il est notoire que tous se sont ruinés.

La suppression des jeux d'hasard et des deux foires annuelles firent tomber le théâtre; on n'eut plus depuis cette époque des bons spectacles; on fut obligé de le fermer pendant plusieurs années, parce que personne ne voulut l'entreprendre.

En 1700 le sieur Stanislao Ferrero essaya de le relever, mais il se ruina et fit banqueroute.

L'année suivante des citoyens au nombre de 50 ouvrirent une souscription de 50 fr.

par tête en faveur de l'entrepreneur, pour avoir l'Opéra buffa. Cette ressource ne put sauver le théâtre qui fut fermé peu de jours après avoir été ouvert.

Plusieurs entrepreneurs se sont succédés après, mais tous furent obligés d'abandonner l'entreprise.

Enfin M. Campana, Préfet du Département de Marengo, engagea l'avocat Boldrini à exercer le théâtre en l'an 10ème. Ce dernier se soutint pendant six années, au moyen de plusieurs spectacles, qui furent agréés par le public; mais il fit des pertes considérables.

Dans l'état de décadence où était cet établissement, le Conseil Funcional crû faire du bien aux finances de la Commune en séparant du théâtre l'amphithéâtre qui faisait partie du bail de l'entrepreneur et qui lui rapportait 400 francs par an.

Il imposa à l'entrepreneur l'obligation de faire peindre toute la salle, la toile (ou sifario), de réfréchir les dorures, de former un escalier pour monter aux quatrièmes loges, de faire peindre ou tapisser ces loges; de former chaque année deux nouvelles décos avec leur coulisses, de faire retoucher les anciennes, de faire les réparations ordinaires, et de payer à la Commune 1200 francs de loyer par an.

Il est obligé de donner une opéra buffa en automne, une semblable opéra au printemps et la Comédie pendant les restes de l'année.

C'est à ces conditions que l'exercice du théâtre fut ajouté à l'avocat Boldrini en 1808, pour six ans.

Pendant ces deux premières années il a perdu onze mille francs, sans aucun espoir de se rattraper, car tout le bénéfice réel sans aucun risque tombe aux propriétaires des loges.

En effet, si l'on considère d'une partie que l'entrepreneur est obligé, pour avoir du concours, de donner de bons spectacles et de se procurer pour cela des acteurs à grand frais, avec la certitude d'y remettre; et si l'on considère que ces circonstances font hausser le prix des loges au profit des propriétaires; que ces loges sont louées jusqu'à 400 francs par an, tandis que elles ne leur coûtent que 1200 fr. en capital, on sera aisement convaincu que les seuls qui profitent sont ces mêmes propriétaires.

Il faut ajouter à cela que la portion de la recette affectée aux pauvres n'étant prélevée que sur les produits éventuels d'entrée, elle est tout à la charge de l'entrepreneur, de manière que les propriétaires des loges profitent réellement sur les pauvres. Le théâtre d'Alexandrie ne pourra jamais subsister正确ement, tant qu'il ne sera réglé sur le même pied des autres théâtres d'Italie, que les loges soient données à l'entrepreneur, ou bien que les propriétaires soient tenus de contribuer à titre de dot une rétribution annuelle égale au tiers du prix des loges que ils en retirent.

Dans le premier cas il faudrait que la Commune revendique la propriété des loges; ce qu'il serait très aisément, et peut-être très juste la possession actuelle, pouvant être formellement contestée en droit.

Le public, la garnison, les étrangers pourraient alors se procurer à un prix juste et fixe des loges, tandis qu'il est impossible quelque fois d'en avoir, dans l'état actuel des choses.

Pierre Boldrini

*Le Ministre de l'Interieur Comte de l'Empire
 A Monsieur le Baron Duco Lombier
 Prefet du Departement de Marengo (23-11-1813)*

Monsieur le Baron

J'ai décidé que les 44, et 45 Arrondissemens des Theatres formés des Departemens de Marengo, de la Sesia, de la Doire, de la Stura et du Pô seraient reunis sous une même Direction.

J'ai nommé Directeur le Sieur Pierre Boldrini sur lequel il ne m'a été donné que des renseignemens favorables, notamment par Vous, par Monsieur le Baron Lancetti, par Son Excellence le Ministre de la Police Generale, et par la Commission des Theatres dans les Departemens au de la des Alpes.

Le Sieur Boldrini jouira de son privilege a partir du Premier Mai 1814, et pendant deux années. Après ce temp il sera prorogé dans la Direction si les notes que j'aurai reçues de Monsieurs les Prefets sont a son avantage.

Le Directeur devra entretenir trois troupes au moins.

Il soumettra aux Prefets les Tableaux de ses Acteurs.

Son projet d'itinéraire m'avait été soumis, mais je ne l'arreterai point encore. Je desire avant de prendre un parti a ce sujet avoir votre avis sur les besoins des villes de votre Departement.

Je vous prie de vouloir bien me faire un rapport particulier sur ce point. Il faut d'ici a l'entrée en exercice de la nouvelle Direction prendre toutes les mesures propres a la faire marcher de maniere a remplir le voeu des Autorites, et des Administrés.

En attendant, Monsieur le Baron, et pour la saison actuelle comme pour le Carnaval prochain, je vous remets le soin d'assurer le service des Theatres de votre Departement en faisant toutes les dispositions que vous jugerez les plus convenables.

Recevez Monsieur le Baron les assurances de ma parfaite considération

Signé Montalivet

Lettera confidenziale del sindaco di Alessandria Filippo Bolla all'intendente generale Ricci, con cui vengono ribadite le intenzioni contrarie della Civica amministrazione ad aderire all'istituzione di una tassa sui palchi e si consiglia una soluzione di compromesso (24 maggio 1821)

Accompagno con questa mia la copia dell'atto consolare di questa mattina relativamente a questo Teatro. Malgrado tutto quanto abbia saputo dire per insinuare al Consiglio di aderire alle superiori determinazioni a tale oggetto comunicateci col pregiatissimo foglio di E.S.III.ma, hò avuto il dispiacere di avere il risultato solito delle consulari deliberazioni contrarie sempre al bene del Pubblico, e della cosa,

perchè sempre in alcuni regna lo spirito dell dissidij, e della contraddizione. Ella rileverà in proposito quanto sia aliena essa Città dall'aderire alla proposta tassa sui palchi. Siccome un tale affare, sarà probabilmente definito dalla Segreteria di Stato, mi prendo la libertà di mettere sott'occhio alla S.E.III.ma, che nello stabilire, ed ordinare la accennata tassa, sarebbe opportuno di fissare la stessa non per il solito spettacolo, di cui si parla oggidì, ma per tutto l'anno sì, e come si era da noi opinato in origine, e che non facendo distinzione del p.mo, e 2° ordine de' palchi, si credesse di fissare indistintamente la stessa di L.50 per cadun palco degli ordini sud.i, e di L.36 per quelli del 3° ordine. Un tale sistema siccome accerterebbe un'annua somma in dote del Teatro, a me pare, che renderebbe più facile di trovare un'Impresa, e sarebbe di maggior utile ai Proprietarj de' Palchi, che spenderebbero assai meno di quanto dovessero pagare per ogni spettacolo.

Sono con la più distinta venerazione

Divot.^{mio} Obbl.^{mio} Servitore
Filippo Bolla

NUOVE FONTI SULLA ATTIVITÀ CONCERTISTICA DI NICCOLÒ PAGANINI NEGLI ANNI 1829-1830

di Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento

Il presente studio nasce dalla collaborazione con il musicologo berlinese Andreas Lange¹ il quale ci ha fornito un cospicuo numero di programmi di accademie paganiniane relativi agli anni 1829-1830² non riportati nel *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*.

L'articolo è diviso in due parti. La prima, a cura di Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento, contiene l'elenco dei nuovi programmi di accademia con i riferimenti alle opere paganiniane eseguite. L'analisi delle notizie in essi contenute ha consentito tra l'altro di precisare ulteriormente la datazione della *Sonata Varsavia M.S.57* e di *O mam-*

¹ Autore della recensione del *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, a cura di Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento, Genova 1982, in «Beiträge zur Musikwissenschaft», II (1986), pp. 161-162. Cogliamo l'occasione per ringraziare Andreas Lange per la disponibilità e la generosità con cui ha collaborato al nostro lavoro, e i seguenti archivi e biblioteche: *Berliner Stadtbibliothek*, Berlin DDR; *Deutsche Staatsbibliothek*, Berlin DDR; *Universitäts-Bibliothek der Humboldt - Universität zu Berlin*, Berlin DDR; *Stadtarchiv Dessau Rat der Stadt*, Dessau DDR; *Sächsische Landesbibliothek Dresden*, Dresden DDR; *Stadt- u. Universitätsbibliothek*, Frankfurt am Main BDR; *Museum für Geschichte der Stadt Leipzig*, Leipzig DDR; *Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych*, Warszawa.

² Il *Libro mastro dei conti* e l'*Angeda rossa* annotano per gli anni 1829-30 rispettivamente 72 e 29 pubblici concerti (cfr. Z. VYBORNÝ, *Das sechste Notizbuch Paganini's*, in «Die Musikforschung», XVIII/2 (1965), pp. 187-195, nella traduzione italiana *Il sesto taccuino di Paganini*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», I (1972), pp. 21-30. Cfr. anche *Catalogo*, pp. 362, 367). Attualmente sono stati da noi ritrovati 47 programmi di accademia per il 1829 e 17 per il 1830. Tenuto conto che l'accademia a Erfurt del 31-10-29 e quella a Francoforte sul Meno del 23-11-30 non sono state riportate dal *Libro mastro dei conti*, mancano ancora all'appello 39 programmi (26 del 1829 e 13 del 1830).

ma mamma ca M.S.59, e di anticipare la data di composizione della *Sonata Appassionata* M.S.58. La seconda parte, a cura di Andreas Lange, è un resoconto dettagliato della attività concertistica di Niccolò Paganini lungo l'intero anno 1829.

* * *

Per comodità dello studioso diamo l'elenco dei titoli delle composizioni citate con i rispettivi numeri di catalogo:

Polacca con variazioni per violino e orchestra	M.S.18
Le Streghe per violino e orchestra	M.S.19
Primo Concerto per violino e orchestra	M.S.21
Non più mesta accanto al fuoco per violino e orchestra	M.S.22
Sonata a Preghiera per violino e orchestra (IV corda)	M.S.23
Pot-Pourri per violino e orchestra (IV corda)	M.S.24
Capriccio a violino solo «Nel cor più non mi sento»	M.S.44
Sonata Militare per violino e orchestra (IV corda)	M.S.46
Sonata con variazioni per violino e orchestra	M.S.47
Secondo concerto per violino e orchestra	M.S.48
Terzo concerto per violino e orchestra	M.S.50
Maestosa Sonata Sentimentale per violino e orchestra (IV corda)	M.S.51
Sonatina e Polacchetta per violino e orchestra	M.S.55
God Save The King per violino solo	M.S.56
Sonata Varsavia per violino e orchestra	M.S.57
Sonata Appassionata per violino e orchestra (IV corda)	M.S.58
O mamma mamma ca per violino e orchestra	M.S.59
Quarto concerto per violino e orchestra	M.S.60
Sonata a movimento perpetuo per violino e orchestra	M.S.66
I Palpiti per violino e orchestra	M.S.77
Capriccio sul tema «Là ci darem la mano» per violino	Sez.IV,n.2
Due adagi a doppie corde per violino	Sez.IV,n.3
Larghetto e Rondoletto	Sez.IV,n.15

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

A.A.	Anhalter Anzeiger
A.M.Z.	Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig
A.T.U.	Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben, Wien
A.Z.E.	Allgemeine Zeitung von Elberfeld

D.A.	Dresdner Abendzeitung
D.M.	Dresdner Merkur
E.Z.	Erfurter Zeitung
F.O.P.Z.	Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung, Frankfurt/Main
K.W. ³	Kurjer Warszawski
M.	Musika, 1955
M.Z.	Magdeburgische Zeitung
M.G.S.	Morgenblatt für gebildete Stände, Stuttgart
O.T.	Osservatore triestino
P.S.Z.	Privilegierte Schlesische Zeitung
S.G.Z.H.C.	Staats-und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteiischen Correspondenten
V.Z.	Vossische Zeitung, Berlin
W.S.	Welt-und Staatsbote
Z.G.P.	Zeitung des Grossherzogtums, Posen.

PROGRAMMI DI ACCADEMIA

Dessau, S.D.	Stadtarchiv Dessau, Rat der Stadt Dessau.
Frankfurt/M., S.U.	Stadt-und Universitätsbibliothek.
Leipzig, M.S.	Museum für Geschichte der Stadt, Leipzig.
Rudolstadt, R.S.R.	Heimathefte Rat der Stadt Rudolstadt Abt. Inneres, Rudolstadt.
Wroclaw, B.U.G.S.-L.	Biblioteka Uniwersytecka Gabinet Slasko-Luzycki.

BIBLIOGRAFIA UTILIZZATA⁴

- GEORG FISCHER, *Musik in Hannover*, Hannover 1903.
 IRME ORMAYE, *Wenn Paganini ein Tagebuch geschrieben hätte...*, Budapest, 1966.
Paganini, documenti e testimonianze, mostra Museo di S. Agostino, dicembre 1982, Comune di Genova 1982.
 WALTER SERAUZY, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Halle 1942.
150 Jahre Coburger Landestheater, Coburg 1977.
 JOSEF POWROZNIK, *Paganini*, Krakow 1982.

³ Questa, e la gazzetta successiva, sono state per noi consultate da A. Lange.

⁴ La bibliografia, tranne il volume *Paganini, documenti e testimonianze*, è stata per noi consultata da A. Lange.

PROGRAMMI DI ACCADEMIA⁵

Data	Luogo di esecuzione	Fonte/Collocazione	Riferimenti al catalogo
30-1-29	Dresden Königliches Theater	in D.M., 1829, p.68	M.S.24 ⁶ , 19
4-3-29	Berlin Schauspielhaus	in V.Z., 4-3-29	M.S.21, 23, 44
13-3-29	Berlin Schauspielhaus	in V.Z., 13-3-29	M.S.48, 46, 22
19-3-29	Berlin Schauspielhaus	in V.Z., 19-3-29	(Sez.IV, n.3 ^a) ⁷ , M.S.24, 77
30-3-29	Berlin ⁸ Schauspielhaus	in V.Z., 27-3-29, 28-3-29, 30-3-29	M.S. 50, 51, (55) ⁹
6-4-29	Berlin ¹⁰ Schauspielhaus	in V.Z., 6-4-29	M.S.23, 44
29-4-29	Berlin ¹¹ Schauspielhaus	in V.Z., 28 e 29-4-29	M.S. (55) ¹² , 46, 56 ¹³

⁵ Gli M.S. posti tra parentesi rotonde indicano le composizioni che sappiamo non eseguite nella loro interezza, le parentesi quadrate riguardano quelle opere la cui individuazione rimane dubbia. Il segno <=> indica che la composizione citata non può essere riferita con esattezza a nessuna opera catalogata poiché si trova in una fase intermedia rispetto agli M.S. riportati. I motivi di tali interpretazioni sono segnalati in nota alle singole accademie. Sono stati corretti gli errori di ortografia delle citazioni in lingua italiana riportate dalle gazette e dai programmi di accademia.

⁶ «... ein Recitativ und drei ineinandergewehrte italienische Lieder mit reizenden Variationen...».

⁷ Cfr. nota n.57.

⁸ Il concerto, annunciato da V.Z. per il 28-3-29, fu spostato al 30 dello stesso mese, come testimoniano V.Z. del 29 e del 30 marzo 1829.

⁹ «Larghetto gaio e Polacchetta con variazioni vivaci...».

¹⁰ Il programma di questa accademia differisce da quello proposto sul Catalogo a p.372 poiché l'accademia allora segnata al giorno 6 aprile 1829 corrisponde a quella del 13 dello stesso mese (cfr. *infra*, p. 321).

¹¹ Questa accademia corrisponde a quella segnata sul Catalogo (p. 372) alla data del 25 aprile (cfr. *infra* p. 321).

¹² Il programma riportato da V.Z. precisa: «Larghetto e Polacchetto» mentre A.M.Z., n. 22, coll. 365-366 riportava: «Larghetto e Rondoletto» (cfr. *infra* p. 321).

¹³ «Neue Variationen auf das Volkslied: «Heil Dir im Siegerkranz», prima esecuzione di M.S. 56 (cfr. Catalogo, pp. 179-181 e *infra* p. 325).

5-5-29	Berlin Schauspielhaus	in V.Z., 4 e 5-5-1829	M.S. 19, 58 ¹⁴ , 56
9-5-29	Berlin Schauspielhaus	in V.Z., 9-5-29	M.S. 21, 51, 47
19-5-29	Posen Schauspielhaus	in Z.G.P., n.41, 23-5-29, pp.566-567	M.S. (21), [46] ¹⁵ [44] ¹⁶
13-6-29	Warszawa	in K.W., 1829, p.695	M.S. 23
4-7-29	Warszawa	in K.W., 1829, p. 788	M.S. [50], (55=>59) ¹⁷
14-7-29	Warschau	in K.W., 1829	M.S. 57 ¹⁸
25-7-29	Breslau Aula Leopoldina	in P.S.Z., p.2559	M.S. (21) ¹⁹ , 46, (55=>59) ²⁰
1-8-29	Breslau Theater	Wrocław, B.U.G.S.-L.	M.S. (50) (55) ²¹ , [46] ²² , 19
3-8-29	Breslau Theater	Wrocław, B.U.G.S.-L.	(Sez.IV, n.3*), M.S. (50), 58, 22

¹⁴ Prima esecuzione della «Sonata Appassionata».

¹⁵ L'indicazione del programma di accademia: «Eine Pot pourri...» e l'informazione «... und der Paukenschläger mit seinem das Pot-pourri eröffnenden Solo einen Schiffbruch litt...», riportata da Z.G.P. (p.567), confermano a nostro parere l'esecuzione della Sonata Militare. Due infatti sono le composizioni paganiniane che iniziano con un rullo di timpano: M.S. 46 *Sonata Militare* e M.S. 51 *Maestosa Sonata Sentimentale*. Il Lange, concordando con Powroznik (op.cit., p. 77), propone per l'esecuzione di M.S. 51. Noi, sulla base dell'indicazione Pot-Pourri che si adatta meglio a M.S. 46, propendiamo per la Sonata Militare. Il problema rimane comunque aperto.

¹⁶ «Variationen u.s.w.»: intendiamo le variazioni senza orchestra «Nel cor più non mi sento» M.S. 44,

¹⁷ È la prima esecuzione nota della canzonetta «O mamma mamma ca» anche se verosimilmente non si tratta ancora della forma stabilita dai manoscritti musicali di M.S. 59 (cfr. *infra*, p. 318).

¹⁸ Prima esecuzione della *Sonata Varsavia* M.S. 57 (cfr. *infra*, p. 317 e note nn. 48-49).

¹⁹ La recensione presente in P.S., p. 2559 segnala la variazione del programma effettuato da Paganini in occasione di questo concerto.

²⁰ Vedì 4-7-29.

²¹ L'indicazione di M.S. (50) e (55) si riferisce all'esecuzione dell'*Adagio cantabile splanato e Polacchetta con variazioni*. Nella prima parte della accademia Paganini aveva suonato «Erster Satz eines Concerto maestoso...» da intendersi M.S. (21) o M.S. (48).

²² «Recitativ und drei Arien mit variationen...» (cfr. *infra*, pp. 319-320).

26-8-29	Frankfurt/M. Schauspielhaus	Frankfurt/M., S.U.	M.S. [21] ²³ , (50) (55) ²⁴ , 46, 44
31-8-29	Frankfurt/M. Schauspielhaus	Frankfurt/M., S.U.	M.S. 48, 23, [22] ²⁵
4-9-29	Frankfurt/M. Schauspielhaus	Frankfurt/M., S.U.	M.S. 21, 24 (59) ²⁶
7-9-29	Frankfurt/M. Schauspielhaus	Frankfurt/M., S.U.	(Sez. IV, n. 3 ^a), M.S. 46, 44
14-9-29	Frankfurt/M. Schauspielhaus	Frankfurt/M., S.U.	(Sez. IV, n. 3 ^b), M.S. 23, 19
21-9-29	Frankfurt/M. Schauspielhaus	Frankfurt/M., S.U.	M.S. 48, 58, 77
5-10-29	Leipzig ²⁷ , Königl. Sächs. Hoftheater	Leipzig Museum der Stadt	M.S. (21), (Sez. IV, n. 3 ^a), M.S. 46, 44
14-10-29	Halle, Saal der Musikgesellschaft	cfr. Serauky, <i>op. cit.</i>	(Sez. IV, n. 3 ^a), M.S. 46, 44
15-10-29	Leipzig, Königl. Sächs. Hoftheater	Leipzig, Museum der Stadt	M.S. 47, 58, 19
21-10-29	Magdeburg ²⁸ Theater	in M.Z., 19/10/29, n. 244, p. 8	M.S. 48, 23, (55)
26-10-29	Dessau	Dessau, S.D.	M.S. 48, 24, 22 ²⁹

²³ «Violin Concert mit einem Allegro Maestoso». Potrebbe trattarsi di M.S. 21 o di M.S. 48, ma poiché nella accademia successiva Paganini suonerà il *Secondo concerto* per violino e orchestra riteniamo che in questa occasione abbia eseguito parte del *Primo concerto* M.S. 21.

²⁴ Cfr. l'accademia del 1-8-29.

²⁵ «Larghetto und Variationen über das Rondo aus der diebischen Elster...» (cfr. accademia del 26 ottobre 1829).

²⁶ «Introduzione und Variasonen über die Neapolitanische Canzonetta: Oh mamma, mamma...» (cfr. p. 318).

²⁷ Questa accademia, segnalata erroneamente sul Catalogo (p. 372) al 6-10-29 (cfr. A.M.Z., 21-10-1829, n. 42, coll. 692-696), è qui riportata per la completezza del programma emergente dalla locandina ritrovata.

²⁸ A questa data il Catalogo (p. 372) riferisce per errore l'accademia del 24 ottobre (cfr. *infra*, p. 321).

²⁹ «Larghetto und Variationen über das Rondo aus der diebischen Elster von Rossini...». Non si tratta dell'opera la *Gazza ladra* ma della *Cenerentola*: le parti manoscritte di M.S. 22 recano infatti questa data.

28-10-29	Bernburg Schauspielhaus	in A.A., n. 261, 6-11-29	M.S. 48, 46, 44
31-10-29	Erfurt Schauspielhaus	in E.Z., n. 133, 5-11-29, p. 4	M.S. 24, [22] ³⁰
3-11-29	Rudolstadt Schauspielhaus	Rudostadt, R.S.R.	M.S. 21, 46, 44
6-11-29	Coburg Hoftheater	Cfr. <i>150 Jahre...</i> , p. 237 e segg.	M.S. 48, 23, 44
26-11-29	München ³¹ Hoftheater	in D.A., n. 30, 16-12-29, p. 1200	(Sez. IV, n. 3 ^a), M.S. (50), 51, 19, 59
3-12-29	Stuttgart Hoftheater	in M.G.S., 14-12-29, p. 1195	M.S. 48, 23, 44
1-3-30	Frankfurt/M. ³² Schauspielhaus	F.O.P.Z., n. 52, 21-2-30; (Sez. IV, n. 3 ^a), Frankfurt/M., S.U.	M.S. (50) ³³ , 51, (55) ³⁴
11-4-30	Frankfurt/M. Schauspielhaus	Frankfurt/M., S.U.	M.S. (?) ³⁵ , 58, 47
26-4-30 ³⁶	Frankfurt/M. Schauspielhaus	Frankfurt/M., S.U.	M.S. 60, 51 {44} ³⁷

³⁰ «... Largo und Variationen über das Rondo aus der diebischen Elster...» (cfr. nota precedente).

³¹ La Gazzetta riporta la data del 25 novembre ma il confronto con il *Libro mastro de conti* fa ritenere corretta la datazione del 26.

³² Questo concerto è da noi datato 24-2-30. La data era stata desunta dalla *Revue Musicale*, tomo I, p. 154. In effetti il concerto, programmato per il 24 febbraio, fu spostato da Paganini all'1-3-1830.

³³ «Polonaise in Es». Riteniamo si tratti del terzo movimento del concerto M.S. 50 unito a Sez. IV, n. 3^a. La tonalità Es può essere un errore e stare per E oppure riferirsi alla scordatura dello strumento.

³⁴ La *Frankfurter Ober-Postmats-Zeitung*, Frankfurt/Main, n. 52 del 21-2-30 nell'annunciare il concerto specifica come ultimo brano: «Capriccio über das Thema aus Don Juan: *Gieb mir die Hand...* von Mozart, und Variationen über das Thema: *Oh mamma, mamma...*», mentre il programma indicava solo il *Capriccio sul tema*: «*La ci darem la mano*».

³⁵ «Erster Satz aus einem grossen Concerte, componirt und vorgetragen...».

³⁶ Riportiamo anche questa data, nonostante fosse già segnata sul Catalogo (p. 373), poiché la locandina indica l'intero programma.

³⁷ «Variationen, componirt und vorgetragen...». Non è possibile capire di quali variazioni si tratti perché non ci vengono in aiuto le date manoscritte. Probabilmente si tratta delle «Variazioni sul tema *Nel cor più non mi sento*» anche se il programma non specifica «senza» orchestra.

12-5-30	Coblenz Schauspielhaus	Facs. in <i>Mostra...</i> , p. 86	M.S. (21), (Sez. IV, n. 3 ^a) (50), 46, (59) ³⁸
16-5-30	Köln Schauspielhaus	in W.S., n. 116, 15-5-30, p. 4	M.S. 21, 23, 44
18-5-30	Köln Schauspielhaus	Facs. in <i>Mostra...</i> , p. 88	(Sez. IV, n. 3 ^a) M.S. (50), [55] ³⁹ , 46, (59) ⁴⁰
20-5-30	Elberfeld Saal des Museums	in A.Z.E., n. 136, 17-5-30, p. 4	M.S. [21] ⁴¹ , (Sez. IV, n. 3 ^a), M.S. (50), 46, (59) ⁴²
22-5-30	Elberfeld Saal des Museums	in A.Z.E., n. 139, 20-5-30, p. 4	M.S. (21) ⁴³ , (55) ⁴⁴ , 23 44 ⁴⁵
25-5-30	Kassel	Cfr. M., 1955, pp. 181, 182	M.S. 21, 46, 44
3-6-30	Hannover (Theater)	cfr. G. Fischer, <i>op. cit.</i>	M.S. 23, 59, (Sez. IV, n. 3), (50)
6-6-30	Hannover (Theater)	cfr. G. Fischer, <i>op. cit.</i>	M.S. 60, 46, 44
19-6-30	Hamburg Stadt-Theater	in S.G.Z.H.C., n. 97, 18-6-1830, pp. 5/6	(Sez. IV, n. 3 ^a), M.S. (50), 19
23-11-30	Frankfurt/M. Schauspielhaus	F.O.P.Z., n. 325	(Sez. IV, n. 3 ^a), M.S. (50), (48) ⁴⁶ , 23, [22] ⁴⁷

³⁸ Il programma non specifica la presenza dell'Adagio del *Terzo concerto* M.S. 50 e pertanto l'esecuzione di *O mamma mamma ca* è da ritenersi incompleta.

³⁹ «Larghetto gajo, und Thema mit Variationen». Si ritiene di poter identificare in questo titolo il secondo e terzo movimento della *Sonatina e Polacchetta*.

⁴⁰ Cfr. 12-5-30.

⁴¹ «Grosses Concerstück für die Violine...». L'indicazione di M.S. 21 è dovuta alla data presente sui manoscritti (cfr. *Catalogo*, p. 70); probabilmente in questa occasione fu eseguito il solo primo tempo poiché il terzo sarà interpretato nella accademia di due giorni dopo.

⁴² Cfr. 12-5-30.

⁴³ «Preludio e Rondò brillante». Si indica M.S. 21 per la corrispondenza delle date apposte sui manoscritti (cfr. *Catalogo*, p. 70).

⁴⁴ «Capriccio sopra la ci darem e Polacchetta con var.».

⁴⁵ Variazioni sul tema «Mich fliehen alle Freuden...».

⁴⁶ «Introduzione religiosa espressamente composta e il rondò del Campanello».

⁴⁷ Il programma recita: «Cantabile e variazioni sopra un thema di Rossini»; proponiamo le variazioni «Non più mesta» per la presenza delle date sui manoscritti (cfr. *Catalogo*, p. 75).

L'ordinamento cronologico delle opere paganiniane aveva rappresentato uno degli aspetti più problematici nella redazione del *Catalogo*: era infatti risultato impossibile stabilire una data di composizione definita per tutte le opere ritrovate. Pur sapendo perfettamente che ogni scelta compiuta presuppone l'abbandono di altre vie altrettanto valide ci eravamo allora attenute al criterio di utilizzare esclusivamente fonti da noi direttamente consultate. Così ad esempio per quanto riguarda la *Sonata Varsavia* M.S. 57, l'informazione della esecuzione avvenuta il 14 luglio 1829 riportata da I.M. Jampolskij⁴⁸, era stata da noi citata con riserva⁴⁹. La data è però oggi confermata da Andreas Lange che ci comunica di aver letto la notizia a Varsavia sulle gazzette dell'epoca.

La prima esecuzione nota della *Sonata Appassionata* M.S. 58, già datata 15 ottobre 1829 in base alle annotazioni apposte sulle parti d'orchestra manoscritte⁵⁰, deve essere anticipata al 5 maggio dello stesso anno come attesta il programma di accademia berlinese. Alla luce di questa nuova fonte è oggi possibile riferire alla *Sonata Appassionata* la generica informazione «... eine neue Sonate (durchaus zweystimmig durchgefürth)...» registrata dal recensore dell'*Allgemeine Musikalische Zeitung*⁵¹.

Per quanto riguarda la data di composizione di *O mamma mamma ca* M.S. 59, le nuove fonti ritrovate non forniscono elementi risolutivi. Sussistono ancora alcuni problemi determinati dalla difficoltà di definire se nella prima esecuzione nota delle Variazioni sulla Canzonetta (Varsavia 4-7-1829) queste corrispondessero alla forma stabilita dai manoscritti musicali: *Adagio e Canzonetta*. La prima esecuzione che non lascia dubbi a questo proposito è quella del 24-10-1829⁵².

⁴⁸ L. M. JAMPOLSKIJ, *Niccolò Paganini*, Moscow, Muzyka, 1968.

⁴⁹ Cfr. *Catalogo*, p. 182.

⁵⁰ Cfr. *Catalogo*, p. 184.

⁵¹ A.M.Z., 15-7-29, n. 28, col. 463. Durante la stesura del *Catalogo* (p. 333) non avevamo ritenuto sufficientemente significativi questi elementi di identificazione, potendo essi riferirsi anche ad altre pagine che spesso per opportunità Paganini definiva «nuove».

⁵² Cfr. *infra*, p. 318.

a Magdeburg; riteniamo invece che nelle accademie del 25 luglio, 4 settembre e del 12 ottobre 1829, come in altre successive, siano state eseguite versioni alternative della *Sonatina* e *Polacchetta* M.S. 55 che condivide con M.S. 59 la canzonetta⁵³.

Si era detto nel *Catalogo* che la *Sonatina* e *Polacchetta* M.S. 55, così come appare nei manoscritti, non trovava riscontro in nessun documento a noi noto⁵⁴; anche le fonti ora esaminate confermano l'asserzione fatta allora. La ricchezza dei dati aggiunti permette però di elaborare nuove ipotesi sempre più precise sulla genesi e sulla storia di questa composizione che presenta tra tutte la maggiore varietà esecutiva. L'aggiunta alla *Polacca* M.S. 18, prima di un Larghetto e successivamente del *Capriccio sul tema «La ci darem la mano»* (Sez. IV, n. 2)⁵⁵ può essere considerato il primo passo verso la definizione della *Sonatina* e *Polacchetta*. Nell'estate del 1829 Paganini elaborò le variazioni sulla canzonetta *O mamma mamma ca* le quali, con l'aggiunta di una breve *Sonatina* completarono il materiale musicale di M.S. 55. Esso assunse così la sua struttura definitiva anche se successivamente, sempre per la necessità di variare i suoi programmi, Paganini interpretò singole pagine della *Sonatina* e *Polacchetta*⁵⁶.

Nel prospetto dei programmi di accademia abbiamo più volte incontrato l'indicazione di uno dei *Due Adagi a doppie corde* (Sez. IV, n. 3) unito alla Polacca del *Terzo concerto* per violino e orchestra M.S. 50. Paganini fa riferimento ai due «Adagi» come ad un'unica composizione⁵⁷ benché nelle accademie essi non compaiano mai

⁵³ Cfr. *Catalogo*, pp. 175-178, 186-191 e *infra*.

⁵⁴ Cfr. *Catalogo*, pp. 175.

⁵⁵ Composto nel maggio del 1828 al fine di avere a disposizione nuove pagine in particolare di variazioni solistiche (cfr. *Catalogo* alle rispettive schede).

⁵⁶ Si confrontino per esempio le accademie parigine dirette da Habeneck nelle quali la *Polacchetta* è depennata e sostituita dalla Canzonetta (cfr. *Catalogo*, pp. 177 e 189) e le accademie del 1 agosto a Breslau e del 26 agosto a Francoforte nelle quali, insolitamente, Paganini unisce l'*Adagio* del Terzo concerto alla *Polacchetta con variazioni* anziché alla Canzonetta.

⁵⁷ «Ho scritto due Adagi a doppie corde, i quali producono dell'effetto, uno fece piangere, e l'altro col titolo di Religioso fece l'udienza contrita...», lettera al Germi dell'11-6-28 (cfr. *Catalogo*, p. 333). La scelta di catalogare i due Adagi come un'unica opera segue il criterio di privilegiare il pensiero espresso nei manoscritti autografi piuttosto che la prassi concertistica. Nel presente studio l'esecuzione del primo o del secondo Adagio è indicata come Sez. IV n. 3^a, Sez. IV n. 3^b.

insieme⁵⁸. Notiamo intanto che alla data dell'11 giugno, giorno della lettera scritta da Paganini all'amico Germi, ambedue gli Adagi erano già stati eseguiti. Il primo⁵⁹, che troviamo citato coi titoli di «Cantabile a doppie corde», «Adagio a doppie corde» o «Cantabile a duetto», sostituiva normalmente il secondo tempo di un concerto di Kreutzer, il secondo⁶⁰, dal titolo «Adagio religioso in doppie corde», è invece comunemente unito ad un concerto di Rode. A partire dall'agosto del 1829, in occasione dei concerti a Breslau (oggi Wroclaw), il primo dei due Adagi inizia ad essere inserito non più solo come secondo movimento del concerto di Kreutzer ma anche come introduzione alla Polacca del *Terzo concerto* M.S. 50 dando inizio ad una composizione che potrebbe apparire nuova: «Adagio cantabile a doppie corde e Polacca brillante»⁶¹.

Un discorso a parte è da farsi per M.S. 24 (Pot-Pourri) e M.S. 46 (Sonata Militare⁶²) le quali, pur essendo due composizioni differenti, sono a volte indicate nei programmi con lo stesso titolo. Troviamo l'indicazione *Pot-Pourri* nei manoscritti riferiti a M.S. 24 i quali indicano senza equivoci l'opera incompleta *Recitativo e tre arie*: «*Di certi giovani*», «*Nel cor più non mi sento*», «*Deh cari venite*» presente frequentemente nei programmi di accademia⁶³. Ma sia i programmi sia le gazzette riportano a volte l'indicazione «*Recitativo e variazioni su tre temi*» che sembra la dicitura più vicina a quella da noi catalogata come Pot-Pourri, anche quando da altre testimonianze sappia-

⁵⁸ Normalmente Paganini utilizza i due Adagi quando, avendo già fatto ascoltare nello stesso luogo i suoi tre concerti per violino e orchestra, esegue concerti di altri autori con l'aggiunta di brani propri.

⁵⁹ Prima esecuzione nota il 4-5-1828 a Vienna (cfr. Catalogo, p. 333).

⁶⁰ Prima esecuzione nota il 27 giugno 1828 sempre a Vienna (cfr. Catalogo, p. 333). Quanto scrisse Paganini al Germi: «e l'altro col titolo di Religioso fece l'udienza contrita...» fa però ritenere che anche questo secondo Adagio fosse già stato ascoltato nel mese di maggio.

⁶¹ Esecuzioni di questo tipo anche se con intitolazioni leggermente diversificate, sono ascoltate il 3-8-29, 26-11-29, 1-3-30, 12-5-30, 18-5-30. Che si tratti della Polacca di M.S. 50 ne danno prova alcune date poste sui manoscritti (cfr. Catalogo, p. 164).

⁶² Ricordiamo che, anche se rare volte, viene indicata col titolo di Militare anche la *Sonata a Preghiera* M.S. 23 (cfr. Catalogo, p. 79) la quale tra l'altro condivide con la *Sonata Militare* M.S. 46 il tema finale.

⁶³ Come è stato detto nel Catalogo a p. 81, l'identificazione del «Pot-Pourri» con il «Recitativo e Tre arie...» era stata resa possibile attraverso l'analisi dell'accompagnamento orchestrale pervenutoci e le concordanze delle date dei programmi con quelle manoscritte sulle parti d'orchestra.

mo con certezza che fu eseguita la *Sonata Militare* M.S. 46⁶⁴. I dubbi sulla identificazione dell'opera rimangono comunque per alcune accademie⁶⁵ mentre, per altre, è possibile ipotizzare l'esecuzione della *Sonata Militare* poiché nell'ambito della stessa accademia Pagani interpretò il *Capriccio a violino solo* «*Nel cor più non mi sento*» M.S. 44⁶⁶. In questo caso si sarebbe ascoltata due volte, nella stessa occasione, l'aria tratta dall'opera «*La Molinara*» di G. Paisiello.

L'esame dei nuovi documenti comporta inoltre alcune precisazioni riguardanti problemi particolari.

Il programma di concerto del 26-10-1829 a Dessau farebbe presupporre l'esecuzione di variazioni, non pervenuteci, su un tema della *Gazza ladra* di G. Rossini. La data «Dessau, 26-10-29» si trova però apposta da anonimi orchestrali⁶⁷ sulle parti manoscritte di *Non più mesta accanto al fuoco* M.S. 22, variazioni su di un tema della «*Cenerentola*» di G. Rossini⁶⁸. Quindi non siamo qui in presenza di una nuova composizione di N. Paganini, bensì di un lapsus del compilatore del programma che, nella designazione del tema, ha confuso due opere rossiniane.

Sempre come svista è da interpretare l'errore, ripetuto sovente nelle gazzette e nei programmi dei concerti tedeschi dove, a proposito del *Primo concerto* per violino e orchestra M.S. 21, troviamo confusa la tonalità di «*Mi bemolle Maggiore*» con quella di «*mi minore*»: forse il termine italiano *bemolle* veniva inteso come *moll* e quin-

⁶⁴ Cfr. le accademie del 20-4-1828 e dell'1-12-1828 nelle relazioni riportate rispettivamente dall'A.T.U. (n. 52 del 29 aprile 1828, p. 206) e dall'O.T. (17 gennaio 1829) le quali riferiscono la doppia dicitura «*Pot-pourri*» e «*Sonata Militare*» (cfr. *Catalogo*, p. 154).

⁶⁵ In particolare per le accademie del 16-5-1828, 1-8-29.

⁶⁶ Cfr. accademie del 16-4-29 e del 19-5-29.

⁶⁷ Cfr. *Catalogo*, p. 75. Si sottolinea ancora una volta la grande utilità delle date apposte dagli orchestrali sulle parti d'orchestra manoscritte, autografe e apografe. Se in alcuni casi esse rappresentano un aiuto all'interpretazione dei dati (si confrontino per esempio le accademie del 20 e 22 maggio 1830), in altri costituiscono un elemento decisivo. Occorre comunque richiamare alla prudenza di lettura e al continuo confronto con le altre fonti: le date possono infatti riferirsi sia ad esecuzioni parziali di un'opera, sia a prove del concerto invece che al concerto stesso.

⁶⁸ Analogamente l'indicazione generica «*Cantabile e variazioni sopra un thema di Rossini*», del concerto del 23 novembre 1830, trova risposta nella data riportata dagli orchestrali sulle parti di M.S. 22 *Non più mesta accanto al fuoco*.

di minore. In uno di questi casi la correzione dell'errore viene offerta dalla stessa gazzetta: «... und nicht E moll wie es auf dem Zettel hiess...»⁶⁹.

Tra le «Opere perdute» il *Catalogo* segnala, sulla base della recensione al concerto del 29 aprile 1829 a Berlino⁷⁰, un *Larghetto e Rondeletto* (Sez. IV, n. 15), ma il programma di accademia riportato da *Vossische Zeitung* specifica: «Larghetto e Polacchetto con variazioni» che riconduce ad una delle versioni alternative della *Sonatina e Polacchetta* M.S.55.

Infine segnaliamo alcune correzioni di date del *Catalogo* legate o a errori tipografici o a false informazioni tratte dai singoli documenti. L'accademia segnata alla data del 15-4-1828⁷¹ deve essere corretta in 13-4-1828, quelle del 6 e del 21 ottobre 1829⁷² rispettivamente in 5 e 24 ottobre dello stesso anno⁷³, ed infine le date del 6, 13, 16, 25 aprile 1829 proposte dal *Catalogo* (p. 372) devono essere corrette rispettivamente con le date del 13, 16, 25, 29 aprile del 1829⁷⁴.

In conclusione qual è il nuovo apporto dei documenti che abbiamo appena preso in esame? A noi sembra che essi rappresentino un contributo nuovo e concreto alla definizione della figura di Niccolò Paganini compositore-virtuoso del suo tempo. Nella prefazione al *Catalogo* era stata evidenziata l'abitudine di Niccolò Paganini di condizionare l'impostazione di molte sue opere a determinate esigenze esecutive. In particolare era stata sottolineata la consuetudine di utilizzare in modo autonomo singoli movimenti dei suoi concerti. Questa abitudine, che incontriamo già nelle accademie di Vienna e di Praga del 1828 quando il numero delle esecuzioni pubbliche nella stessa città determinava la necessità di poter disporre di un maggior numero di composizioni al fine di variare i propri programmi, divenne frequente con le accademie berlinesi dei primi mesi del 1829. Per le accademie di Breslau, e per quelle successive nelle quali il violinista

⁶⁹ Cfr. Z.G.P., 15-5-1829, p. 566, concerto a Posen del 19-5-1829.

⁷⁰ A.M.Z., 3 giugno 1829, n. 22, col. 366.

⁷¹ L'informazione era tratta da A.T.U., 24-4-1828, n. 50 (cfr. *Catalogo*, p. 371).

⁷² Cfr. nota n. 28.

⁷³ Per quest'ultima l'errore è dovuto ad un refuso tipografico.

⁷⁴ La correzione è emersa dalla lettura dei programmi in V.Z.

doveva interpretare quattro composizioni in luogo delle tre consuete, Paganini iniziò a strutturare in modo diverso il materiale musicale a sua disposizione dando origine a brani («Andante cantabile spianato e Polacchetta con variazioni», «Cantabile a doppie corde e Polacca brillante», «Gran concerto Allegro maestoso», «Preludio e rondò brillante» ecc.) i cui titoli sembravano suggerire nuove composizioni. Dai documenti risulta invece evidente che i tre concerti per violino e orchestra fino ad allora composti (M.S. 21, 48, 50) venivano smembrati⁷⁵ ed uniti ad altre composizioni rispettando le seguenti costanti:

- 1) esecuzione integrale di un proprio concerto diviso in due parti;
- 2) unione del secondo tempo di un concerto con la *Polacchetta con variazioni* (a partire dall'ottobre 1829 Paganini unirà al secondo movimento del *Terzo concerto* in Mi Maggiore M.S. 50 le variazioni sulla canzonetta napoletana *O mamma mamma ca*⁷⁶);
- 3) unione del terzo movimento di un concerto al *Cantabile a doppie corde* Sez. IV, n. 3.

La tendenza a spezzare composizioni, che ad orecchi ed occhi moderni sembrano un tutto unico, non è appannaggio esclusivo di Paganini il quale indubbiamente condivide tale atteggiamento con altri suoi contemporanei⁷⁷. Tipico di Paganini ci sembra però l'abbinamento di tempi isolati di concerto con altre composizioni autonome al fine di dare a queste ultime maggiore consistenza. Questa consuetudine, se da una parte rende arduo l'approccio alla definizione e alla catalogazione della sua opera, dall'altra potrebbe giustificare, anche oggi, scelte esecutive più vicine alla prassi concertistica dell'epoca.

⁷⁵ Leggiamo sulla locandina del concerto del 6 novembre 1829: «N.B. Der Concertgeber macht nach denen sub a) und b) benannten Theilen eine kurze Pause, welche hausig Anlass zu der Bermuthung geben, als sey die erste Abtheilung des Concertes beendet; diesem Irrthum und der daraus entstehenden Stöhrung vorzubeugen, wird das resp. Auditorium hierauf ausmertsam gemacht». L'abitudine di inserire una pausa dopo il primo o il secondo movimento del concerto è anche segnalata dall'*Osservatore triestino* del 17 gennaio 1829: «... con intensa attenzione tutti ascoltarono l'allegro maestoso. Al calar del sipario, l'artista benché applaudito non fu chiamato sulle scene, probabilmente per l'estasi che seppe destare nel pubblico che attendeva ancora due tempi dello stesso concerto... Al rialzarsi poi della tela, l'adagio cantabile resse più conosciuta agli spettatori la maniera del concertista, e dopo il rondò allegretto egli venne chiamato sulle scene con un rumoroso applauso» (cfr. A. CODIGNOLA, *Paganini intimo*, Genova, 1935, p. 279).

⁷⁶ Cfr. pp. 317-318.

⁷⁷ Vedi a questo proposito i concerti tenuti, proprio nello stesso periodo, da F.F. Chopin (cfr. A. COATOT, *Alcuni aspetti di Chopin*, Milano, Curci, 1950, pp. 133 e sgg.).

PAGANINI E L'ANNO 1829¹

di Andreas Lange

Il bicentenario della nascita di Niccolò Paganini nell'anno 1982 ha rappresentato anche nella Repubblica Democratica tedesca l'occasione di riconsiderare più attentamente la personalità e l'opera di un uomo la cui immagine è purtroppo ancora spesso improntata alle descrizioni romanticamente fuorvianti del XIX secolo. Evidentemente anche oggi è difficile liberarsi dall'idea del «violinista del diavolo» e condurre un'analisi più attenta sui contenuti reali, al di là di quegli attributi desunti dalla letteratura, quali avidità di denaro, avarizia e avventurismo. D'altro canto non si riesce ancora a valorizzare pienamente la capacità di Paganini come compositore. Una fonte d'indagine importante e spesso trascurata è rappresentata dalle tournées di concerti che Paganini effettuò fuori d'Italia. Se s'indaga sui documenti riguardanti la sua attività concertistica nel 1829, anno in cui egli viaggiò attraversando città che oggi si trovano nel territorio della Repubblica Democratica Tedesca, è possibile solo in parte rifarsi ai programmi di concerto ancora disponibili. Ecco allora mettersi in luce la stampa quotidiana come fonte essenziale. Da essa emerge una nutrita casistica di valutazioni positive sulla personalità di Paganini e sui pezzi da lui eseguiti. Vengono in gran parte corrette improprietà ed errori che con gli anni si sono insinuati nella letteratura paganiana. Ma vediamo come si presenta schematicamente l'anno 1829.

Nel gennaio 1829, mentre Paganini si trova ancora a Praga, su diverse riviste tedesche appaiono annunci che mettono in risalto la biografia di Paganini redatta da J. Schottky. Per assicurarsi l'approva-

¹ La traduzione in lingua italiana è curata da Anna Sorrento.

zione del compositore, Schottky inserisce a complemento dell'annuncio anche queste parole in italiano:

«Io sotto scritto dò la permissione al Sig. Professore Schottky di fare stampare la mia biografia, e lo prego di fare il possibile onde differdermi, e distruggere le calunnie dei miei nemici.

Praga, li 12 gennaio 1829.

Niccolò Paganini»²

Paganini è atteso in Germania con interesse, tensione ed impazienza, ma anche con scetticismo nei confronti delle sue reali capacità. Il 12 gennaio il violinista lascia finalmente Praga e il giorno dopo raggiunge Dresda, dove prende alloggio all'Hotel Pologne. Secondo l'*Hofjournal* del 1829 il suo primo concerto ha luogo al *Brühlsches Palais* e ad esso «presenziarono solo Sua Maestà (il principe Massimiliano) e le più alte personalità di corte». Il pubblico di Dresda ha occasione di ascoltare Paganini in quattro concerti (il 23, il 28 e il 30 gennaio e il 6 febbraio), che hanno tutti luogo nel *Königliches Schauspielhaus*. La grande attesa non è delusa, anzi «realmente superata». Nel corso delle prime tre serate Paganini suona il Concerto in Mi bemolle Maggiore (M.S. 21)³ e quello in si minore (M.S. 48), la Sonata a Preghiera (M.S. 23), Nel cor più non mi sento (M.S. 44), la Sonata Militare (M.S. 46), I Palpiti (M.S. 77), il Pot-pourri (M.S. 24), Le Streghe (M.S. 19) e un concerto di Kreutzer. Con un concerto benefico (di cui non ci è giunto il programma) Paganini conclude la sua serie di concerti a Dresda e si rimette in viaggio verso Lipsia, dove giunge il 12 febbraio. Il concerto è programmato per il 16 febbraio ma viene annullato. La direzione del *Gewandhaus* pretende l'impiego di tutta l'orchestra a onorario raddoppiato. Paganini, che ritiene necessaria solo la metà della robusta orchestra, si dichiara desolato e il 14 febbraio parte già per Berlino.

Il soggiorno nella capitale prussiana rappresenta senza dubbio per il violinista genovese uno dei punti culminanti dell'anno 1829. Nelle settimane e nei mesi che seguono, Gaspare Spontini e Giacomo Meyerbeer si adoperano per spianare la via un po' ardua, percorsa la

² *Dresdner Abendzeitung*, 31-1-1829.

³ Tutte le indicazioni di opus (in parte abbreviate) secondo il *Catalogo tematico delle musiche di N. Paganini*, Genova, 1982, sinteticamente: catalogazione M.S.

quale sono messe a disposizione di Paganini e dei suoi concerti il *Königliches Schauspielhaus* e, più tardi, il teatro dell'Opera. Nello spazio di tempo che va dal 4 marzo al 13 maggio hanno luogo 12 concerti che vengono tutti dettagliatamente descritti dal critico musicale Ludwig Rellstab (1799-1860) sulla *Vossische Zeitung* (Berlino). Lo stato di salute, in principio ancora labile, costringe Paganini a spostamenti delle date dei concerti e a più ampie pause di riposo. A Berlino compone due nuovi pezzi: le variazioni su «Heil Dir im Siegerkranz» (più tardi: God save the King M.S. 56) e la Suonata Appassionata (M.S. 58). Le prime esecuzioni hanno luogo rispettivamente il 29 aprile e il 5 maggio. Per quanto concerne M.S. 56, il Rellstab critica la mancanza dell'orchestra ma, concorde con il pubblico tutto, definisce l'opera una «meravigliosa combinazione di magici effetti»⁴. In occasione della seconda esecuzione, il 5 maggio, il Rellstab nota una parziale alterazione che consiste nell'esecuzione del tema all'unisono con l'orchestra⁵. Nella stessa serata Paganini esegue la sua Suonata Appassionata. Il giornale riporta che lo stesso esecutore ammise «di non avere ancora perfettamente il pezzo nelle dita (è inevitabile ammetterlo), perché la composizione era stata completata proprio la notte precedente»⁶. Nel corso dell'ultimo concerto, il 13 maggio, Paganini suona per la prima volta a Berlino una «Introduction und Rondò für Violine mit Orchesterbegleitung» (uno stadio iniziale verso Le Couvent du Mont Saint Bernard M.S. 67). Il Rellstab definisce l'introduzione «assolutamente singolare... l'idea della quale è attinta alle consuetudini monastiche e alle usanze della sua patria»⁷. In *Berlinische Nachrichten* il critico sottolinea che questa introduzione (che fra l'altro fu l'unico pezzo che a Berlino Paganini suonò leggendo la musica) risultò mistica e oscura⁸.

In occasione del soggiorno berlinese la replica a richiesta di alcuni pezzi rispecchia nettamente il gusto del pubblico dell'epoca. Al primo posto si collocano *Nel cor più non mi sento* e la *Sonata a Pre-*

⁴ *Vossische Zeitung* (Berlin), 1-5-1829.

⁵ *Vossische Zeitung* (Berlin), 8-5-1829.

⁶ *Vossische Zeitung* (Berlin), 8-5-1829.

⁷ *Vossische Zeitung* (Berlin), 15-5-1829.

⁸ *Berlinische Nachrichten von Staats-und gelehrt Sachen*, 15-5-1829.

ghiera che vengono via via replicati quattro volte, seguiti dal Concerto in Mi bemolle Maggiore e dalla Sonata Militare, ripetuti tre volte rispettivamente. Vennero replicati anche Le Streghe, il Concerto in si minore, Heil Dir im Siegerkranz, il Pot-pourri, la Maestosa Sonata Sentimentale (M.S. 51), la Sonatina e Polacchetta (M.S. 55), un Cantabile a duetto (Sez. IV n. 3^a) e il Concerto in mi minore di Kreutzer.

Anche a Berlino Paganini dà concerti a scopo benefico: il 6 aprile a favore dell'Unione Nazionale per i combattenti ciechi, il 28 aprile per le vittime dell'inondazione in Prussia e, quale ultimo concerto, il 13 maggio, per una sovvenzione (fondo Spontini) per i dipendenti bisognosi del teatro.

La prossima meta del suo viaggio è Varsavia. Lungo il percorso vengono inseriti ancora due concerti che hanno luogo il 15 maggio a Francoforte sull'Oder e il 19 maggio a Posen (oggi Poznan in Polonia). Paganini arriva a Francoforte il 14 maggio a tarda sera. Nonostante la convocazione a breve scadenza il concerto è molto affollato. Il programma, del quale non esiste una locandina, non può essere ricavato neppure dalla stampa. A Posen sono in programma il Concerto in Mi bemolle Maggiore, la Maestosa Sonata Sentimentale e Nel cor più non mi sento. Anche qui il critico della *Zeitung des Grossherzogtums Posen* è ridondante di meraviglia e di lodi⁹.

L'attività concertistica di Paganini a Varsavia si lascia delineare con relativa difficoltà. Mancano i programmi di concerto e i quotidiani a disposizione danno ben poche informazioni. I critici sono presi dal numero degli ascoltatori, dagli incassi e dalle osservazioni sul confronto tra Paganini e Lipinski. Dei pezzi da lui eseguiti vengono a mala pena nominati un Allegro Maestoso di Kreutzer e la prima esecuzione di O mamma mamma ca (M.S. 59) il 4 luglio, e della Suonata Varsavia (M.S. 57) il 14 luglio. Il tema della Suonata Varsavia deriva, com'è noto, dall'opera *Lokietek* di Josef Elsner: I atto, 5. Duettino tra Sosia (soprano) e Salusia (contralto) — «Parobczaki od Polanca...». La Suonata Varsavia, la cui introduzione si ritrova all'inizio del Quinto Concerto per violino (M.S. 78), può essere registrata solo il giorno della sua prima esecuzione: la sonata non venne

⁹ *Zeitung des Grossherzogtums Posen*, 23-5-1829.

mai più eseguita in pubblico. Nella *Vossische Zeitung* del 2 luglio 1829 compare un esteso articolo su Paganini e Lipinski a Varsavia. L'anonimo scrittore dichiara sinteticamente: «Lipinski è di gran lunga superiore a Paganini nella condotta dell'arco, nella potenza e nella pienezza del suono, nella cantabilità piena e commovente e nei flautati; gli è pari nell'impressionante agilità, inferiore nello staccato leggero, nel passaggio appena percettibile dai suoni naturali agli armonici, e finalmente nel pizzicato con la mano sinistra e *col arco*». Più oltre le sue composizioni vengono etichettate come manifestazioni di «una fosca e capricciosa fantasia..., la quale, senza la guida di alcuna regola di gusto, distrugge spesso i passi più belli». La critica, che continua in questo stile, sdegnò gli animi non solo in Polonia ma anche a Berlino. Pochi giorni dopo la pubblicazione di questo articolo «molti esperti di musica» prendono la parola sulla *Vossische Zeitung*¹⁰ e dichiarano di non poter accettare per Berlino il giudizio «dell'aspro critico».

Dopo Varsavia hanno luogo quattro concerti ravvicinati (25-7, 28-7, 1-8 e 3-8) a Breslau (oggi Wroclaw in Polonia), concerti molto interessanti nel loro insieme. Paganini formula qui, più vistosamente che nei suoi precedenti (e futuri) concerti, programmi in cui il concerto per violino che sta sempre all'inizio viene unito a diverse composizioni, per lo più proprie. Così per esempio suona consecutivamente l'Allegro Maestoso (dal Concerto in Mi bemolle Maggiore), l'Andante Cantabile (dal Concerto in si minore) e, per concludere, uno Scherzo di Kreutzer. Un'altra sera suona l'Allegro Maestoso di Kreutzer, quindi il suo Cantabile a due corde (Sez. IV n. 3^a) e, per finire, la Polacca brillante (dal Concerto in Mi Maggiore M.S. 50). Accanto alle opere nominate vengono eseguiti: la Sonata Militare, O mamma mamma ca, la Sonata a Preghiera, Nel cor più non mi sento, il Pot-pourri, Le Streghe, la Suonata Appassionata, Non più mesta (M.S. 22) e altre.

Il 5 agosto Paganini lascia Breslau e si mette in viaggio per Francoforte sul Meno, via Berlino. Dopo una pausa di tre settimane dà inizio ai suoi concerti. Le recite comprendono quasi tutti i pezzi finora eseguiti. È interessante il fatto che a Francoforte, il 14 settembre

¹⁰ *Vossische Zeitung* (Berlin), 6-7-1829.

1829, Paganini suoni per la prima volta dopo Vienna il suo Adagio religioso (Sez. IV, n. 3^b) il quale, secondo le attuali conoscenze, non appare più in alcun concerto. A Berlino e in molte altre città era stato eseguito un pezzo simile, «Cantabile a doppie corde», che a Francoforte sul Meno fu ascoltato per la prima volta il 7 settembre. Una corrispondenza fra le due pagine sembra pertanto da escludersi.

Un articolo assai interessante¹¹ apparso sulla *Frankfurter-Ober-Postamts-Zeitung* dimostra che il pubblico aveva particolarmente apprezzato la Sonata sulla Preghiera del Mosé. Inoltre furono valutati positivamente anche il Concerto in si minore, e in particolare il terzo movimento «La Campanella», così come Le Streghe. Al contrario O mamma mamma ca non ottenne sempre una critica favorevole.

Dopo i concerti dati a Darmstadt (8-8), Mainz (16-9, 23-9) e a Mannheim (19-9) e un pubblico ringraziamento sulla stampa di Francoforte, in cui egli si dichiara grato per «l'accoglienza amichevole e ad un tempo ricca di onori»¹², Paganini si prepara per una seconda tournée di concerti in Germania che lo vede presto a Weimar. Qui il 29 settembre 1829 incontra Johann Wolfgang Goethe. Il colloquio dovette essere assai deludente per ambedue gli interlocutori. Nel diario di Goethe appare infatti come unica annotazione di questo incontro: *Wundersame Erscheinung* (meravigliosa apparizione)¹³. Un paio di giorni più tardi Paganini ritorna a Lipsia, da dove inizia una corsa all'impazzata attraverso 19 città tedesche nelle quali entro il 9 dicembre dà 29 concerti.

Lipsia ascolta Paganini nel teatro (non nel *Gewandhaus!*) in occasione di quattro concerti (5, 9, 12 e 15 ottobre). In tre concerti il pubblico è talmente numeroso che per più di cento ascoltatori si deve far posto sul palcoscenico. Il corrispondente della *Dresdner Abendzeitung* scrive che Paganini lasciò dietro di sé una impressione «incancellabile»¹⁴. Sui programmi troviamo i Concerti in Mi bemolle Maggiore, in si minore e in Mi Maggiore (sempre il primo movimento), accanto a singoli movimenti di concerti di Rode e di Kreutzer. Al po-

¹¹ *Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung* (Frankfurt/Main), 9-10-1829.

¹² *Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung* (Frankfurt/Main), 27-9-1829.

¹³ J. HECKER, *Als ich zu Goethe kam*, Berlin 1978, p. 83.

¹⁴ *Dresdner Abendzeitung*, 7-11-1829.

sto della favorita Sonata Militare, che non esegue a Lipsia, c'è la Suonata con variazioni (M.S. 47) che nell'anno 1829 è presentata solo qui, oltre a Berlino. Paganini, approfittando della sosta, fa una scappata ad Halle, cittadina che dista 40 km da Lipsia, e li suona il 14 ottobre nella Sala del Museo. Halle è l'unico luogo noto nella sua tournée attraverso l'Europa centrale e orientale, in cui egli sia presente una sola volta senza suonare alcuno dei concerti per violino di sua composizione. Sul programma compaiono un Allegro e Scherzo di Kreutzer, il Cantabile a doppie corde (Sez. IV n. 3^a), la Sonata Militare e Nel cor più non mi sento. Dopo il quarto concerto a Lipsia (il 15 ottobre) prosegue per Magdeburgo; nello *Schauspielhaus* della città hanno luogo inizialmente due concerti (il 17 e il 21-10). Secondo le incomplete indicazioni del programma apparse sulla stampa, Paganini esegue i suoi Concerti in Mi bemolle maggiore e in si minore, la Sonata a Preghiera, Là ci darem la mano (Sez. IV, n. 2), O mamma mamma ca e la Polacca con variazioni (M.S. 18). Del concerto che Paganini dà il 20 ottobre nella vicina Halberstadt non emergono notizie dai giornali né dai documenti d'archivio. Per invito degli «Amici della Musica e dell'Arte» Paganini si vede costretto a dare a Magdeburgo un terzo ed ultimo concerto il 24 ottobre, per via del quale deve essere ancora una volta alterata la pianificazione dei concerti successivi¹⁵.

L'accademia a Dessau, per la quale già centinaia di persone sono partite dai dintorni della città, è annunciata per il 23 ottobre; Paganini non compare e al suo posto viene inserito un cosiddetto «concerto libero». Solo tre giorni dopo, il 26 ottobre, «arrivò finalmente Paganini, suonò, conquistò tutti i cuori e fece dimenticare la delusione causata in precedenza»¹⁶.

Sul programma compare il Concerto in si minore, il Pot-pourri e Non più mesta. Nella piccola città di Bernburg, a 39 km da Dessau, ha luogo un concerto il 28 ottobre. L'orchestra è formata essenzialmente da musicisti della cappella granducale di Ballenstedt. Anche qui il Teatro è talmente gremito che gli ascoltatori devono prendere posto sul palco. Anche qui si ascoltano il Concerto in si minore, la

¹⁵ *Magdeburgische Zeitung*, 22-10-1829.

¹⁶ *Dresdner Abendzeitung*, 18-11-1829.

Sonata Militare e Nel cor più non mi sento.

Gli intervalli tra i concerti si fanno sempre più brevi. Per il 30 ottobre è annunciato il concerto a Weimar. Sotto la direzione di Hummel, Paganini esegue il Concerto in Mi bemolle Maggiore, la Sonata Militare e *Nel cor più non mi sento*. Tra gli ascoltatori, accanto ad Albert Lortzing, c'è anche Goethe. Non ci meravigliano le sue osservazioni poco lusinghiere¹⁷ a proposito della performance di Paganini; il poeta, allora ottuagenario, non espresse comunque per i nuovi ed insoliti timbri musicali parole di apprezzamento consone a uno del suo genio. Un giorno dopo questo concerto Paganini è ad Erfurt. Molte persone percorrono lo stesso cammino per poter ascoltare ancora una volta il grande violinista. Dalla *Erfurter Zeitung* si evince che qui Paganini esegue il *Pot-pourri* e *Non più mesta*, accanto a un non ben identificato concerto per violino.

Il 3 novembre Paganini è già a Rudolstadt. Nella piccola (5000 abitanti) e poco importante città della Turingia sono in programma le stesse composizioni ascoltate a Weimar. Fino alla fine dell'anno hanno luogo ancora 15 concerti. Via Coburgo il 6 novembre (Concerto in si minore, Sonata a Preghiera, *Nel cor più non mi sento*), via Bamberga (7-11), Norimberga (9-11 e 12-11) e Regensburg (16-11), egli arriva a Monaco. Particolare successo ottiene qui *O mamma mamma ca* che, nel corso dei tre concerti (20, 21 e 26 novembre) viene suonato due volte; plauso speciale è tributato anche a *Le Streghe*¹⁸. Dopo il concerto a Tegernsee, in presenza della Regina di Baviera (23-11), e due concerti ad Augsburg (28 e 30-11), hanno luogo infine ancora tre concerti a Stoccarda, uno dei quali a corte (5-12)¹⁹. Il 3 e il 7 dicembre Paganini suona nel *Hoftheater* di Stoccarda il suo Concerto in si minore, la Sonata a Preghiera, *Nel cor più non mi sento* e, rispettivamente, il primo tempo del Concerto in Mi bemolle Maggiore, la Sonata Militare, *Le Streghe* e *Adagio Cantabile* con le variazioni su *O mamma mamma ca*.

Con un concerto a Karlsruhe il 9 dicembre Paganini conclude la sua tournée per l'anno 1829, e un paio di giorni più tardi giunge a

¹⁷ Lettere di Goethe a Zelter del 9-11-1829 e del 13-11-1829.

¹⁸ *Dresdner Abendzeitung*, 16-12-1829.

¹⁹ *Morgenblatt für gebildete Stände*, Stuttgart, 12, 14 e 15-12-1829.

Francoforte sul Meno.

L'anno 1829 è senza dubbio uno degli anni più ricchi di successo per Paganini all'estero. Accanto al riconoscimento generale del pubblico entusiasta, Paganini ottiene il titolo di *Königlich Preussischer erster Konzertmeister* e diventa membro onorario della *Frankfurter Museumsgesellschaft*. I suoi introiti finanziari di più di 54.000 talleri sono assai ragguardevoli. I prezzi d'ingresso elevati sono spesso oggetto di critica, critica che sulla stampa è ben superata dall'entusiasmo per il suo insolito modo di suonare. I biglietti costano tra i tre talleri (Dresda 23-1 e Magdeburgo 17, 21-10) e un tallero e 8 groschen (Weimar 30-10 e Rudolstadt 3-11). È interessante una annotazione sulla *Dresdner Abendzeitung*²⁰ a proposito dei concerti a Praga, dove si dimostra che la cantante italiana Angelica Catalani negli anni precedenti aveva preteso prezzi ben più alti per le sue esibizioni. E stranamente per lei non compare mai sulla stampa una critica del genere. Evidentemente allora un cantante si trovava più in alto nel favore del pubblico rispetto a uno strumentista virtuoso. Interessante è anche il fatto che i teatri ricavavano dai concerti paganiniani un guadagno altrettanto notevole. Così per esempio il guadagno del teatro di Weimar il 30 ottobre 1829 ammonta a 230 talleri, mentre Paganini riceve 566,20 talleri²¹.

In occasione di 5 concerti a scopo benefico (Dresda, Berlino e Varsavia) vengono incassati più di 3700 talleri per poveri, vedove, vittime di catastrofi naturali e per altri bisognosi. Questo corrisponde a più del 7% degli interi incassi dei concerti di Paganini per il 1829²².

Per quanto riguarda l'attività compositiva, in quest'anno vengono eseguite per la prima volta quattro opere: *Heil Dir im Siegerkranz*, la *Sonata Appassionata*, *O mamma mamma ca* e la *Sonata Varsavia*. Nello stesso anno Paganini comincia a lavorare anche al Quarto Concerto per violino (M.S. 60) e al Quinto (M.S. 78).

Nelle locandine di concerto di quest'anno compaiono con maggiore frequenza: *Nel cor più non mi sento*, seguito dai Concerti in Mi bemolle Maggiore e in si minore, dalla Sonata a Preghiera, da Le

²⁰ *Dresdner Abendzeitung*, 29-12-1829.

²¹ W. HUSCHKE, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar*, Weimar, 1982, p. 83.

²² Z. VYBORNÝ, in «Musikforschung», 1965, p. 187.

Streghe, dalla Sonata Militare, da O mamma mamma ca, dal Potpourri e dal Terzo Concerto in Mi Maggiore. Solo due volte vengono suonati Heil Dir im Siegerkranz e la Suonata con Variazioni. Una sola volta Paganini esegue la Suonata Varsavia, l'Adagio religioso (Sez. IV n. 3^b) e la versione preliminare del Couvent du Mont Saint Bernard.

Sulla stampa ottengono la critica più entusiastica, accanto ai primi tre concerti per violino (e soprattutto il movimento «La campanella»), Le Streghe, la Sonata a Preghiera e la Sonata Militare. Soltanto per O mamma mamma ca i critici registrano in alcune città anche atteggiamenti di disapprovazione da parte del pubblico. Altrettanto divise sono le opinioni sulle esecuzioni dei concerti di Kreutzer (mi minore), di Rode (re minore) e di Viotti (si bemolle minore). Paganini all'atto dell'esecuzione alterava le composizioni a tal punto che il loro carattere originale andava evidentemente perduto. Il concerto di Rode doveva suonare talmente «paganiniano» che persino il Rellstab il 6 aprile 1829 descrive l'Allegro Maestoso come prima parte di un nuovo concerto per violino di Paganini, nel quale egli «nuovamente provocò la meraviglia degli ascoltatori manifestando tanto nella composizione quanto nella esecuzione l'inesauribilità della sua invenzione»²³.

L'esaltata «Moda Paganini», iniziata con le sue esibizioni viennesi, cede un po' nel 1829. Nella stampa si dà spazio agli accenni biografici, ai ritratti e alla musica. Ciononostante a Berlino pervengono ancora richieste del cosiddetto *Paganini Glöckchen für den lieblichen Walzer La Campanella*²⁴.

L'analisi dell'anno 1829 conferma in genere che la stampa quotidiana seria fornisce un ritratto realistico di Paganini, quale professionista esperto ed ispirato. Non si trovano qui gli attacchi poco lusinghieri e acidi nei confronti della sua persona e delle sue prestazioni di virtuoso e di compositore. Persino nei cosiddetti *Unterhaltungsblättern* non esiste prevalenza di articoli di questo tipo.

Fino alla fine del maggio 1830 anche nella stampa c'è relativa cal-

²³ *Vossische Zeitung* (Berlin), 8-4-1829.

²⁴ *Vossische Zeitung* (Berlin), 11-4-1829.

ma intorno a Paganini. In questo spazio di tempo hanno luogo solo quattro concerti, prima che cominci la sua terza e ultima grande tournée di concerti attraverso la Germania.

LA PRIMA OPERA DI GALUPPI*

di Reinhard Wiesend

Intorno alla prima opera di Galuppi si sono verificati confusioni ed equivoci. Riassumerò la situazione allo stato attuale delle ricerche.

La *Drammaturgia*¹ indica come le prime — in ordine di tempo — ed evidentemente più affidabili fonti secondarie i due libretti seguenti:

[GLI] AMICI RIVALI. Favola Pastorale rappresentata nel nuovo Teatro Boegan di Chiozza [Chioggia] l'anno 1722 — in Venezia. senza Stampatore. 1722 in 12 — Poesia d'incerto Autore. — Musica di Baldisserra Galuppi, Veneziano. — Sentitasi prima in Reggio di Modona [sic!; Reggio Emilia]. (Col. 47)

la FEDE NELL'INCOSTANZA, Favola Pastorale recitata in Vicenza l'anno 1722 — in Verona, per Pier'Antonio Berno. 1722 in 12 — Poesia d'Incero Autore. — Musica di Baldassarre Galuppi, Veneziano. (Col. 332)

* Questo breve articolo bibliografico mi era stato originariamente richiesto dall'editore di una serie di «Quaderni di Studi Galuppiani» rimasti purtroppo allo stadio di progetto. Ne consegue che il prematuro rinvio che si trova nel mio articolo *Il giovane Galuppi e l'opera. Materiali per gli anni 1722-1741* («Nuova Rivista Musicale Italiana», XVII (1983) p. 386, nota 7) è rimasto privo di riscontro. Non mi è noto infine in base a quali elementi il mio nome è citato nel *Dizionario encyclopedico universale della musica e dei musicisti*, *Il Lessico*, vol. III, Torino 1984, p. 223, in relazione ad un progetto di *Gesamtausgabe* delle opere di Galuppi.

Ringrazio cordialmente Maria Antonella Balsano dell'Università di Palermo per l'amichevole aiuto datomi per la traduzione di questo testo.

¹ *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCCLV*, Venezia 1755.

In base all'attuale conoscenza delle fonti (vedi oltre), non è del tutto chiaro se si sia trattato in entrambe le rappresentazioni dello stesso pezzo; lo si può però presumere in base ai seguenti elementi. Per *Gli amici rivali* la preistoria del libretto è facilmente ricostruibile. Nella *Drammaturgia* sotto la voce *Enigma disciolto* (col. 290 sg.) si legge che questa *Favola pastorale* su testo del Dott. Giambatista Neri, Bolognese, messa in scena per la prima volta nel 1698 a Reggio (*per introduzione ad una nobile, e sontuosa Festa di Ballo*), in seguito era stata ripresa diverse volte, talora sotto altri titoli: fra questi troviamo anche *Gli amici rivali*, data nel 1715 al Teatro S. Fantin di Venezia con musica di Pollaroli; il libretto relativo a questa rappresentazione² è ancora una volta pressoché identico con quello de *La fede nell'incostanza*.

Le annotazioni della *Drammaturgia* non erano evidentemente sempre presenti agli scrittori successivi. Si trovano così informazioni sempre più erronie, ad esempio riguardo ai luoghi delle rappresentazioni, già negli scritti di Jean-Benjamin de Laborde³ e di Charles Burney⁴. De Laborde scrive: «...il débute par *Gli amici Rivali*, qu'il donna a Venise l'an 1722», e Burney annota: «Hist first two operas: *La Fede nell'Incostanza*, for Brescia, and *Gli Amici Rivali*, for Venice, were produced in 1722».

La circostanza che la *Favola pastorale* di Galuppi non fu mai data a Venezia è confermata dal fatto che essa non è menzionata nelle cronologie correnti dell'opera veneziana (Bonlini, Groppo, Wiel)⁵.

Per lungo tempo si è persa qualunque traccia dei due libretti di Galuppi citati nella *Drammaturgia*. Già nel Settecento essi non dovettero godere di larga diffusione: i luoghi erano un po' fuori mano, troppo periferico era l'evento della rappresentazione, del tutto sco-

² Ad esempio alla Biblioteca Marciana di Venezia.

³ J.-B. de LABORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, III, Parigi 1780, p. 189.

⁴ C. BURNET, *A General History of Music* (1789), a cura di F. Mercer, II, Londra 1935, p. 910 (= Book IV, Chap. VII).

⁵ Incore in errore F. Piovano, quando dice che anche Caffi avrebbe spostato la rappresentazione della prima opera di Galuppi a Venezia (*B. Galuppi. Note bio-bibliografiche*, «Rivista Musicale Italiana», XIII (1906) p. 682); F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, I, Venezia, 1854, p. 377, si astiene anzi dal fornire indicazioni di luogo.

nosciuto il giovanissimo musicista. Grazie alla catalogazione sistematica e capillare delle fonti musicali e dei libretti, siamo venuti a conoscenza di un esemplare superstite relativo alla rappresentazione di Vicenza⁶, conservato nel Seminario Vescovile di Lubiana⁷. Questo il frontespizio:

LA FEDE
NELL'
INCOSTANZA
FAVOLA PASTORALE
Da rappresentarsi in Musica
IN VICENZA
DEDICATA
All'Illustrissimo, ed Eccellentiss. Sig.
GIROLAMO QVIRINI
Podestà, e V. Capitano.
IN VERONA, 1722.
Per Pierantonio Berno,
Con Licenza de' Superiori.

Nella dedica si parla espressamente di una precedente rappresentazione: «... questa Pastorale, che in altri tempi seppe nelle famose Scene in Reggio di Modena acquistarsi... gli applausi...», (informazione ripresa pari pari dalla *Drammaturgia!*). Il firmatario è Attilio Cestari, che si qualifica *Impressario*. Il compositore — come al solito — è nominato all'ultimo: dopo l'esposizione dell'*Argomento*, l'apostrofe *Al benigno lettore* con la consueta *captatio benevolentiae*, l'elenco dei personaggi e la descrizione delle scene, si legge:

La Musica è del Signor
Baldissera Galuppi, Veneziano.

Gli interpreti non sono nominati, ma si può ipotizzare che entrambe le rappresentazioni del 1722 furono messe in scena dalla stessa compagnia.

⁶ Ho appreso l'esistenza di questo libretto grazie alla documentazione raccolta presso l'Ufficio Ricerca Fondi Musicali di Milano, diretto da Claudio Sartori, al quale va la mia gratitudine.

⁷ Ringrazio il bibliotecario, prof. Marijan Smolik, per le informazioni e l'invio di fotocopie.

In base al libretto furono cantati i seguenti numeri musicali:

I.1	Eurilla	Bella rosa, vago Giglio
I.2	Tirsi	Pria ch'io volga ad altro volto
I.2	Eurilla	Se ti diedi il core, e l'alma
I.4	Filli	È gran pena amar lontano
I.4	Filli	Lasciar d'amar non so
I.5	Filli, Satiro	Come intrecciando
I.6	Satiro	Se mai mi districo
I.7	Selvaggio	Sotto il Capel di Venere
I.8	Selvaggio [recte: Tirsi?]	Da procella tempestosa
scena ultima		
[I.9]	Selvaggio	Tenta audace un buon nocchiero
II.1	Satiro	Io qui voglio tornar, né so perché
II.2	Filli	Tutti gli Uomini traditori ⁸
II.2	Eurilla	Canta l'Augel godendo
II.3	Satiro	Io corro subito
II.4	Eurilla	Farò vendetta sì
II.5	Tirsi	Se tu m'inganni
II.6	Selvaggio	Ogni timor cancella
II.6 [= II.7]	Satiro	Vanne Amore a la mal'ora
II.7	Satiro	Io son un povero
II.7	Satiro, Filli	Eccola qui, fedele
II.9	Tirsi	Del mio Sol vezzosi rai
II.11 [= II.10]	Selvaggio	Ferma una volta il volo
III.1	Eurilla	Amor che cieco va
III.1	Selvaggio	Vede il periglio suo
III.2	Selvaggio	S'ha il cor da gioire
III.2	Selvaggio	Per fuggir infido amore
III.3	Satiro	Sta saldo, sta in mezzo
III.3	Satiro	Ho del cervel da vendere
III.4	Filli	Luccioletta innamorata
III.5	Tirsi	Spero e dispero
III.5	Eurilla	Di te non ardo no
III.6	Filli	Non favellar d'amor
III.7	Satiro	Tu sei bella, ma sei dura
III.8	Tirsi	Qualor sia il valore
scena ultima		
[III.9]	Selvaggio, Eurilla	Mia sperme gradita
	Selvaggio, Eurilla, Tirsi, Filli	Su si danzi, e al doppio laccio

⁸ Irregolare e del tutto lontano dalle convenzioni è l'assetto metrico di quest'aria, anche se lo si volesse considerare sulla base degli emistichi. Questo il testo dell'aria:

Tutti gli Uomini traditori
Le fanciulle van ingannando,
Sempre instabili han cento amori,
Benché un sol van simulando,

Non mi risulta che sia rimasta la musica di Galuppi per questa *Favola pastorale*. Né — io credo — il Buranello dovette tenere gran che alla conservazione della partitura: per quel che ne sappiamo, il successo non aveva coronato le rappresentazioni, con le quali il sedicenne giovinetto aveva sperato di guadagnare i primi allori. La circostanza che quest'opera prima andò in scena in due luoghi diversi è da attribuire soprattutto alla natura girovaga della compagnia.

Due notizie ci sono state tramandate su questo «peccato di gioventù» di Galuppi. Già nel 1780, dunque mentre Galuppi era ancora vivo, de Laborde scrive nel seguito del già citato brano su *Gli amici rivali*: «Il avoue lui même que cet opéra tomba à plat»; non è però chiaro su che si basi l'Autore per quest'affermazione, che sembra autentica. Diversamente Caffi, il quale non soltanto poté giovarsi della collaborazione dello storico locale Cicogna per le sue ricerche sulla scuola musicale veneziana, ma per stendere il capitolo su Galuppi poté ottenere informazioni da conoscenti e colleghi del compositore⁹. Così scrive Caffi:

... in età di sedici anni appena il veggiamo comparir sull'albo degli scrittori di teatro. Come mai, nel tempo in cui non si accettavano a scrivere sulle venete scene che provetti e riputati maestri, si potea permettere nell'anno 1722 tanto scandalo, che l'imberbe figlio del barbiere vi penetrasse a portare così di lancio i primi tentativo dello sregolato suo genio, i suoi temerari capricci, quella *Fede nell'incostanza*, ossia *gli amici rivali*, parto no, ma aborto di dramma? Eppur così fu. E il dramma del figlio fu puntualmente pagato della stessa mercede che si dav'alle sinfonie del padre: fischii, urli, baccano. Con questo così solenne pubblico documento d'ignoranza e d'audacia, secondo l'ordinario andamento delle cose umane, era Baldassarre bello e spacciato, e potea fors'anche disporsi a metter giù la cetra, e quasi a dar mano anche al ranno e al rasoio: ma intanto quest'idee in mente volgendo

⁹ A fornirgli informazioni affidabili furono D. Carlo Faggi, dal 1783 terzo organista in S. Marco, e Padre Scatena, che dev'essere stato uno degli amici personali di Galuppi (cfr. *Storia* cit., I, p. 403 sg.). Il capitolo su Galuppi, *Storia* cit., I, pp. 371-416, era già completato nel 1834: cfr. la dedica di questa *narrazione*, come viene definito il capitolo nell'Indice (p. 467), II, Venezia 1855, pp. 234-236.

andava egli per la città melanconico e solo, sta, che la pazza fortuna lavorava per lui, e gli portava innanzi *Benedetto Marcello*, ed attacca-valo a parlargli subito di quegli infelicissimi *amici rivali*. Il primo saluto che al vederlo appena gli faceva *Benedetto*, colle ciglia aggrottate, e con voce rabbiosamente cupa (*Galuppi* egli stesso il raccontava quando con grande risata quell'ignoranza de' suoi primi anni memorava) era un *sior tócco de temerario*. Ma il frutto di quel rabbuffo utilissimo quello fu poi che alfine per opera del tanto dotto quanto generoso *Marcello* (il quale avea ben conosciuto il fondamento che natura avea posto nel giovane) andò tosto *Galuppi* alla scuola d'*Antonio Lotti*, a patto rigoroso però che per tre anni egli ad altro non penserebbe che allo studio, e si toglierebbe di capo per tutto quel tempo la smania di far sentire alcuna sua composizione... (col. 377 sg.).

La mia ipotesi, che nulla più si conservi della prima composizione operistica di *Galuppi*, richiede una spiegazione più esauriente. Infatti Alfred Wotquenne registra nel suo catalogo della Biblioteca di Bruxelles¹⁰ sotto il n. Q. 12 355 e poi ancora nel suo studio su *Galuppi*¹¹ due arie «autografe» per *Gli amici rivali*, indicazione successivamente ripresa dal Piovano¹².

L'autopsia della fonte consente di venire a capo del problema. Il fascicolo di Bruxelles¹³ contiene tanto sulla copertina che all'interno numerose notazioni di diversa mano in italiano e in tedesco, con informazioni più o meno erronie riguardo alla biografia di *Galuppi*¹⁴ e all'identificazione delle arie. Due sono le notazioni che si riferiscono a *Gli amici rivali*. Sulla parte esterna della copertina si legge:

¹⁰ A. WOTQUENNE, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Bruxelles, 1898 sgg.

¹¹ ID, B. *Galuppi, 1706-1785. Étude bibliographique sur ses œuvres dramatiques*, Bruxelles, 1902, p. 72.

¹² F. PIOVANO, *op. cit.*, p. 683.

¹³ Ringrazio la Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles per l'invio di fotocopie.

¹⁴ Un'esauriente biografia di *Galuppi* si può leggere in appendice a R. WIESEND, *Studien zur opera seria von Baldassare Galuppi* («Würzburger musikhistorische Beiträge», 8), Tuttlingen, 1984, I, pp. 285-353.

Originale di Baldassaro Galuppi (il Buranello), M. di Cap. a S. Marco. in Venetia. Nato 1703. + 1783. Frammento dell'Opera: «*Gli Amici rivali*». Partitura. AF [= Monogramma del possessore?]. [1]830.

Sulla parte interna della stessa copertina di legge invece:

Galuppi / : Baldassare: / auch genannt *il Buranello*, Kapellmeister an *S. Marco* / : von 1762 bis 1783: /. Berühmt durch seine Kompositionen für die Kirche und für das Theater. *Capo* der neueren venezianischen Schule. Selbst ein Schüler von *Lotti*; geboren auf Burano [1]703, lebte bis 1783. [Scritto successivamente sulla prima riga:] geboren 1706, lebte bis 1784¹⁵.

Quindi a f. 4v.:

Autografo di Baldassaro Galuppi, nativo di Burano, denominato per ciò il Buranello, allievo di Lotti, fondatore della Scuola Veneziana. Non era ancora giunto all'età di anni 20, allorché pose sulle scene in Venezia la sua prima Opera semiseria: «*Gli amici Rivali*» della quale il squarcio presente fù tolto.

1728-60.

Le sue composizioni in ogni genere, e soprattutto nello style buffo teatrale, hanno portata la sua gloria, poco dopo la metà dello scorso secolo, sin dove giugner poteva.

Il fascicolo, che potrebbe essere autografo¹⁶, contiene:

f. 1	<i>Scena 5^a. Tito</i> <i>Recitativo: Così perplesso...</i>
	<i>Aria: Son agitato dal vento e l'onda</i>
f. 2, in basso	<i>Scena 10^a.</i> <i>Recitativo. Come rimango, oh Dio!...</i>
f. 3, in basso - f. 4 v.	<i>Aria: Pensier vaccillante</i>

Il confronto col libretto dimostra che le arie non possono apparte-

¹⁵ Galuppi Baldassare, detto anche il Buranello, maestro di cappella a S. Marco dal 1762 al 1783. Noto per le sue composizioni per la chiesa e per il teatro. Capo della nuova scuola veneziana. Allievo di Lotti, nato a Burano 1703, visse fino al 1783. [Scritto successivamente sulla prima riga:] nato nel 1706, visse fino al 1784.

¹⁶ Non mi azzardo a stabilire l'autenticità di autografi di Galuppi relativi alla fase più precoce della sua carriera.

nere agli *Amici rivali*. Sia il testo che l'indicazione del personaggio *Tito* congruiscono con due scene del 1 atto dell'opera *Il trionfo della virtù*, andata in scena nell'autunno 1724 a Venezia al Teatro di S. Giovanni Grisostomo con la musica di Francesco Brusa¹⁷. Tant'è, che in una raccolta di arie della Biblioteca Marciana, contenente le arie composte da Brusa per quest'opera¹⁸, si ritrovano sia *Son agitato* che *Pensier vaccillante*. Le composizioni di Galuppi sono del tutto differenti da quelle di Brusa¹⁹. Si tratta dunque di versioni alternative, composte probabilmente un po' più tardi di quelle di Brusa e cantate al loro posto. Esse sono composte entrambe per l'interprete di *Tito*, Carlo Bernardi, che forse non riusciva a cantare le arie di Brusa.

Il promesso silenzioso triennio, di cui parla Caffi, nell'autunno del 1724 non era ancora passato. Non sappiamo se Galuppi si sia trovato in quel momento ancora sotto le ali protettrici di Lotti. È ipotizzabile che egli, come fece sempre più spesso nei suoi anni più tardi, lavorasse in teatro come maestro al cembalo e provvedesse rapidamente alla composizione di qualche aria, quando se ne presentava la necessità. È comunque fuori discussione che le arie di Bruxelles costituiscono le più antiche composizioni di Galuppi che ci siano rimaste.

¹⁷ Un esemplare del libretto si trova alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

¹⁸ Cod. it. IV. 477 (= 10001), f. 1-26r.

¹⁹ Ringrazio il dr. Reinhard Müller, Venezia-Monaco, per la collaborazione fornитami nel confronto delle arie.

UNA LETTERA INEDITA DI J.-PH. RAMEAU
A F.M. ZANOTTI (1752)

di Rosy Candiani

Negli Atti del Convegno su padre Martini di recente dati alle stampe, Patrizio Barbieri, rivolgendo la sua attenzione ai rapporti tra Martini e gli armonisti «fisico-matematici», ha pubblicato due lettere inedite di Jean Philippe Rameau, rispettivamente del 1750 e del 1759, indirizzate all'Accademia delle Scienze di Bologna. Pare pertanto opportuno segnalare l'esistenza di una terza missiva inedita del musicista che, oltre al suo valore documentario, consente di aggiungere alcune osservazioni sui rapporti tra Rameau e il centro scientifico-culturale bolognese dell'Accademia delle Scienze, occasionale intermediario per il suo successivo scambio epistolare col padre Martini.

La lettera di Rameau accompagna l'invio della sua opera teorica *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie* del 1752, ed è indirizzata a «M.r Zarini», trascrizione approssimativa del cognome di Francesco Maria Zanotti, segretario dell'Accademia, nella cui corrispondenza (alla Biblioteca civica dell'Archiginnasio di Bologna) il documento è conservato.

Attorno al 1750 Jean Philippe Rameau ha ormai conseguito fama e riconoscimenti presso gli ambienti culturali più avanzati del suo paese e vive il momento di più attiva collaborazione con gli Encyclopédisti, come dimostrano la ipotizzata partecipazione di Diderot alla stesura della *Démonstration du principe de l'harmonie* e il ruolo ricoperto da d'Alembert in seno all'Academie des Sciences per l'approvazione del medesimo testo. Proprio in quegli anni, Rameau accentua notevolmente il suo sforzo di elaborazione teorica, iniziato

fin dal 1722, nell'intento di riabilitare sul piano della dignità e del prestigio professionale la figura del musicista, attraverso il pieno riconoscimento culturale della musica.

Con le *Nouvelles réflexions*, Rameau perfeziona e ribadisce i suoi principi teorici sull'origine della musica. Il 1752 si presenta come un anno centrale per il musicista e per la sua teoria musicale: è l'anno in cui d'Alembert pubblica gli *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* ed è l'anno della *Querelle des bouffons*, destinata a segnare ufficialmente il distacco di Rameau dagli Enciclopedisti, peraltro già delineatosi nell'intervento «divulgativo» di d'Alembert sulla teoria del musicista.

La *querelle* è motivo di approfondimento del pensiero estetico-musicale degli Enciclopedisti, ma coincide anche con una più esplicita affermazione dei principi estetico-filosofici sottesi alla riflessione di Rameau, rivelando il distacco tra le loro posizioni.

Nel 1752, l'invio della nuova opera assume da parte di Rameau il rilievo di una vera e propria campagna di diffusione, ben oltre i limiti consueti dello scambio tra gli intellettuali europei, tipico del Settecento: le lettere di accompagnamento a Bernoulli, a Euler e questa, ora pubblicata, allo Zanotti seguono infatti un testo standard, che ricalca da vicino la prefazione alle *Riflessioni*:

On reconnaîtra, dans ces nouvelles Réflexions, que le principe, dont il s'y agit, est effectivement un principe tiré de la nature même, & palpable à trois de nos sens [...] ce principe peut également influer sur tous les Arts de goût, qui ont les sens pour juge, & pour régler les proportions [...] (*Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie* [...] Paris, Durand-Pissot, 1752, p. I).

Similmente nelle lettere, dopo la parafrasi del titolo dell'opera, l'attenzione si sofferma su quello che, a partire da questo momento, diviene il suo sforzo teorico più impegnativo: «faire reconnoître le principe Phisico-mathematique [...] comme un principe commun à tous les Arts de goût», cioè realizzare, in nome della razionalità, una conciliazione del gusto e dei sensi con le regole fisico-matematiche.

Attraverso le sue lettere all'Accademia bolognese e quelle contemporanee inviate a Jean Bernoulli e a Leonhard Euler, Rameau mette

in evidenza la tenace volontà di una affermazione delle sue opere scientifico-musicali non tanto presso le accademie filarmoniche e musicali, quanto negli ambienti scientifici di Accademie (quelle di Berlino e di Bologna) pari per prestigio e serietà organizzativa alla nazionale Académie des Sciences, che finalmente gli aveva concesso l'ambito riconoscimento con giudizio favorevole di d'Alembert, Nicole e de Mairan.

In nome dei principi qui sopra rapidamente ricordati, Rameau intraprende la sua insistita ricerca del consenso; si comprendono dunque l'impazienza e il rammarico con cui ricorda allo Zanotti la mancata risposta alla lettera del 1750, ma anche il tono lusinghevole con cui aveva avvicinato gli Accademici bolognesi ai prestigiosi colleghi dell'Académie, sollecitandone la curiosità scientifica di *philosophes*, nel tentativo di ottenere «le suffrage de le pays charmante».

Per la stesura di questa nota sono stati consultati:

- P. BARBIERI, *Padre Martini e gli armonisti 'fisico-matematici': Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti*, in *Padre Martini. Musica e Cultura nel Settecento Europeo*, a cura di A. POMPILIO, Firenze, Olschki 1987, pp. 173-209.
- E. JACOBI, *Nouvelles lettres inédites de Jean-Philippe Rameau*, in «Recherches sur la musique français classique», III (1963) pp. 144-158; ID., *Rameau and padre Martini. New letters and documents*, in «The Musical Quarterly», L, (1974) n° 4, pp. 452-475; inoltre, dello stesso autore, *J.P. Rameau und die Schweiz*, in «Neue Zürcher Zeitung: Literatur und Kunst», 310 (July, 1973) pp. 51-52.
- E. FUBINI, *Gli Enciclopedisti e la musica*, Torino, 1971, pp. 64-91.
- C. KINTZLER, *J.P. Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, 1983.
- R. TROVATO, *Regesto dei manoscritti in lingua francese esistenti presso il Civico museo bibliografico musicale di Bologna*, Bologna, 1980.

Paris ce 20 Avril 1752

Monsieur

J'ay l'honneur de vous envoyer les nouvelles réflexions que j'ay cru devoir ajouter à ma démonstration du principe de l'harmonie vous verrés qu'outre quelles servent à la completer elles conduisent à faire reconnoître le principe Phisico-mathématique, dont il s'y agit, comme un principe commun à tous les Arts de gout, qui comme la Musique sont destinés à exciter en nous le sentiment du beau, et qui ont nos sens pour objet et pour regles les proportions je me flatte que vous voudrés bien m'en marquer votre sentiment, ainsi que de ma démonstration que j'ay eu l'honneur de vous addresser et sur la quelle je n'ay eu aucune nouvelle de votre part. Votre suffrage, Monsieur, m'est trop précieux pour que je néglige de l'obtenir. en attendant l'honneur de votre reponse j'ay celuy d'être avec hestime la plus parfaite et la plus respectueuse considération

Monsieur

votre très humble et très obeissant serviteur
Rameau

Mon addresse es rue de
Richelieu vis avis la
Bibliothèque du Roi

Mr Zarini

* (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, «Lettere a ZANOTTI», B 160 n° 59, 1f., r, a Zarini).

UNA RACCOLTA SCONOSCIUTA
DI ENRICO ANTONIO RADESCA
Precisazione al catalogo delle opere

di Rosy Moffa

Nell'ultimo volume di questa rivista, in appendice all'articolo *Enrico Antonio Radesca, Maestro di Cappella di Carlo Emanuele I di Savoia*, avevo fornito il catalogo delle opere a stampa attualmente conosciute del musicista foggiano, lasciando in sospeso la descrizione di una raccolta di musiche profane recentemente scoperta e finora ignorata da tutte le fonti bibliografiche¹. Il merito del ritrovamento va allo studioso biellese Enrico Boggio, che si è imbattuto nell'opera in questione nel corso della schedatura del fondo musicale dell'archivio di Palazzo Borromeo all'Isola Bella e mi ha segnalato la sua esistenza.

Il titolo, *Musiche a una, a due e a tre voci per cantare e suonare con il chitarrone, spinetta ed altri simili strumenti*, e il suo contenuto affiancano questa raccolta alle cinque di *Canzonette, madrigali e arie* da una a tre voci che Radesca pubblicò tra il 1605 e il 1617. L'interesse maggiore è dato dalla presenza di ben diciassette brani per voce e basso continuo, il più vasto *corpus* di musiche monodiche conosciute di Radesca: in particolare, un lamento di «Bradamante sola, in stile recitativo», su testo del Conte Ludovico d'Agliè («Dove, ahi misera me»), assurge a livello di cantata. La raccolta contiene poi ancora due composizioni a due voci e quattro a tre voci, per un totale di ventitré brani.

¹ ROSY MOFFA, *Note d'Archivio per la storia musicale*, n.s. IV (1986) pp. 119-152; cfr. in particolare p. 139, n. 48.

Da notare, infine, il ritorno di Radesca all'editore milanese Filippo Lomazzo, abbandonato nel 1610 in favore dei veneziani Vincenti: questo cambiamento può probabilmente giustificare l'erronea dicitura «LIBRO QUINTO», identica a quella apposta alla raccolta di *Canzonette, madrigali e arie* di contenuto spirituale pubblicate a Venezia nel 1617.

MUSICHE / A una, à due, & à tre voci / PER CANTARE, ET SUONARE CON IL / Chitarrone, Spinetta, & altri simili Stromenti. / DEL RADESCA DI FOGGIA / Maestro di Capella nella Metropolitana di Torino. / *Et delle Serenissime Altezze di Savoia.* / Libro Quinto, & / OPERA DECIMA. / Al Serenissimo Prencipe di Piemonte. / [marca tip.] / IN MILANO, Appresso Filippo Lomazzo. M.DC.XVIII. / CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Conservato presso l'Archivio di Palazzo Borromeo all'Isola Bella (Lago Maggiore): vol. in 4° di pp. 29 (I).

A p. I non numerata la dedica:

AL SERENISS.mo / VITTORIO AMEDEO / DI SAVOIA / PRENCIPE DI PIAMONTE. / Gli' Antichi Greci dipingevano Apolline non solamente coronato de' raggi, & ar-/ mato dell'arco, & delle saette, mà ancora ornato della Cetara, & Prencipe / della celeste armonia. Io Serenissimo Signore considero l'A.V. come un altro / Apolline qui in terra: Et prima la scorgo coronata de' raggi della real famiglia / di Savoia, & degli Illustri nomi di suoi grandi Avi; Poi la veggio armata / dell'arco, e delle saette, ciò è d'una incredibile fortezza, & d'un non più udito / valore, col quale sotto l'insegne dell'invittissimo Carlo Emanuele hà riportato / tante Vittorie, & di esse così gloriosamente trionfato. Finalmente la contemplo ornata della Ce-/ tara; non solamente per quella prudenza e soavità con la quale V.A. introdotta dal Serenissimo / suo Padre nei più importanti negoci dello Stato, governa tutte le cose con ammirabil concordia, & / con stupenda armonia; ma ancora per quella naturale inclinazione ch'ella porta verso la Musica; / della quale nei suoi reali diporti, per alleggerire la mente dalle cure maggiori, grandemente si diletta. Et ne posso ben'io rendere ferma testimonianza che sono spesse

volte stato favorito da lei, massi-/ me nei concerti che da V.A. in varie occasioni mi sono stati comandati. Questa ragione mi sti-/mola à dedicarle, & à consecrarle quasi ad altro Apolline queste compositioni mie, che escono nova-/ mente alle Stampe, & à supplicarla, non solamente che le protegga, & le difenda; mà ancora che / l'ascolti, & le gradisca, Assicurandomi che come Apolline non isdegnò il Canto del Corvo, & della / Cicala, che però gli erano attribuiti, così V.A. non sprezzarà queste mie operette, ancor che imper-/ fette, ne di quella eccellenza che parrebbe richiesta: Acciò che gl'altri Prencipi che ammirano in / V.A. la liberalità nel donar le cose grandi, lodino anche la magnanimità nell'accettar le cose pic-/ ciole. Et con profonda humiltà me le inchino. Da Torino li 4. Ottobre 1618. / Di V.A. Serenissima / Humilissimo Servitore / Il Radesca Citadino di Torino.

A p. 29 la tavola²:

Tavola delle Musiche del Radesca.

VOCE SOLA.

Ecco il giorno felice ³	1
Altro non è il mio amore	[G.B. Guarini] 3
Cor mio deh non piagnete	[G.B. Guarini] 4
Clori amorosa	[G. Chiabrera] 5
Io moro, io moro	6
Filli mia vita	7
Dove, ahi misera me, prima parte	[Lodovico d'Agliè] 8
E tu fanciullo ignudo, seconda parte	[Lodovido d'Agliè] 9
Cogli, cogli giovinetta	11
O Real Margarita	12
Vive pioggie cadenti, prima stanza	[Lodovido d'Agliè] 13
O del cielo amoroso, seconda stanza	[Lodovido d'Agliè] 13
Pure e tepide brine, terza stanza	[Lodovido d'Agliè] 14
Messaggiera del duolo, quarta stanza	[Lodovido d'Agliè] 14

² Fra parentesi quadra, a fianco dell'*incipit*, diamo l'autore del testo, quando conosciuto.

³ «Sonetto nel giorno natale del Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia».

Non mi tolga il ben mio	15
Dal lido al bosco	16
Negletta vien Madonna ⁴	17
O purpurato fior	19
Tortorella scompagnata	20
E così pur languendo ⁵	[G.B. Guarini] 21
Cara e vezzosa Filli. Dialogo Tirsi, e Filli	22

A 2.

Disse Lidia, fuggiamo	24
Viviam, viviam lieti e contenti	25

A 3.

O dell'Alme impeiatrici ⁶	26
O voi lieti e fortunati	27
Tal volta sciolto	28
Al bosco, al bosco	29

⁴ «Per il Sig. Ottavio Ozasco cantante di Camera di S.A. Serenissima»: si tratta di Ottavio Cacherano di Osasco, protetto da Vittorio Amedeo I e da questi inviato nel 1618 a Roena per perfezionarsi (cfr. GIACINTO CLARETTA, *Un nobile piemontese musicista al principio del sec. XVII*, in «La Nuova Rivista», 136, Torino, 1883).

⁵ «Per il Sig. D. Prospero Marisio Cantante di Camera di S.A. Serenissima».

⁶ «Alle Serenissime Infante di Savoia».

INDICE DEI NOMI

(a cura di Claudio Scozzafava)

- Acciari Benedetto, *cimbalo*, 108, 109
Aceti Tommaso, *biografo*, 36, 37, 38, 49
Adamo da San Vittore, 22
Agliè Ludovico d', *conte*, 239, 241
Aimme, (*recte Haim*) *violone*, 116, 117
Aimme, *violino*, cfr. Haim Giovanni Antonio
Alazi Giovanni Antonio, *cembalo*, 125
Alary Jules, *compositore*, 127
Albani Alessandro, *cardinale*, 101
Albani Annibale don, *Abate*, 80
Albani Carlo, 94
Alberoni, *cardinale*, 101
Albinoni Tommaso, 97
Aleandrinio della Chiesa Nova, *cantore*, 109, 113, 114, 116
Alinovi Giuseppe, *compositore*, 127
Aliquò Lenzi Luigi, 40
Allacci Lione, *drammaturgo*, 227
Alliani Nicola, *compositore*, 127
Amadei Filippo, *musico*, 109, 110
Amadini Daniele, *organista*, 137, 140
Amadini Giovanni Francesco don, *organista*, 131, 133, 137, 138, 140, 142-144
Amadini Paolo, *organista*, 137, 139
Amari don, *cantore*, 113, 115, 117
Amati don, *cantore*, 139
Amiet Robert, 11
Amorevoli, *cantore*, 132
Anconitano, *cantore*, 113
Andrea di Luigi, *violino*, 108, 109
Andrea don, *contrabbasso*, 116, 117
Andreozzi Gaetano, *compositore*, 182
Anfossi Pasquale, *compositore*, 190
Angelico don, *cantore*, 113
Angeluccio cfr. Angioluccio
Angioluccio, *cantore*, 114, 116
Antonio don, *musico*, 120
Antoniuccio, *cantore*, 110, 113, 115, 117
Aquaviva, *cardinale*, 98
Araldi Ascanio don, *maestro di cappella*, 136, 138, 139
Archenti Adamo, *contrabbasso*, 147
Ardoino Andrea Cesare, 46
Arighi Giacomo, *compositore*, 127, 130
Arno Giovanni Luca, *maestro di ballo*, 122-124
Aroldi Angelo, *corno*, 147
Aroldi Luigi, *compositore*, 127, 135-137
Ascanio, 110
Avril François, 15, 16, 17
Azzi Giovanni Evangelista, *compositore*, 127, 131
Baciocchi, *sindaco*, 177, 182
Balsano Maria Antonella, 227
Bandiera Almerico, *contrabbasso*, 108, 109
Baotia Iacopo, 107
Barbacini Giovanni, *compositore*, 127
Barberini, *cardinale*, 102
Barbieri Girolamo, *compositore*, 127
Barbieri Patrizio, 235, 237
Barblan Guglielmo, 161
Barili Antonio, *storico*, 129, 221
Baron J.H., 64
Barrio Gabriele, *storico*, 36, 37
Barsi Belardini, *tenore*, 108
Bartolomeo, *viola*, 108, 109
Basso Alberto, 161
Battelli Giulio, 8
Battistino, *violinista*, 115, 117
Bechis Giuseppe de, *poeta*, 85
Becilli Giovanni, *maestro di cappella*, 98
Beduschi Angelo, *violoncello*, 147
Beduschi Nicola, *viola*, 142, 147
Belcore Giuseppe, *violone*, 109
Belli Bernardo, *resoriere*, 139
Belli Giovanni, *resoriere*, 139
Bellini Vincenzo, 189
Bellosi Luciano, 25
Belluga, *cardinale*, 101
Beltrano Ottavio, *editore*, 37, 39
Benedetto XIII (Gravina), *Papa*, 100, 150
Benedetto, *oboe*, 114, 115, 117
Benincuori Giovanni, *contrabbasso*, 147
Benitti Antonino, *maestro di cappella*, 43
Bergamasco, *violinista*, 113
Bernardi Carlo, *cantante*, 234
Bernini, *cantore*, 115, 116
Berno Pier'Antonio, *tipografo*, 227, 229
Bernolli Jean, 236
Bertoni Ferdinando Giuseppe, *compositore*, 173

- Betti Pasqualino, *musico*, 109
 Bettini, *compositore*, 127
 Biaggio della Parte, *violinista*, 142
 Bianchi Francesco, *compositore*, 127
 Bianchi Giovanni, *copista*, 122
 Bianchi Nicomedè, 162
 Bianchi Pietro, *musico*, 142
 Bianconi Lorenzo, 42
 Bilotta Giovanni Camillo, *compositore*, 37, 38, 40, 45, 47, 49
 Boina Francesco, *compositore*, 127, 136, 137
 Boina Giulio, *organista*, 137
 Boldrini Pietro, *impresario*, 174, 175, 177, 178, 182-184, 198
 Boilla Filippo, *sindaco*, 188, 198, 199
 Bolla Nicolao, *canonico*, 168-170
 Bologna Marco, 7
 Boncore, *basso*, 113, 115, 117
 Boncore, *tenore*, 113, 115, 117
 Bonifichi Paolo, *compositore*, 127
 Bonlini, 228
 Bonoldi, *cantore*, 139
 Borelli Gian Battista, *senatore*, 151
 Borghi Giovanni Battista, *compositore*, 127
 Bosio Alessandro, *violinista*, 139, 142
 Bouquet Marie Thérèse, 161
 Bini Pasqualino, *violinista*, 93
 Boggio Enrico, 239
 Bondigli Benedetto, *poeta*, 70
 Bononcini Giovanni, *compositore*, 76, 90, 105
 Borghese, *famiglia*, 74, 119, 125
 Borghese Giovanni Leonardo, *luitista*, 37, 41, 47, 50
 Botta Leonardo, 7
 Bottari, *Provveditore*, 125
 Bracceschi Giuseppe, *musico*, 225
 Brandia Giacomo, *copista*, 224
 Branzoli Giuseppe, *musicografo*, 53-55, 57-58, 60, 63
 Brea Pietro, *editore*, 42
 Bresciani Francesco, *violinista*, 142
 Brocero Paolo, 11
 Brozzi, 102
 Bryant David, 107
 Bulifon (Antonio), *editore*, 37
 Buranello, cfr Galluppi Baldassarre detto il, Busserio Filippo frate, 18
 Burney Charles, 79, 228
- Busi Pietro Battista, *maestro di cappella*, 129, 136, 138, 139
 Cacherano Ottavio di Osasco, *cantante*, 242
 Caetani, *famiglia*, 95
 Caetani Gaetano Francesco, *Principe di Caserta*, 94, 98
 Caetani Michelangelo, *Principe di Caserta*, 72, 90, 91, 94
 Caffi Francesco, *musicologo*, 228, 231, 234
 Cagnoni Giovanni, *compositore*, 127
 Calapaoli, cfr. Colapaoli
 Caldara Antonio, 72, 87, 91, 130
 Caletti Ventura don, *maestro di cappella*, 137, 139
 Calisto, *oboe*, 123
 Callarini, *cantore*, 115
 Calorio Gianni Franco, 172
 Camillo, *tromba*, 110, 111
 Campana, *Prefetto*, 198
 Cappelli, *contrabbasso*, 123
 Cappi Giovanni Battista, *organista*, 137, 139
 Capistrelli Filippo, *poeta*, 90
 Caprara, 102
 Capretti Gaetano, *musico*, 120
 Caputi Manilio, *musico*, 37, 42, 45, 47, 48, 50
 Carbonchi Antonio, *chitarrista*, 59
 Carcano Raffaele, *compositore*, 127
 Careri Enrico, 72, 82, 99, 100
 Carfora Francesco, 149
 Carlina Giuseppe della, v. Giuseppe della Carlina
 Carlina Luigi della, v. Luigi della Carlina
 Carlo I, *Duca di Mantova*, 129, 138
 Carlo III di Borbone, *re delle due Sicilie*, 167, 194
 Carlo Emanuele I, *Duca di Savoia*, 151, 239, 240, 241
 Carlo Demetrio, *musico*, 110, 111
 Carluccio, *contrabbasso*, 123
 Carluccio dell'Apolinara, 109, 116
 Carminati Giuseppe, *musico*, 122
 Carosio Lazaro, *musico*, 119, 120
 Casalasco, *maestro di cappella*, 135
 Casali Giovan Battista, *maestro di cappella*, 103, 105
 Casamassima Emanuele, 8
 Caselli Giuseppe, *architetto*, 173

- Casetti Michelangelo, compositore, 127
Casimiri Raffaele, 42
Casini Alfonso, 18
Cassottic, capitano d'artiglieria, 168
Castelli, cantante, 132
Catalani Angelica, cantante, 223
Cattani Pedele, violoncello, 142
Cattani Pietro don, contrabbasso, 142
Caterina, Duchessa di Savoia, 151
Cattin Giulio, 22
Cencetti Giorgio, 8
Cerbello Giovan Battista, cfr. Cervello G.B.
Cesarini Carlo, compositore, 95
Cesarini Livia, Duchessa di Segni, 80
Cestari Attilio, impresario, 229
Cervello Giovanni Battista, compositore, 37-40, 46, 47, 49, 51
Checchino, contralto, 108
Chermoncini Lucia, 107
Cherubini Luigi, 127
Chiabrera Gabriello, 241
Chiccheri Vittorio, musicista, 119, 125
Chilesotti Oscar, 54, 55
Chopin Fryderyk, 214
Choron Nicola, compositore, 127
Ciciliot Furio, 7
Cicogna, storico, 231
Cimabue, 24
Cimarosa Domenico, 131
Cimapane Bartolomeo, contrabbasso, 109, 110, 117, 120
Cipri Marisa, 172
Civeri Giacomo (Civerio), violinista, 130
Claretta Giacinto, 242
Clemente Augusto Maria, Arcivescovo di Colonia, 101
Clemente XI (Gian Francesco Albani), papa, 80
Codignola Arturo, 214
Colapaoi Franco, musicista, 119, 125
Colista (Lelio Junior, organista), 117
Colonna Giovanni, chitarrista, 60
Colonna Giovanni Paolo, compositore, 77
Colonna Lorenzo, 76
Conforti Giovanni Luca (Conforto), cantore, 37, 41, 47, 50
Conselmi Giovanni Francesco, organista, 137, 138
Conselmo Gian Francesco cfr. Conselmi
Corbin Solange, 8
Corelli Arcangelo, 72, 75-77, 79, 82, 86, 87, 90, 93, 105, 106
Cornovaglia Diego Antonio Diodato, 72, 83
Cortot Alfred, pianista, 214
Coscia Nicolò, cardinale, 101
Cosenza M.E., 60
Costa Francesco, 21
Costaguti Giovanni Giorgio, marchese, 77
Costanzo, soprano, 108
Craesbeck P., editore, 42
Crea Alba, 41
Curano, direttore di teatro, 189
Curti Danilo, 8
Dagi Filippo, computista, 112
D'Alembert Jean-Batiste, matematico, 236, 237
D'Alessandro Domenico Antonio, 42, 64
Dall'Argine Luigi, compositore, 127
Damaso, corista, 113, 115, 116
Danner Peter, 54, 59
D'Antremont, governatore, 168, 169, 171, 172
Darii Domenico, poeta, 70, 83
De Angeli, impresario, 189
D'Engenio Caracciolo Cesare, storico, 37
De Ferrari Umberto, 172
De Floriani Anna, 15, 17, 23
De Grandis Matteo, busso, 108
Degregory, generale, 194
Della Seta Fabrizio, 74, 75, 103
De Luca, cantore, 113, 115, 116
De Luca Giuseppe, musicista, 110, 111
De Luca Severo, maestro di cappella, 81, 98, 99, 102, 112
De Mari Agostino Maria, monsignore, 11
De Rossi Antonio, editore, 80
De Santis Marco, maestro di cappella, 99
De Zeyas R., 64
Diderot Denis, letterato, 235
Dijk Aureliano van, 14, 15, 19
Di Stefano Carlo, 150
Domenico, soprano, 108, 110, 113
Domenico di S. Spirito, don, cantore, 115
Domenicone, don, cantore, 111
Donati Ignazio, maestro di cappella, 128, 136, 137
Donato Giuseppe, 41, 43

- Dondeco Christoforo, organista, 138
 Donizetti Gaetano, 127, 189
 Drogo Felice, musicista, 49
 Drogo Marcello, compositore, 37, 42, 48, 49
 Duboin Camillo, 150-161, 166
 Duccio da Buoninsegna, 25
 Ducolombier, prefetto, 183, 184, 198
 Dunning Albert, 71, 72, 82, 95
 Durand, editore, 236

 Einstein Alfred, 39
 Elsner Josef, 218
 Ercole in Parione, editore, 80
 Ervino Rudolfo Francesco, Conte, 130
 Everett Paul, 100, 105, 107
 Euginaspe Leupinto, cfr Valentini Giuseppe
 Euler Leonhard, matematico, 236

 Fabio, violoncello, 123
 Fabris Dinko, 60
 Faggi Carlo, organista, 231
 Faita Desiderio, fagotto, 147
 Faita Ferdinando, corno, 147
 Falconi Ettore, 8
 Falconi Filippo, maestro di cappella, 99
 Fallarini, cantore, 113
 Falvetti Michelangelo, maestro di cappella, 37, 43, 48, 50
 Fanale Giovanni Francesco, maestro di cappella, 37, 42, 44
 Fantini Giuseppe, clarino, 147
 Felice, timpani, 110, 111
 Felice di Gerace, cfr Felici Giovanni Francesco
 Felici Giovanni Francesco, musicista, 37, 42, 45
 Ferdinando II, imperatore, 129, 138
 Ferrari Antonio, musicista, 111
 Ferrari Barassi Elena, 161, 162
 Ferrari Giuseppe, Padre, procuratore, 118
 Ferrari Lorenzo, flauto, 145
 Ferrari Stefano don, direttore c. Filarmonico, 135, 145, 146
 Ferraro Giuseppe, 41, 43
 Ferrero di Roascio, 192
 Ferrero Stanislao, amministratore teatrale, 177, 197
 Ferretti Giuseppe, sagrestano, 103, 119

 Ferretti Nicolò, musicista, 110, 111
 Ferri P. editore, 101
 Fiaschi, marchese, 102
 Filippo, viola, 109
 Filippo V, re di Spagna, 167
 Finaia Francesco, musicista, 109
 Fioravanti Valentino, compositore, 189
 Fiore Giovanni, storico, 37
 Fiorino Gaspare, compositore, 37, 40, 41, 46, 49
 Firrao Giuseppe, Principe dei Luzzi, 102
 Fischer George, 203
 Fornari Matteo, violinista, 75, 77, 82, 93, 95, 109, 110, 116
 Fornasari Antonio, compositore, 127
 Foscarini Giovanni Paolo, chitarrista, 55
 Francesco don, cantore, 110
 Francesco delle Cellara, musicista, 37, 40, 46, 49
 Francesco di Bernardino, 107
 Francesco, contrabbasso, 120
 Francesco Maria, musicista, 110, 111
 Franzini Federico, editore, 39
 Freccia Giuseppe, musicista, 37, 43, 44
 Frey Herman-Walther, 42
 Frosini Carlo, contrabbassista, 125
 Fabini Enrico, 237
 Fusconi Costanza, 7

 Gabanizza C., 53
 Gaetano don, cantore, 113, 115, 116
 Gaetano, tromba, 110, 111, 114, 115, 117
 Gaffi Bernardo, musicista, 119
 Gallico Claudio, 128
 Galuppi Baldassarre, 170, 227-231, 233, 234
 Gaggi Carlo, M°. di Casa Borghese, 119
 Gambarotta, amministratore teatrale, 177
 Gasparini Francesco, 103
 Gatti Luigi, violino, 127, 147
 Geminiani Francesco Saverio, 79
 Gentili Tedeschi Massimo, 8
 Germani Vincenzo, organista, 137
 Germi Luigi Guglielmo, avvocato, 211
 Gherarducci, Ghirarducci, cfr Ghilarducci
 Ghilarducci Domenico, violinista, 82, 95, 109, 110, 113, 115, 117, 120, 123, 125
 Giacometti Barbara, 107
 Giacomuccio di S. Giovanni, cantore, 110
 Giacomo don, cantore, 113-117

- Giangi Rinaldo, *librettista*, 94
 Giazzotto Remo, 77, 103
 Giorgetti Vichi Anna Maria, 86
 Giobbe, *corno*, 123
 Giorgetto, *violinista*, 114, 115, 117
 Giosepino, 111
 Giovanni, *violinista*, 108, 109
 Giovan Battista di Sacchetti, *musicista*, 109,
 110, 113
 Giovannino, *cantore*, 113, 115, 117
 Giovanale, v. Giovenali
 Giovenali Francesco Antonio, *cantante*,
 119, 123, 125
 Giuliano da Spira, 22
 Giulio don, *cantore*, 109, 110, 113, 115,
 116
 Giulio Giorgio, *musicista*, 125
 Giuseppe don, *cantore*, 115, 116
 Giuseppe I, *Imperatore*, 94
 Giuseppe II d'Austria, *arciduca*, 130, 132
 Giuseppe della Carlina, *tenore*, 143
 Giusti Anna Maria, 24
 Goethe Johann Wolfgang, 220, 222
 Golubovich Girolamo, 18
 Gori, *cantore*, 113, 115, 116
 Gottardo Giordano, 10
 Goussot Marie Thérèse, 15, 16, 17
 Gozzi Gaspare, *letterato*, 132
 Granelli Antonio don, *cantore*, 142
 Granelli Giuseppe don, *cantore*, 142
 Granelli Luigi don, *cantore*, 142
 Grano Francesco, *musicista*, 37
 Grano Nicolò, 45
 Guadagni, 102
 Gualtieri, *marchese*, 102
 Gualtieri Paolo, *scrittore*, 36, 37, 38, 40, 41
 Guarini Giovan Battista, 241, 242
 Guasco Lodovico, 167-169, 171-173
 Guasco Gallarati Emilio, *principe di Bisio*,
 171
 Guasco Gallarati Filippo, *marchese di Sole-*
ro, 151, 154, 165, 168-170, 174, 191, 192,
 194
 Guglielmi Pietro Alessandro, *compositore*,
 182

 Habeneck François Antoine, *violinista*, 210
 Haendel Georg Friedrich, 72

 Haim Giovanni Antonio, *luitista e violinista*,
 109, 110, 114
 Hecker J., 220
 Hudson Richard, 60
 Hughes Andrew, 8
 Hughes David Gratton, 8
 Hugo Michel, 19, 20
 Hushke W., 223

 Ignazio, *oboe*, 109, 111
 Ignazio, *viola*, 124
 Innocenti Chiara degl', 74, 97, 107
 Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi), *papa*,
 150

 Jacobi Erwin, 237
 Jampolskij, 209
 João IV, *re del Portogallo*, 42
 Johann Hesbert, Renato,
 8, 24

 Kapsberger Girolamo, *compositore*, 59
 Kapsberger cfr Kapsberger Girolamo
 Kintzler C., 237
 Kirkendale Ursula, 72, 74, 91
 Komarek (Gio. Giacomo), *editore*, 70, 72,
 77, 78, 81, 82
 Kreutzer Konradin, 211, 216, 218, 220, 221,
 224

 Laborde Jean Benjamin de, *musicografo*,
 228, 231
 La Corte Cailler Gaetano, 41
 Lambillotte Louis, *compositore*, 127
 Lametti Alexandre, 180
 Lancetti, *barone*, 198
 Lanfranchi Ariella, 72, 99, 107
 Langravia d'Assia Darmstadi Teodora, *du-*
chesso di Guastalla, 130
 Larson Keith A., 39, 42
 Lange Andreas, 201-203, 209, 215
 Lauretti Baldassarre, *musicista*, 119
 La Via Stefano, 74, 100, 107
 Le Cene Michel-Charles, *editore*, 100, 106
 Le Clerc, *editori*, 82, 106
 Leonardelli Fabrizio, 8
 Leoncavallo Ruggero, 127
 Leonelli Vincenzo, *cembalo*, 122, 123, 125
 Leopold Silke, 64

- Leopoldo I, *Imperatore*, 76
 Lesure François, 39
 Liberati Tagliaferri Ermanno, 127
 Ligese, *violoncello*, 120
 Lini Sante, *organista*, 137
 Lionnet Jean, 74, 75, 93, 107
 Lipinski Karol Józef, *violinista*, 218, 219
 Liuzzi Fernando, 43
 Locatelli Pietro Antonio, 72, 95
 Loescher Ermanno, *editore*, 54
 Lomazzo Filippo, *editore*, 240
 Lorenzo, *cantore*, 113, 115, 116
 Lori Alessandro, *cantore*, 110
 Lortzing Albert, *direttore d'orch.*, 222
 Lotti Antonio, *organista*, 232-234
 Lucchini Carlo, 128, 129, 131, 236, 237, 239
 Ludovico, *tromba*, 114, 115, 117, 123
 Luigi di Savoia, *principe* di Carignano, 153
 Luigi della Carlina don, *contralto*, 143
 Luisi Francesco, 64
 Lusignoli Tommaso, *M. di cappella*, 127, 134-137, 143-145

 Maderno, *compositore*, 127
 Machabey Armand, 60
 Maffei Ilaria, 107
 Mairan Jean-Jacques de, *astronomo*, 237
 Malandra Guido, 7
 Malaspina Marcello, *provveditore*, 112
 Mandanici Placido, *compositore*, 127
 Maneschi, *fagotto*, 123
 Manzi Francesco, *musico*, 111
 Marafioti Antonello, *musico*, 36, 43, 44, 49
 Marafioti Girolamo, *storico*, 36, 43
 Marangoni Giovanni, *violinista*, 145, 147
 Marc'Antonio don, *cantore*, 113, 115, 117
 Marcello Alessandro, 97
 Marcello Benedetto, 232
 Marchetti Tommaso, *chitarrista*, 58, 59
 Marcuzzi Pietro, *stampatore*, 132
 Maria Isabella di Parma, 132
 Marinaioli Ignazio, *musico*, 110, 111
 Marini, *cardinale*, 101
 Marino di Corigliano, *musico*, 37, 42, 48
 Marionetti Francesco, *musico*, 110
 Marisio Prospero, *cantante*, 242
 Marmaioli Ignazio, v. Marinaioli
 Marozzo, *segretario degli interni*, 169, 171
 Marques F.C., 24

 Martinenghi Antonio Francesco, 161
 Martineghi Paolo, *violinista*, 147
 Martinelli Filippo, *violinista*, 142
 Martini Giovan Battista, Padre, 127, 135, 235, 237
 Martire Domenico, *storico*, 35, 37, 38-40, 43, 44, 49, 51
 Marx Hans Joachim, 72, 75, 91
 Mascardi, *editore*, 97
 Massimiliano (II) Giuseppe, *principe* di Baviera, 216
 Massonetti Francesco, *cantore*, 111, 113, 115, 117
 Mattei Stanislao, *compositore*, 127, 135
 Mattia don, *soprano*, 108
 Mayr Johann Simon, 127, 182
 Mazzola Francesco, *clarino*, 127, 147
 Mazzoleni Jole, 38
 Mechione Ottavio, *basso*, 139
 Meyebeer Giacomo, 216
 Mellini Giuseppe, *violinista*, 82, 95, 109, 110, 114, 115, 117
 Memmo di Filippuccio, 24
 Meneghetti, *compositore*, 127
 Menghuzzi Giovan Battista don, *maestro di cappella*, 127, 135-137, 146
 Mercadante Saverio, 127
 Mercer Frank, 228
 Mercuri Giovanni, *copista*, 123
 Migliioni, cfr Millioni Pietro
 Miglyna, 194
 Millioni Pietro, *chitarrista*, 58-62
 Minicuccio di Gasparini, *cantore*, 114, 116
 Minoja Ambrogio, *compositore*, 127
 Mirti Della Valle Quintilio, 149
 Mischiati Oscar, 39, 74, 77, 107
 Modiana Orazio don, *compositore*, 129, 136, 137
 Moffa Rosy, 239
 Mola, *abate*, 143
 Molonia G., 41
 Montalivet, *ministro*, 198
 Montanari Antonio, *violinista*, 82, 90, 95, 109, 110, 113, 115, 117
 Monte Lodovico, *chitarrista*, 58-62
 Monterosso Raffaello, 129, 131
 Montesano Alfonso, *madrigalista*, 40
 Montesanto Girolamo, cfr Montesardo
 Montesardo Girolamo, *compositore*, 58, 60

- Monti Francesco, *musicista*, 110
 Morelli Arnaldo, 69, 98, 107
 Morelli Pietro, *compositore*, 127
 Morizio Giovanni, *priore*, 142-145
 Morozzi Luisa, 24
 Mortara Nicola, *corno*, 147
 Mossi, *violinista*, 115, 117, 120
 Mozart Wolfgang Amadeus, 190
 Muller Reinhard, 234
 Murphy Sylvia, 55, 60, 61
 Mutij, Muzj, Mutio, cfr Muzio
 Muzio Michele Luigi, *editore*, 35, 37

 Neri Giambattista, 228
 Neri Lusanna Enrica, 25
 Nicole, 237
 Nicoli Giuseppe, *compositore*, 127
 Nicolino, *contralto*, 108
 Nicolò, *cantore*, 113, 115, 117
 Nencioni Giovanni (Antonio) don, *musicista*, 110, 111
 Noberasco Filippo, 23
 Novelli Ettore, *bibliotecario*, 53, 61
 Nucci Antonio Francesco, *poeta*, 70
 Nucci Matteo, *editore*, 38

 Onori Decio degli, 97
 Oriente, *violinista*, 114, 115, 117
 Origo, *cardinale*, 101
 Ormay Irme, 203
 Ossi Giovanni, *musicista*, 119
 Ottoboni Pietro, *cardinale*, 74, 78, 87, 100
 Ozasco Ottavio, cfr Cacherano Ottavio di Ozasco

 Pacilli Pietro Antonio, 80
 Pacini Giovanni, 188
 Paér Ferdinando, 127, 182
 Paganini Niccolò, 201-203, 205, 206, 209-220, 222-224
 Paisiello Giovanni, 127, 189, 212
 Pallini Stefano, 21
 Palleschi Giacomo, *musicista*, 119
 Palma, 192
 Palmucci Quagliano Laura, 173
 Pamphilj Benedetto cfr Pamphilj Benedetto
 Pampaloni Pietro, *sagrista*, 124
 Pamphilj Benedetto, *cardinale*, 70, 78, 80, 91

 Paolini Paolo, 55
 Papalia Giovanni Maria, *compositore*, 37, 41, 47
 Parrino Domenico Antonio, *editore*, 37
 Parte Biaggio della, v. Biaggio della Parte
 Pasqua, *cantore*, 113, 115, 116
 Pasquini Bernardo, 86
 Pattoni, *compositore*, 127
 Paolo di S. Spirito don, *cantore*, 110, 113, 115, 116
 Paulucci, *cardinale*, 101
 Pavolo di S. Martino, *violinista*, 114
 Pavoluccio di S. Pietro, 109, 110
 Pedio Tommaso, 35, 36, 38
 Pelicelli Nestore, 134
 Penazzi Giovanni, *compositore*, 127
 Penna, *violoncello*, 124
 Peppino, *oboe*, 114, 115, 117
 Pera Carlo, *musicista*, 120
 Pernigotti Pietro, *ingegnere*, 173
 Permenteri, *cantore*, 113, 115, 117
 Pesce Giuseppe don, *cantore*, 113
 Petrella Fabio, *musicista*, 125
 Petrossellini Domenico, *poeta*, 86, 106
 Petrucci Armando, 8
 Pezzani Carlo, *violinista*, 142
 Pezzani Francesco, *violinista*, 142
 Pezzani Luigi, *compositore*, 127
 Piccinni Nicola, 170
 Pico Floriano, *chitarrista*, 60
 Piedz Maria, *cantante*, 90
 Pietro don, *cantore*, 116
 Pietruccio della Chiesa Nova, *cantore*, 110
 Pinnell Richard, 60
 Pino Giuseppe Garzia del, *segretario*, 81, 83, 90, 94, 102
 Pioselli Matteo, 118
 Pioselli Giovanni Battista, *maestro di cappella*, 102, 118
 Piovano F., 228, 232
 Piperno Franco, 74, 75, 78, 94
 Piscicelli Taeggi Oderisio, 8
 Pissot, *editore*, 236
 Pitarresi Gaetano, 36, 37, 43
 Pitoni Giuseppe Ottavio, *compositore*, 39
 Pollicarpo, *violoncello*, 123
 Polignac, *cardinale*, 101
 Pollaro Carlo Francesco (Pollaro, Pollaro), *compositore*, 161, 228

- Pompilio Angelo, 39, 237
 Ponciglione Vittorio, 18
 Ponticelli Gian Bernardino, compositore, 102
 Portugal da Fonseca Marcos Antonio, compositore, 182
 Posterla Francesco, poeta, 69, 70, 86, 106
 Powroznik Josef, 203
 Provasi, viceprefetto, 134
 Provesi Ferdinando, compositore, 127
 Puccetti Gian Domenico, basso, 108
 Pucitta Vincenzo, compositore, 185
 Pugliese Annunziato, 41
 Quirini Girolamo, podestà, 229
 Rabel Claudia, 15-17
 Rabitti Giovanni Battista, compositore, 127
 Radesca Enrico Antonio, maestro di cappella, 239-241
 Rameau Jean Philippe, 235-238
 Rancourt, 182
 Ravera Alessandro, organista, 137
 Reilstab Ludwig, critico mus., 217
 Renda Domenico, compositore, 95
 Riccati Giordano, matematico, 237
 Ricci, Intendente generale, 188, 189, 199
 Ricci Carlo, violinista, 130
 Ricci Domenico, musicista, 122, 123
 Riccardi, guarda sigilli, 192
 Ricciardi Francesco (Ricciardo), editore, 37
 Righetti Mario, 8, 15
 Rivetta Giorgio, sindaco, 184
 Rode Jacques-Pierre-Joseph, violinista, 220, 224
 Roger Estienne, editore, 82, 97, 106
 Rolli Paolo, librettista e poeta, 83, 86, 106
 Romali Nicola, compositore, 95
 Romani Giovanni, storico, 128, 130, 131
 Ronga Luigi, 161
 Rosa Cesare, madrigalista, 37-39, 45
 Rosati, cantore, 113, 115, 117
 Rossi Angelo Donato, poeta, 70, 80
 Rossi Giovanni de, copista, 123
 Rossi Luigi Felice, compositore, 127
 Rossini Gioacchino, 189, 208, 212
 Rostirolla Giancarlo, 41, 74, 77, 105
 Rufoni Melchior don, cantore, 139
 Ruspoli (Francesco Maria), principe, 72, 78, 87, 91
 Russo Francesco, 35, 43
 Sacchi Costantino, compositore, 127
 Samperi Placido, biografo, 41
 Santarilli Giuseppe, musicista, 125
 Sartori Claudio, 39, 60, 128, 229
 Saulini Nicolò Francesco don, abate, 86
 Filippo di Savona, 18
 Scala Carlo, amministratore teatrale, 176, 177
 Scalmani Giuseppe, maestro di cappella, 108, 109
 Scarci Biagio, musicista, 110, 111
 Scarlatti Alessandro, 72, 86, 87, 91, 98
 Scarlatti Domenico, 72
 Scatena, Padre, 231
 Schmidl Carlo, 53, 128
 Schottky J., 215, 216
 Scorpione Domenico, maestro di cappella, 37, 43, 45
 Scotti, consigliere, 189
 Scovazzi Italo, 23
 Secci Evaristo, violinista, 147
 Selhof Nicolas, 82, 93
 Serauky Walter, 203
 Severi Francesco, compositore, 54
 Sforza Federico, duca, 80
 Silvani Marino, editore, 91
 Simi Bonini Eleonora, 97, 107, 108
 Simonet J. de, editore, 35
 Sisto V (Felice Peretti), Papa, 150
 Smolik Maijan, 229
 Sottili Giovanni Pietro, musicista, 119
 Speyer Julian von, cfr. Spira Giuliano da
 Spinacciati, cantore, 113
 Spinelli Carlo Francesco, principe, 78
 Spirito Salvatore, 35
 Spontini Gaspare, 216
 Stefanini Andrea Antonio, violinista, 142
 Stefanino, violone, 114, 116, 117
 Stefano don, cantore, 113, 115, 116
 Stella, compositore, 127
 Stellari Giuseppe, organista, 137
 Strozzi Anna Maria, principessa di Caserta, 72, 90, 91
 Suñol Gregoire M., 8
 Superchi Alessandro, violinista, 142
 Superchi Bassiano don, musicista, 140, 142
 Surdich Francesco, 18

- Szwejkowska Anna, 43
- Tafuri Andrea, 172, 178
- Talbot Michael, 72, 76, 79, 82, 87, 93, 105, 107
- Tartini Giuseppe, 93, 237
- Tassinari Magda, 7
- Taveritti Filippo, 40
- Tebaldi Alessandro, *violinista*, 146, 147
- Tebaldi Giovanni (Tibaldi), *violinista*, 109, 147
- Tebaldi Marco, *violinista*, 147
- Tiraboschi Battista (Tirabosco), *curato*, 138, 139
- Todini Filippo, 25
- Tognazzi Francesco don, 129, 136, 138
- Tognetti Giampaolo, 8
- Toppi Nicolò, *musico*, 37
- Tornese Francesco, *musico e poeta*, 37, 40, 41, 46, 49
- Tortamano Nicola, *compositore*, 37-40, 48, 50
- Toscani Antonio, *compositore*, 127
- Totti, *Padre*, 107
- Travaglia, *contrabbasso*, 108, 114, 116, 117
- Tropea Giacomo, *madrigalista*, 40
- Trovato R., 237
- Turnao Francesca, 42
- Tutini Camillo, *scrittore*, 39
- Tyler James, 53, 59
- Ubaldo dell'Apollinara, *cantore*, 109, 110
- Ugalde, *violinista*, 114, 115, 117
- Uslenghi Carlo Melchior, *librettista*, 80
- Valdambrini Ferdinando, *chitarrista*, 59
- Valente Gustavo, 38
- Valentini Angelo, 74
- Valentini Elena, 97, 111
- Valentini Eugenia, 101, 111
- Valentini Francesco, 101, 111
- Valentini Francesco Antonio, *violinista*, 75, 77, 78
- Valentini Giuseppe, *violinista*, 69-72, 74-84, 86, 87, 91-103, 105-107, 109-113, 115, 117, 118, 120, 122-125
- Valentini Matteo d'Angelo, 74, 107
- Valeri Giuseppe, *organista*, 134, 137, 146
- Valizzone Cristoforo, *sindaco*, 176
- Valle Giovanni, 163, 169
- Vallotti Francesco Antonio, *compositore*, 237
- Vannini Francesco, *poeta*, 86
- Vanstrip Filippo, 101
- Vasconcellos J. de, 42
- Velfranc Salvatore, *capocomico*, 175, 176
- Venturini Genesio, *editore*, 54
- Veracini Francesco Maria, 75, 97
- Verginio don, *cantore*, 113, 114, 116
- Vignoli Francesco, *M. di cappella*, 129, 136, 138
- Vincenti, *famiglia editori*, 240
- Violante Beatrice, *principessa di Toscana*, 101
- Viotti Giovanni Battista, 224
- Visconti, *cantante*, 132
- Vitali Giovanni Battista, *violinista e compositore*, 90
- Vittorio Amedeo di Savoia, *principe*, 240, 242
- Vittorio Amedeo I, *duca*, 151
- Vittorio Amedeo II, *re di Sardegna*, 161, 192
- Vizzardelli Giuseppe, *musico*, 119, 125
- Vyborny Z., 201, 223
- Vogel Emil, 39
- Volante Giovanni Battista, *cantore*, 108
- Volpi Remo, *organista*, 137
- Walker Hazelden J., 15
- Walsh John, 78, 106
- Weidlich Joseph, 55
- Wiel, 218
- Wolf Johannes, 53
- Wotquenne Alfred, 232
- Zanetti, *compositore*, 127
- Zani Andrea, *violinista*, 129-131, 139
- Zani Angelo Maria, *corno*, 130, 140, 142
- Zani Francesco, *violinista*, 130
- Zanichelli Giulio, *cantante*, 146
- Zanotti Francesco Maria, *segretario*, 235-238
- Zappata, *editore*, 151
- Zarini cfr. Zanotti Francesco Maria
- Zavarrone Angelo, 35
- Zelter (Carl Friedrich), *compositore*, 222
- Zempel Giovanni, *stampatore*, 102, 122, 123
- Zenobi (Gaetano), *editore*, 80
- Ziano Agostino, 8, 19, 21, 22, 42, 64
- Zipoli Giuseppe, *maestro di cappella*, 99
- Zoppi, 194
- Zuccari Carlo, *violinista*, 130, 131, 140, 142
- Zuccari Domenico, *compositore*, 131
- Zuccari Giuseppe, *tenore*, 131, 140, 142
- Zarlino, *compositore*, 127

Finito di stampare
nel mese di dicembre 1988

Coordinamento e grafica Mauro Spanti / Composizione: Cristina D'Anastasio / Impaginazione e foto: Gino Mancini / Carta tipo Grifo, Miliani, Fabriano / Legatoria: Thema Roma / Stampatore: Ezio Degni / Stampa in offset in 16 sedicesimi per l'Artigiana Multi-stampa Snc — Via Ruggero Bonghi, 36 — 00184 Roma - Telefoni: 73.73.85 - 73.73.87