

NOTE D'ARCHIVIO

PER LA STORIA MUSICALE *nuova serie*

ANNO I, 1983



EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 1983

COMITATO DIRETTIVO

ALBERTO BASSO, FRANCESCO LUISI
OSCAR MISCHIATI, GIANCARLO ROSTIROLA

Direttore responsabile

Francesco Luisi

SOMMARIO

Editoriale	pag. 7
------------	--------

Articoli

Guido Burchi,	<i>Vita musicale e spettacoli alla Compagnia della Scala di Firenze fra il 1560 e il 1675</i>	9
Mario Fabbri,	<i>La collezione medicea degli strumenti musicali in due sconosciuti inventari del primo Seicento</i>	51
Dinko Fabris,	<i>Strumenti di corde, musici e Congregazioni a Napoli alla metà del Seicento</i>	63
Arnaldo Morelli,	<i>I Testa, celebri organari romani</i>	111
Fabrizio Della Seta,	<i>I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione</i>	139
Oscar Mischiati,	<i>Una statistica della musica a Roma nel 1694</i>	209
Franco Carlo Ricci,	<i>Lettere inedite di Strawinsky a Vittorio Rieti</i>	228

Marginalia

Carlo Vitali,	<i>'Il Teatro alla moda' ha finalmente un editore. E altre spigolature archivistiche</i>	245
Indice dei nomi		251

**Numero unico annuale
per l'Italia** L. 18.000
per l'Estero L. 26.000

Direzione, redazione e amministrazione:
FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI, Palazzo Giustinian-Lolin,
S. Vidal 2893, Venezia (c.a.p. 30124). Tel. (041) 24264 / 703161
c/c postale n. 11084308

Collaboratori di redazione:
Beatrice Gargano, Marcella Ilari

Autorizzazione del Tribunale di Venezia n. 736/1983
© 1983 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) 2464/703161.

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 (= maiuscoletto) 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).

EDITORIALE

A 40 anni esatti dalla cessazione della pubblicazione di Note d'Archivio, causata dalla improvvisa scomparsa del suo fondatore Raffaele Casimiri, abbiamo ritenuto opportuno far rivivere la testata di così benemerito periodico. A tutti è nota, infatti, la singolare importanza che esso ha avuto ed ha tuttora nel campo della documentazione storica per la ricerca musicologica. Nonostante la diversa situazione in cui versano attualmente gli studi e l'editoria rispetto a quei tempi di ricerca pionieristica, siamo convinti che la ripresa di una pubblicazione con le medesime caratteristiche saldamente fissate in un arco di tempo che parte dal 1924, abbia ragione d'essere e possa trovare il giusto spazio nel quadro dei più attuali indirizzi storiografici: è risaputo quanta importanza sia oggi attribuita dagli storici di ogni disciplina umanistica ai fenomeni della committenza, delle istituzioni e dei rapporti sociali ed economici in cui si muoveva l'attività degli artisti del passato. Vale forse la pena di sottolineare che l'aspetto più vistoso offerto dalla vecchia serie di Note d'Archivio è rappresentato dalla attenta e acuta indagine relativa a numerose cappelle musicali esistenti in Italia fra Rinascimento e Età Barocca; poiché questo terreno d'indagine è ben lungi dall'essere stato esaurito, è precisamente in tale direzione che vuole muoversi la nuova serie. È proposito comunque di questa rivista allargare il campo d'indagine anche alla attività esplicata nelle istituzioni pubbliche o private di altro tipo quali teatri, corti, accademie, società istituzionali municipali e via dicendo, nonché su problemi connessi alla produzione editoriale, alla costruzione e alla storia degli strumenti, alla bibliografia, alla discografia e alla prassi esecutiva, vedendo il tutto in prospettive storiche anche vicine ai nostri tempi. Il taglio comunque che questi argomenti assumeranno in questa sede avrà carattere prevalentemente documentario e di informazione oggettiva.

La pubblicazione avrà frequenza annuale; i contributi monografici particolarmente estesi saranno ospitati in una serie speciale di volumi supplementari.

L'impresa editoriale ha potuto prendere l'avvio grazie alla sensibilità dimostrata dal Consiglio di Amministrazione della Fondazione Ugo e Olga Levi, al quale pertanto intendiamo esprimere il nostro apprezzamento.

*Alberto Basso
Francesco Luisi
Oscar Mischiati
Giancarlo Rostirolla*



VITA MUSICALE E SPETTACOLI
ALLA COMPAGNIA DELLA SCALA DI FIRENZE
FRA IL 1560 E IL 1675

di *Guido Burchi*

Per acquisire una visione più limpida e dettagliata sul panorama di quel «fenomeno» che nella storia della musica rappresentò l'apparizione dell'intermedio prima e del melodramma poi, e dell'ambiente colto e raffinato in cui essi videro la luce, mi sembrano di particolare interesse le notizie e i documenti che si trovano all'Archivio di Stato di Firenze racchiusi nei ponderosi, affascinanti volumi che contengono le filze delle *Compagnie Religiose Sopprese* e più precisamente quelli relativi alla Compagnia dell'Arcangiolo Raffaello detta «la Scala» di Firenze.

Si tratta di circa 6000 carte manoscritte riguardanti i più disparati argomenti inerenti alla vita della pia associazione, dai libri dei «fratelli» iscritti alle raccolte di ricevute, dal quaderno delle spese a quello delle entrate; ma più interessanti di tutti sono risultati essere i libri di «Ricordi» nei quali è stato giornalmente annotato, a volte anche abbastanza diffusamente, tutto ciò che di notevole avvenne in Compagnia a partire dalla metà del XVI secolo.

Che cosa fossero le Compagnie religiose in Toscana e l'importanza che esse ebbero nel campo economico e culturale, è possibile solo accennare brevemente in questa sede, anche se penso che abbastanza si potrà comprendere dai documenti che appaiono in questo scritto, almeno relativamente ai cento anni che vanno dal 1560 al 1680 circa, che costituiscono il periodo che è stato preso in esame.

Con l'instaurarsi a Firenze, in analogia con tutta l'Europa cattolica, fra lo scadere del XVI e l'inizio del XVII secolo del clima contro-riformistico favorito dal governo granducale, la religiosità venne a subire quella regolamentazione e controllo capillari che ne plasma-

rono in maniera fondamentale e totale tutti gli aspetti, vigorosamente tesi alla «edificazione» spirituale dei sudditi.

Ne seguiva che ogni attività svolta a questo fine veniva vista molto favorevolmente dal sovrano il quale attingeva dalle casse dello stato per elargire generosi contributi a coloro che si impegnavano per la diffusione della religione e per la salvezza dell'anima degli amati sudditi. Così dunque, accanto a quelle già esistenti, apparirono e proliferarono nella capitale e in tutto il granducato ogni tipo di associazioni, compagnie, confraternite, società a scopi benefici, le quali, oltre alle adempienze liturgiche, avevano fra le altre quelle di aiutare gli anziani, comporre le liti, visitare i malati, attribuire doti alle fanciulle povere e meritevoli, ecc., tutto s'intende esclusivamente fra i soci stessi. Ed era tanto esclusiva l'appartenenza a una di queste associazioni che spesso esisteva il divieto per i «confratelli» di una di entrare, anche soltanto fisicamente, nella sede di qualsiasi altra, pena l'espulsione.¹

Esse si vennero così rapidamente configurando come dei veri e propri «clubs», con sedi più o meno ricche, con attività più o meno importanti, a seconda della disponibilità finanziaria degli iscritti e del loro numero.

E proprio sotto il granducato di Cosimo III, ancor più che in quello del suo predecessore Ferdinando II, le compagnie religiose conobbero il massimo splendore e una enorme potenza in ogni campo a causa della rovinosa condiscendenza del granduca che alle formalità religiose era, come si sa, particolarmente sensibile, condizionando a tal punto la vita dei suoi sudditi che essi fra feste religiose, ceremonie solenni e processioni si vedevano costretti a diminuire notevolmente (e forse di buon grado) la loro attività lavorativa. Basti pensare che alla metà del XVII secolo i fiorentini fra feste e mezze feste erano occupati circa cinque mesi all'anno e che nel 1661 vi erano in Firenze 1104 frati e 3631 monache distribuiti in 29 conventi, oltre a chi sa quanti religiosi di altro genere.

Quanto la religione entrasse nella vita quotidiana dei fiorentini in questo periodo, si può capire anche da queste due pie usanze: dal 1675, il venerdì, al suono delle campane del duomo alle sei di sera, la gente si doveva inginocchiare dovunque si trovasse per le strade o

¹ Per queste e le successive notizie cfr. G. IMBERT, *La vita fiorentina nel '600 secondo memorie sincrone (1644-1670)*, Firenze, Bemporad, 1906 e G. CAROCCI, *L'illustratore fiorentino. Calendario... per l'anno 1914*, Firenze, 1914.

nelle piazze per recitare tre *Pater* e tre *Ave*, in memoria delle ore di agonia di Cristo sulla croce. Diversi anni prima, al tempo di Ferdinando II, vi era un inquisitore che il venerdì si aggirava furtivo per le strade di Firenze verso l'ora di pranzo per scoprire dall'odore se qualcuno cucinasse della carne, rompendo così sacrilegamente il digiuno.

Si può quindi facilmente capire che in questo regime l'appartenere a qualche associazione religiosa era anche un motivo di merito agli occhi del granduca e, visto anche lo straordinario numero di queste pie società, si può dedurre che praticamente per tutto il XVII secolo non ci fosse cittadino fiorentino che non appartenesse a qualcuna di esse. Se il sesso femminile non era ammesso, per quanto riguarda la classe sociale l'iscrizione era invece libera ed avveniva dietro presentazione di un confratello già iscritto, con l'obbligo di pagamento di una tassa annuale uguale per tutti. Ma sono soprattutto i nobili a mettersi in vista con elemosine, donazioni e lasciti che faranno sì che nel secolo XVIII alcune delle associazioni più importanti diventino organismi notevolmente ricchi e potenti.

Ma dalla seconda metà di questo secolo il declino sarà inevitabile, favorito in maniera decisiva dall'illuminata opera riformatrice di Pietro Leopoldo che intorno al 1780 con un atto definitivo pose fine all'esistenza di esse.

Fra le più importanti Compagnie di Firenze fra la fine del '500 e l'inizio del '600 rifulgeva proprio quella della Scala. Di antica origine (era stata fondata nel 1411), essa possedeva una splendida sede in piazza S. Maria Novella, purtroppo in seguito incorporata da successivi edifici, in cui si riunivano i suoi numerosi membri fra cui emergono i rampolli di moltissime importanti famiglie nobili fiorentine. Uno dei compiti della Compagnia, fino dalla metà del XVI secolo era proprio quello dell'insegnamento della musica ai bambini iscritti (attività questa che si venne sempre più sviluppando col passar degli anni, anche in altri organismi) che contribuì in maniera determinante al crearsi dell'esigenza di una persona che stabilmente si interessasse a questo importante compito. È così che nel 1563 viene nominato a questo scopo un certo Michelangiolo Mollazzi² con la qualifica specifica di «maestro di cappella», il quale oltre ad insegnava-

² Di questo musicista, probabilmente «dilettante», non si hanno altre notizie che queste desunte dalle filze dell'Archivio di Stato di Firenze.

re ai ragazzi li utilizzava poi nelle varie occasioni festive come esecutori; si viene così formando quel nucleo di musici stabili che poi ritroveremo sempre alla base di quasi tutte le manifestazioni spettacolari successive.

Appare poi naturale che a questo personaggio vengano in seguito delegate tutte le questioni inerenti alla musica della Compagnia e, quando all'inizio del nuovo secolo, quest'arte si inserì in maniera sorprendentemente perentoria fra le varie altre attività, egli si trovò a dover svolgere il compito di un vero e proprio, come si direbbe oggi, «direttore artistico». Scorrendo le liste degli iscritti, di fronte a tanti nomi di artisti impegnati in diversi campi (da Cristofano di Alessandro Allori, pittore, Giovambattista Caccini, scultore e architetto, Lorenzo Lippi, pittore, letterato e attore, Baccio del Bianco, pittore, scenografo nonché «esportatore» alla corte spagnola del melodramma fiorentino, Felice Gamberai, scultore e architetto, Pier Francesco Silvani, ingegnere, solo per citare i più famosi, ai poeti Giovan Maria Cecchi, Piero dei Bardi, Jacopo Cicognini e suo figlio Giacinto Andrea, Giovanni Nardi, Girolamo Bartolomei e Ottavio Rinuccini) non si può fare a meno di pensare a un circolo alla moda in cui si entrava quindi per poter far parte di una «élite» non tanto sociale quanto intellettuale e culturale in senso lato.

Ciò che può sorprendere è il fatto che alla Scala appartenesse praticamente una certa «avanguardia» della Firenze del tempo, e anche nell'ambito dei musicisti emergono nomi come Piero e Ferdinando Bardi, Jacopo Corsi, Giulio Caccini, Vincenzo Galilei e Jacopo Peri, in pratica i personaggi che, illudendosi di far rivivere l'antica tragedia greca, diedero vita al nuovo genere del melodramma.

E quanto il nuovo stile musicale vagheggiato da questi colti e versatili gentiluomini interessasse alla Compagnia, ancor prima delle apparizioni nella sua «sala grande» dei grandiosi intermedi per le numerose commedie, farse e tragedie allestite per tutta la prima metà del '600, è testimoniato da ricorrenti esibizioni nella sua sede di personalità di primo piano in questo campo come Giulio Caccini che vi canta e suona per la festività di Ognissanti del 1584 e del 1587.

Così si legge:

1 Novembre 1584

[...] col nome di Dio meza hora di notte si dette principio al'ufitio havendo fatto imporre a 2 giovani di età equale buonissimi musici, et tutte le letioni da giovanetti

musici serviti da Ms. Raffaello Gucci³, non havendo più M.o di Cappella et da Ms. Giulio Caccini musicista di S.A.S. et nostro fratello fu concertato e tre madrigali che l'anno passato si cantorno tutti cantati da nostri fratelli et da lui fu cantato insieme con un suo putto castrato che a requisitione di S.A.S. tiene in casa, et l'insegnò il Miserere sonando una lira havendo achomodato nel mezo di compagnia una archa dove egli entratovi dentro senza che fuisse visto quivi cantava, et sonava, et dal coro di musica era risposto, et in vero fece un bel sentire [...]⁴

I Novembre 1587

[...] La sera essendo fatto suntuoso apparato nella Compagnia grande e con grandissime musiche di madrigali cantati dal S.r Giulio Romano, S.r Lelio Girlenzoni, M. Raffaello Gucci, Niccoli castrato con grandissimo ordine [...]⁵.

Grazie anche alla presenza di tanti artisti e a una buona disponibilità finanziaria, questo è il periodo in cui si cominciano ad allestire spettacoli teatrali con musiche di una certa complessità che attirano anche l'attenzione della corte medicea che fa solennemente ingresso alla Scala il 31 dicembre 1589, festa del santo protettore della Compagnia, nella persona della granduchessa Cristina di Lorena per assistere a una serata in cui si esibì fra gli altri Giovanni Battista Jacomelli⁶ detto «del Violino», il quale già aveva suonato per lei in occasione delle fastose nozze con Ferdinando de' Medici e che parteciperà poi, con una «lira grande», alla storica «prima» dell'*Euridice* di Jacopo Peri messa in scena per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia il 6 ottobre 1600⁷.

Con quella visita della granduchessa cominciò per la Compagnia un lungo periodo di protezione e di stima da parte della casa regnante la quale vi iscriverà sempre i suoi giovani rampolli ininterrottamente fino all'estinzione della famiglia. Così Cristina di Lorena il 31 dicembre 1591 chiese che suo figlio, il futuro Cosimo II, ancora fanciullo, fosse ammesso fra i «fratelli» della Compagnia della Sca-

³ Anche di questo attivissimo cantante e strumentista, che funge da Maestro di Cappella in un periodo di «sede vacante», niente di più sappiamo di quello che ci viene reso noto dai documenti della Scala.

⁴ A.S.F., n. 162, 21, cc.53v-54. Tutti i documenti citati sono stati tratti dalle filze dell'Archivio di Stato di Firenze (A.S.F.), *Compagnie Religiose Sopprese*, A, CXLVII. Nelle presenti note il primo numero indica la filza, il secondo il fascicolo.

⁵ A.S.F., n. 162, 21, c.92.

⁶ Celebre virtuoso dello strumento da cui prese poi il soprannome, nacque a Brescia intorno al 1550. Fu attivo specialmente a Firenze e a Roma.

⁷ Cfr. J. PERI, *Le musiche di Jacopo Peri nobil fiorentino sopra l'Euridice del Sig. Ottavio Rinuccini ...*, Firenze, 1600.

la, tanto era stato l'apprezzamento e l'interesse per la riunione a cui aveva assistito.

31 Dicembre 1589

[...] Avendo inteso la Serenissima Gran Duchessa che alla nostra Compagnia era la festa volse venire al nostro vespro. Accettando noi tanto grato favore di bonora si acomodò il suo luogo con le sedie e messo in ordine i lumi si aspettò la sua venuta. Subito arrivata essendo ricevuta da M. Niccolò, e M. Baccio Comi accompagnandola sino al suo luogo, si dette subito principio cantando uno verso del salmo M. Raffaello Gucci con uno strumento et Gio. Batt.a del violino rispondendo l'altro verso et coro e così finì. Subito e nostri festaiuoli con due nappi d'argento drento de panellini ne presentorno la Ser.ma Gran Duchessa e le Sig.re Principesse e sue damigelle [...]⁸

31 Dicembre 1591

[...] Il giorno di poi aspettando l'ora nella quale la Ser.ma Gran Duchessa Nostra Sig.ra ci aveva fatto intendere di voler visitare la festa nostra, si provedero una scelta di alquanti giovani di voce e di pratica nel canto eccellenti che da una banda facessero coro a M. Raffaello Gucci quale da l'altro coro cantava solo ma da diversi suoni di strumenti accompagnato e subito entrata la Ser.ma Sig.ra dettesi principio al S.to vespro con grande applauso e devotio de circostanti il quale finito e tirate certe cortine di cremisi che celavano il coro rimase scoperto inaspettatamente tre angeli molto sontuosamente vestiti uno de quali era Bernardo Carraresi quale solo cantò uno madrigale nuovo composto in lode del nostro protettore la persona del quale rappresentava. Avanti comenciassi il canto precedette molte delicatissime tirate di suoni doppo i quali l'angelo che in mano teneva un vaso d'argento con una voce e modo tanto delicato piuttosto angelico che humano dalla suavità del quale li animi dei circostanti furono sospesi. Finito adunque tal suave canto i nostri festaiuoli volsero distribuire i panellini si alla Ser.ma Sig.ra e sua damigelle come anco ai cortigiani e altre persone i quali con non meno amorevolezza da tutti riceuti furno di quella ch'era lor porto. Sentissi dire dalla propria bocca della Ser.ma Sig.ra che il gusto che da questa visita aveva ricevuto lo poneva fra li maggiori che per allora avuto avessi restando e della divotione e del ordine nostro molto soddisfatta e finito dalli medesimi che fu ricevuta fu anco accompagnata e quali furono M. Niccolò nostro vice guardiano e M. Baccio e M. Domenico Comi i quali considerando l'allegro volto e contentezza che dimostrava loro la Ill.ma Sig.ra [...] loro si potevono per il contento parlare e quello che è più da notare è, che a questi dette commessione che facessero scrivere nel numero dell'i altri fratelli il Serenissimo Principe Cosimo suo primo genito per memoria di tanta sodisfazione che in tal giorno della nostra Compagnia ricevuto aveva. È ben vero che per particolar grazia il nostro Sig. Niccolò inanimato da tanta liberalità e benignità che verso di loro dimostrava la Ser.ma Sig.ra la ricercò che fusse contenta di illustrare la Comp. nostra con il proprio suo figliolo Principe Ser.mo Cosimo e perhò di tanta gratia non restò defraudata ma alle-

⁸ A.S.F., n. 162, 21, cc.114v-115.

gramente a tal domanda consentendo dimostrò non solo ciò essergli grato ma favore singolare. Ciò è perché le cirimonie finirno assai tardi [...]⁹

Intanto fra alterne vicende e un'attività musicale più o meno importante¹⁰, si succedono i Maestri di Cappella: dopo il Mollazzi e Baccio Malespini¹¹ (1561-1609), troviamo Marco da Gagliano (1609- almeno 1612) e suo fratello Giovan Battista (almeno 1619-1624). E proprio nel periodo in cui quest'ultimo tiene la carica va in scena *La benedizione di Jacob*, cinque atti di Giovan Maria Cecchi, che viene rappresentata nei giorni 11, 18, 21, 23 e 26 settembre 1622 con musiche di Jacopo Peri e dello stesso Giovan Battista da Gagliano. Il testo viene ampiamente rimaneggiato e impinguato da Jacopo Ciconi che funge anche da suggeritore e quasi da regista. Assistono, oltre ai granduchi e a molti membri della famiglia Medici, numerose personalità.

È questo il primo di una serie di spettacoli di cui l'anonimo diarista dà un ampio e gustoso resoconto.

Ricordo come appresso.

Sententio l'angelico S. Tommaso con voce d'oracolo, che il modesto diletto era necessario per la conservazione della vita humana; il che considerato da nostri fratelli desiderosi di passare virtuosamente i mesi più caldi dell'anno 1622, risolvettero di rappresentare una farsa composta dal celebre Gio. Maria Cecchi intitolata *La benedizione di Jacob*, dataci da Paolo dell'Omacciotto uno de nostri fratelli, et per ciò si diede l'ordine di fare le nuove prospettive boschereccie, et intanto si abbelli l'opera con uno prologo rappresentante il pentimento che seco conduceva le nove Muse prese per il genio degli huomini. Le quali mostravano volere inspirare ne' petti de mortali attioni et virtù tutte dirette al servizio d'Iddio, et non del mondo, che per ciò domandando a Sua Divina Maestà un capo non favoloso, gli viene dato l'Arcan-

⁹ A.S.F., n. 162, 21, cc.143v-144v.

¹⁰ Per ciò che riguarda le attività musicali «minori», inserite nella liturgia delle solennità festive, si legga quanto segue:

Natale 1609

[...] la sera si cantò solennemente l'ufficio con musica eccellente e doppo l'ufficio Ponpeo Caccini cantò in musica una lauda della natività bellissima composta dal Sig.re Ottavio Rinucini [...] (A.S.F., n. 162, 21).

Vale la pena anche ricordare la seguente recita, ospitata anche a Palazzo Pitti, residenza dei granduchi:

Settembre 1619

Ricordo com'i fratelli di nostra Comp.a convennero in recitar una farsa intitolata *Il disperato miracolo della Vergine narrata da Cesario Cisterciense*, ridotto in atto recitabile da Ms. Gio. Nardi, e si recitò la prima volta il 20 d'agosto alle donne, la 2a il dì 25 che fu in giorno di domenica pubblicamente, la 3a il giorno di S. Agostino a fratelli invitati, et havendone lor A.A.S. havutone onorato ragguaglio vollono udirla nel loro palazzo il giorno 4 del presente mese, e fu da loro approvata con unanime applauso. (A.S.F., n. 162, 22, c.68).

¹¹ Di questo musicista non sappiamo nient'altro se non quello che emerge dai documenti della Scala.

giolo Raffaello, che comparve cantando insieme con Tobia che seco quel coro felicemente ne condusse.

Inoltre si abbelli la parte del Parassito con aggiunta di un hinno per il desiderio della Redentione Humana recitato da Jacob con bella tessitura di parole, dove parve che meglio gli si potessero adattare; si compose quasi tutto di nuovo l'atto terzo per apportare qualche gusto allo spettatore di musiche e di macchine, che però dopo che Jacob si fu addormentato, et mutate le prospettive con la sparita di una pergola, et comparsa di uno pozzo et copertura delle case, si vedde aprire il foro et il cielo, ove era Iddio padre in mezzo ad un coro di angeli, quattro de quali cantando con gigli d'oro in mano scesero una scala tutta formata di oro e di stelle e di splendori, che per l'apertura del foro guidata da nugoli, arrivò sino a mezzo il palco con gran meraviglia diletto et spirituale compunctione di tutti i devoti spettatori. Cantò Dio padre con tanta maestà, et grandezza, che rappresentava tutto se stesso con versi che non eccedevono niente le parole della scrittura, per le quali si scorgeva l'imperio con il quale regge et governa l'universo; doppo che le macchine ritornorno al segno loro; e non è a tacere la venuta di Rachel al pozzo sopra il quale il padre suo Labano la sposò a Jacob, mediante che si introdussero alcuni pastorelli a due cori a cantare in versi sdruciolati una canzonetta, che in vero sollevò in un affetto di grandissima dolcezza e di stupore tutti gli ascoltanti, i quali sentivono commuovere; dopo che accompagnando l'azione con le parole, li sposi con il restante di tutto il coro si ritirano, et ebbe fine nello spazio di due hore circa, questa spirituale rappresentazione, che fu honorata dalle assistentie di tutti i Ser.mi, a quali si raddoppiò il gusto per che in quei giorni appunto si ritrovava in Firenze incognito il Ser.mo Principe d'Urbino, il quale insieme con tutta la corte ammirò, et devotamente inchinò il sacro altare che si trova a mano dritta di detta Compagnia, riguardevole non tanto per la moltitudine di vasi, fiori et ornamenti in ogni squisitezza, ma per la quantità et la qualità delle venerande reliquie che sovra esso vi si veddero la maggior parte delle quali erano legate in ebano et avorio con figurine et lavori di nobilissimo intaglio; tutto fu arricchito di lumi, lumiere et la stanza prima tutta adorna di sedie di velluto per ogni occorrenza o prima o doppo la rappresentazione di potersi adagiare il che fu tutto dall'A.A. bene considerato, et commendato, nel che si deve anche far memoria, che ogni cosa è diretta all'honor di Dio, come diceva l'Impresa dell'Incenso col motto Soli Deo dipinto nel parapetto del palco; passò anco con molta quiete, et ordine, senza che c'intervenisse uno minimo disturbo.

Furono le prospettive fatte fare a spese di più fratelli di Valsuta con tutto il resto delle maestranze, et altre occorrenze di lumi, e musica sino alla somma di scudi 150, se bene era giudicato detta eccedere di gran lungo, il che nacque dalla diligenza di chi fece le capelliere ammirabili per la varia forma, et artifizio, et magisterio, che ebbero in capo le Muse, gli angeli et le donne, che recitavano nell'opera oltre alle fatiche continue durate nell'apparato, nella proporzione del vestire, con laude et sodisfazione universale.

E perché quelli, che bene operano non restino defraudati della gloria loro, che si conserva con la grata memoria, però de nomi loro se ne farà mentione ancor che contro voglia loro, come quelli, che sono più ambitiosi di modestia che di laude. Capi della commedia furono: Lorenzo Galli, et Mario Stefani. La revisione della commedia con tutte le aggiunte di versi, et prose, che di sopra si fa mentione se ne diede la cura et

fu opera del dottore Jacopo Cicognini uno de nostri fratelli, che mai non mancò così dell'insegnare, come nel rammentare in detta opera. Le musiche dell'Angelo Rafaello, et Iddio Padre furono del S. Jacopo Peri, e tanto basti per commendarlo. Le musiche degl'angeli, pastori, e sinfonie furono di ms. Gio. Batta da Gagliano nostro Maestro di Cappella, e ne riportò lode universale; et in specie da Ser.mi padroni.

Ms. Cosimo del Bianco fu quello, che per l'artifizio delle capelliere, abiti e paradi-
so et altro è stato di sopra meritatamente commendato.

Propose la visione della Scala et aggiunta del 3° atto Vincentio Ruotoli pur de'
nostri fratelli, che ebbe cura del mandafuori, per la cui diligentia l'entrate et uscite
passarono felicemente.

Camarlingo e provveditore fu meglio Coppi similmente uno de' nostri fratelli il
quale non perdonò a fatica alcuna perché il tutto seguisse con ordine con ogni buon
vantaggio di spesa, et con sodisfattione di tutti. Fu detta rappresentazione recitata
cinque volte nei giorni di che sopra ne è fatto mentione, et oltre a Ser.mi padroni
c'intervennero in più volte gli appiè personaggi:

Monsig.r Nuntio, Mons.r Arciv.vo di Firenze, Mons.r Arciv.o di Pisa, Mons.r
Vescovo di Fiesole, Mons.r Vescovo del Borgo a S. Sepolcro, et Mons.r Vica-
rio [...]¹²

Poco oltre si legge:

Dicembre 1622

La nostra Compagnia, che con particolare devotio honora la festa della Natività di Christo Salvator nostro, havendo pensato la stessa sera del Natale invece di sermone brevemente rappresentare il gran misterio della redentio humana ne diede la cura ad uno de nostri fratelli che subitamente dettò una rappresentazione, che a principio si pensò farsi recitare senza pompa et ornamento. Ma parendo che l'ope-
ra fusse per riuscire assai bella e devota, si diede ordine per la scena, e si fecero quat-
tro archi a uso di logge, per i quali apparivano campagne di Bettelem; si come si
scorse subito che fu sollevato la tela in alto, che seguì finito il mattutino, vedendosi
nel medesimo tempo sorgere Lucifer da terra cantando horribilmente, et nel fine di
ciascuna stanza si sentiva un ammirabile et artifioso ritornello, che spezzato, et
dolente rassembrava sospiri affannati di anime tormentate; questi antivedendo la
sua ultima rovina bestemmiando il cielo fumentava il Peccato, la Morte, et la Disper-
razione ad annichilare la Natura humana, che susseguentemente comparve catenata
in abito di donzella accompagnata dal medesimo Peccato, e Morte, che rimproveran-
doli il mancamento de primieri parenti gli diedero materia di accusare maggior-
mente la sua colpa; ma non mai scompagnata dalla speme del perdono intanto che
giunta la Disperazione, et esortandola a far lega co l'Angelo rubello, fu discacciata
dalla Speranza, che all'improvviso gli sopravvenne, e doppo haver fatto partire il
Peccato et la Morte, sollevò da terra la Natura humana, quale avendo di lontano
sentito una voce angelica, che annunciava a pastori la nascita del gran Messia, vidde

¹² A.S.F., n. 162, 22, cc. 94-95v.

in un istante spezzarsi, et cadere a terra le catene ond'era avvinta il che gli diede occasione di cantare con giocondissime voci la sua liberazione, si come fece con bellissimo moto, gesto et con ogni maggiore esquisitezza: dopo che, guidata dalla Speranza, s'invò, verso il presepio. A questi successero due pastorelli, che dopo haver della maravigliosa notte ragionato, viddero venire i padri loro cantando, che furono i più celebri musici di Fiorenza, che da diverse strade comparendo, venivano cantando a coppia a coppia e dopo alcuni versi inaspettatamente uscivano due altri pastorelli con violini in mano, che alternando la canzonetta facevano un diletoso et ammirabile contento, et dopo avere narrata la cagione di si fatta allegrezza, si scoperse il presepio da loro cercato, nel quale si vedeva la Beatissima Vergine vestita in abito di regina con Giesù nato posato sul fieno, a sinistra S. Giuseppe et a destra la Natura humana che dopo aver rappresentato il suo contento e svegliato devotio et compunti li spettatori gettò su la soglia di quel tugurio le spezzate catene, e parti per far noto all'universo l'humana redentio. Ma i pastori che inginocchiati con parole molto semplici et affettuose avevano adorato il Sig.re si sollevorno per tornare alle capanne a prendere doni per presentare alla gran Vergine, e Madre, e ritornando raddoppiorno la gloria con nuova e dolcissima armonia; partiti che furono sopragiunsero i due Arcangeli Gabriele et Raffaello: questi mostrava havere guidato in terra il compagno, che inginocchiato rammentò alla Beata Vergine la sua angelica salutazione seguita in Nazaret, et ne mostrava l'effetto delle sue promesse, in tanto se li fè incontro Uriel, che gl'invitava a spiegare il volo in alto, dove Michael loro compagno gl'attendeva, per cantare lodi al nato Salvatore. Sparvero gl'angeli, et apertos in uno tempo il cielo viddesi uno coro angelico et in mezzo di quello il forte Michael, che hora solo hora accompagnato cantando annuntiava pace alla terra invitandola a gioire per sì grande, et incomprendibile amore mostratosi dal sommo Idio; finito il canto si richiuse il cielo, et rimase la Devotione alla capannuccia, che erano figure di rilievo proportionatamente adorne, con che si fece fine alla spirituale rappresentazione, et il P.re Guardiano in segno di licentia sonando l'Ave Maria conforme al solito ne mandò tutti consolati con la santa benedittione del Padre Nostro Correttore; e si credeva di non rappresentare più quest'opera; ma la mattina susseguente si hebbero lettere dall'Ill.mo S.R. Bali Jacopo de' Medici nostro fratello, et hoggi Maestro di Camera del nostro Ser.mo Gran Duca avisando come l'Alt.e Ser.me il detto giorno di S. Stefano volevano sentirla: ma perché erano già invitare le gentildonne principali della città, alle quali si rappresentò con l'assistenza di Mons.re Ill.mo e Rev.mo Arcivescovo di Firenze et suo Rev.mo S. Vicario, si differi al giorno di S. Giov. Evangelista. Nel quale venne tutta la corte, e trovò nella prima stanza per ogn'occorrente bisogno uno buono numero di seggiolette alte, e basse di velluto. Ammirò l'altare del Crocifisso tutto adorno con li soliti reliquiarii, dalla sommità della volta pendeva una belissima lumiera tutta accesa con candele di cera, et la Compagnia era tutta adorna di panni d'arazzo. Udirno l'Alt.e Ser.me con molta devotio e compunctione di core il gran Natale di Christo Sig.re nostro, commendorno i nobili recitanti, le musiche, et il sontuoso apparato, dichiarandosi che tal rappresentazione ne ricevevono per la promessa fattali l'autunno passato nella licentia della Benedittione di Jacob et gli parve che un'ora, che durò l'opera predetta, gli fusse rapita restando l'Alt.e loro molto soddisfatte di quanto havevono sentito, e così licenziati i Ser.mi padroni et l'Ill.mo e Rev.mo Sig.r Cardinale de' Medici,

che vi fu presente, si considerò che il popolo restava disgustato se un'altra volta non si recitava il med.mo Natale, che per ciò fermate le medesime guardie di S.A. s'introdussero i più virtuosi e nobili personaggi della città et inoltre i nipoti di Mons.r Ill.mo Nuntio di nostro Sig.re, e l'Ill.mo Sig.r Marchese Salviati che due volte vi fu spettatore et così con la quarta rappresentazione si terminò così devota et lodevole impresa. Dopo che la sera stessa si diede mano a disfar tutto il palco, et le prospettive acciò il di ultimo dell'anno giorno principale della festa di detta Compagnia si vedesse l'onorevolezza di un nuovo apparato, la ricchezza et divotione dell'altare, et la stanza tutta libera si come segui, celebrandosi la solita festa con ogni maggior pompa, e con la solita distributzione de panellini conforme al solito.

Il nome di coloro che si occuporno intorno all'opera sono gl'infrascritti cioè:

L'autore della rappresentazione il Dottore Jacopo Cicognini uno de nostri fratelli.

Protettore dell'opera a spese del quale fu rappresentata S.r Agnolo Galli, che non meno affettionato, che magnanimo non lasciò indietro cos'alcuna così nell'apparato come nelle musiche, che egli non la procurasse, e tutto dipendente dalla sua liberalità senza concorrenza di alcuno nella spesa.

Autore delle musiche il S.r Gio.Bata da Gagliano Maestro di Cappella di nostra Comp.a, che in questa occasione non meno valoroso, che nelle passate ationi, diede della sua virtù apertissimo segno, poi che il Prologo con il ritornello tanto celebrato, le musiche de Pastori, et quelle dellì Angioli furono in supremo grado d'esquisitezza.

L'hinno della Natura humana, parte che fu rappresentata dal S.r Alfonso Peri, mirabilmente fu messa in musica dal famosissimo S.r Jacopo Peri suo padre, e per commendarla tanto basti.

L'apparato, la scena et gl'abiti proportionati de recitanti furono tutte lodevoli et usate fatiche dell'affectionatissimo nostro fratello Cosimo del Bianco, che in ogni tempo, et occasione si mostra non meno pronto che diligente per servizio della nostra Compagnia, la quale ad honor d'Iddio indirizza tutte le sue operationi e per beneficio de virtuosi giovanetti, acciò incamminati nella vita del Signore pervenghino più facilmente al tempio della gloria et al porto della salute eterna¹³.

Quello che comincia a emergere da queste e dalle altre descrizioni, ovviamente non aliene da un certo trionfalismo, è che la forma dell'intermedio, ormai «vecchia» ma ancora evidentemente dotata di notevolissima vitalità, con il suo rigido e prevedibilmente scandito trovar spazio fra gli atti del pezzo teatrale, cede ad una più libera disposizione che consente di inserire brani musicali nei momenti che vengono ritenuti più opportuni dal poeta e dal musicista in accordo; si perpetua così l'antica consuetudine delle «musiche in commedia», però con una ricchezza musicale molto più grande. È naturale che con la nuova «coscienza» e abitudine melodrammatiche i passi can-

¹³A.S.F., n. 162, 22, cc. 97-98v.

tati o suonati non siano più solo quelli resi plausibili dalla «cantabilità» realisticamente provata del personaggio (Orfeo con la cetra, David con l'arpa, ecc.) o dal fatto che il pezzo sia da cantarsi e suonarsi anche nella realtà (come nel caso di canzonette, cori pastorali o balli bucolici), ma che la musica intervenga con funzione drammatica in quei momenti in cui ci si preoccupa di ottenere il maggiore «effetto», che si cerca a volte di sottolineare anche con l'inserimento di «macchine» e di allegorie (come per esempio l'apparizione della scala d'oro, simbolo e stemma della Compagnia stessa) che peraltro tutto il pubblico mostra di apprezzare particolarmente.

E mi sembra molto interessante il commento che viene fatto a proposito dei «ritornelli» strumentali scritti da Giovan Battista da Gagliano per la scena di Lucifero su cui il relatore insiste molto. È notevole il fatto che, fra le tante annotazioni generiche che riguardano la musica e il suo valore «estetico» (in fondo si finisce sempre col dire vagamente che essa «sollevò in un affetto di grandissima dolcezza e di stupore tutti gli ascoltanti» o che fu interpretata «con bellissimo moto, gesto et ogni maggiore esquisitezza»), l'attento e sensibile estensore del «ricordo» relativo alla sera di Natale del 1622 riesca a cogliere in quel suggestivo episodio, sia pure in maniera molto sintetica, il tentativo (a quanto pare perfettamente riuscito) da parte del musicista di «esprimere qualche affetto»¹⁴ con un passo strumentale intercalato nella parte cantata: e la musica, liberata momentaneamente dalla parola ma quasi facendo eco ad essa, trova la sua messa a fuoco autonoma ed efficace, provocando nei sensibili ascoltatori la più grande impressione. Si rilegga il passo in questione e si noti l'attenta puntualizzazione dell'«effetto» ottenuto (ben lontano dal ricorrente vago e ingenuo «dilettevole» o «ordinato»): «[...] vedendosi nel medesimo tempo sorgere Lucifero da terra cantando horribilmente, et nel fine di ciascuna stanza si sentiva un ammirabile et artifitoso ritornello, che spezzato, et dolente rassembrava sospiri affannati di anime tormentate [...]».

Purtroppo in questo come negli altri casi mi sono dovuto basare esclusivamente sulle descrizioni letterarie dato che, per quanti sforzi io abbia potuto fare, non sono riuscito a trovare traccia di materiale musicale.

Ma nel 1623 l'impegno è ancora più notevole. Si recita *La celeste*

¹⁴ Cfr. G. CACCINI, *Le nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Firenze, 1601.

guida di Jacopo Cicognini, con musiche di Giovan Battista da Gagliano. Interviene anche Jacopo Peri che scrive le arie di Azzaria, della Carità e dell'Arcangiolo Raffaello, tutte parti che vengono interpretate da suo figlio Alfonso. Di carattere spiccatamente auto-celebrativo, questa commedia in cinque atti, pur prendendo spunto dalla storia sacra, viene arricchita il più possibile da personaggi ed episodi di contorno e il Cicognini stesso, non essendoci spazio nella sala per i marchingegni troppo grandi e complicati necessari per degli «intermedi apparenti», provvede a sistemare il testo in modo da poter far inserire le parti musicali cantate, suonate e danzate (questa volta ci sono ben due balli composti da Santi Commessari, un ballerino e coreografo fra i più apprezzati e famosi nella Firenze del tempo, dove era nato col nome di «Santino») «nel miglior modo». Sembra di leggere fra le righe di questo e di altri racconti che allo spettatore non importasse tanto la commedia in sé quanto le parti «accessorie» e soprattutto quelle musicali; infatti anche se sempre si sottolinea che tutto è «dedicato ad honore di Dio et a gloria del nostro Gran Protettore e Padre Arcangiolo Raffaello», sorge spontanea l'impressione che un certo gusto spettacolare, diciamo così, «profano» sia spesso latente. Sta di fatto che il «ricordo» relativo alla recita in questione, peraltro come si vedrà abbastanza denso di particolari, non parla altro che dei momenti in cui interviene la musica, oltre naturalmente a render conto dei sorprendenti cambiamenti di scena e della ricchissima varietà delle fogge dei sontuosi abiti di scena, dei quali chi scriveva doveva essere estremamente orgoglioso.

Purtroppo, nonostante che sia specificato il nome di ciascun interprete dei ventidue personaggi, niente viene detto dei «musici» se non che «furono quasi tutti scolari del soprannomin.o Gio.Batista da Gagliano et altri musici celebri chiamati da lui».

Gennaio 1623

La nostra Compagnia desiderando di rappresentare una volta il felice, et glorioso ritorno del nostro gran padre, e protettore Arcangiolo Raffaello, et veduto, che l'universale a ciò s'inclinava, si dispose in quel fervore di far comporre questa sacra rappresentazione, e distribuite le parti si recitò con ogni pompa maggiore, et esquisitezza di musiche, et di abiti da giovani tutti di nostra Compagnia; di che è parso conveniente farne speciale ricordo così dell'opera, et musiche a quella annesse, come dell'apparato, et altri particolari come appresso.

Figurò l'autore non tutta l'istoria del giovane Tobbia, che suole havere principio dalla sua partenza, ma si bene il ritorno di lui accompagnato dalla celeste guida

dell'Arcangelo Raffaello sotto nome d'Azzaria non passando nell'opera il giro delle 24 hore, nelle quali si fingeva seguire l'azione, introducendo oltre a quello, che ne dice l'istoria molti avvenimenti, mediante la molteplicità delle parti così gravi, come ridicole, e nuove, essendo che l'istoria per se stessa nuda di accidenti, et di avvenimenti ristretta ad uno giorno solo non poteva contenere altro, che il ritorno del giovane, et il risanamento del padre, che perciò fu necessario abbellirlo, et contuttociò tutte le parti, et avvenimenti aggiunti erano annessi con il matrimonio di Sara, e di Tobbio giovane, e non staccati, ne disinti dai personaggi dell'istoria sacra, come dalla rappresentazione si può molto bene comprendere.

Si rappresentò questo carnavale, et quel che arrecò non meno gusto, che maraviglia fu, che i nostri Ser.mi padroni ne volsero favorire delle loro desideratissime presenze avanti al destinato invito, che doveva seguire dopo la prima volta che come per prova è solito recitarsi alle donne, onde si assettò prestamente la Compagnia, et si rappresentò l'opera destinata alla presenza loro.

Alzate le cortine di seta, che sollevate in aria da se stesse fecero ornamento e festone all'arco posto nell'estremo della volta, si vide una bellissima scena, che rappresentava la città di Ninive, et in faccia la porta della città con le mura torreggianti, e fuori di essa porta appariva paese silvestre, con lunghezza di campi, et altezza, et lontananza di montagne, et in scena si vednero gli infrascritti personaggi.

Era in mezzo l'Orazione inginocchiata, che haveva innanzi di se uno piccolo altare all'antica, et sopra di esso un incensiere, di dove usciva fumo adorato, et era accompagnata dalla Carità, et dalle Sette Opere della misericordia corporali con abiti proporzionali, et altre cose in mano significanti la proprietà di ciascuna di esse, quali dopo una sinfonia di varii strumenti cantorono in lode delle opere della carità.

Da poi l'Orazione con voce suavissima mostrò quanto l'opere di misericordia congiunte con l'Orazione erono accette a Dio, il che seguì con buono avvedimento, dovendosi rappresentare l'azione del giovane, et vecchio Tobbio, che per la carità et per l'orare era così accetto a Dio.

Parendo al poeta, che l'intrecciare alcuna volta nell'opera musica, o ballo con proposito, levando il tedium allo spettatore de' ragionamenti famigliari della commedia, si risolvè non essendo il luogo capace di macchine, o rivolgimenti di intermedi apparenti, nobilitare la rappresentazione nel miglior modo, che dal vaso della Compagnia gli veniva permesso: perciò alla fine dell'atto terzo essendo Tobbio vecchio stato con alcuni suoi parenti a pregare Iddio per il salvo ritorno del suo figliuolo, et distribuite alcune limosime a povere fanciulle, per che li servissero di dote, quelle fecer comparire al numero di dodici, sei delle quali cantavano, e sei danzavano, ma con moto tutto maestoso tra il passeggiare et il ballo per essere differente dall'ultimo, che apportò tanto diletto si per l'artifizio del compositore di esso, come dell'autore della musica, che nel suo genere fu ammirabile, che gli spettatori non si potevano satiare di riguardarlo, et li pareva che troppo presto terminassero. Né fu di minor bellezza la comparsa, et arrivo così del giovane Tobbio, et risanamento del padre, che diede materia, et occasione di uno dolcissimo, e devotissimo pianto; come anco quella di Sara superbissimamente vestita, accompagnata da dodici damigelle di Media, oltre al coro di nobili giovani di Ninive, et di altri parenti e personaggi, che recitavano concorsi ad incontrarla, e mentre entravano nella Città per la porta che si vedeva in faccia le Damigelle cominciarono da lontano, et replicarono a tempo alcuni versi cantati così vaghi, et così armoniosi, che riempirono il quore degli spettatori d'infinita

nito contento, et dopo i debiti complimenti fatti con il vecchio Tobbia, et sua moglie, sendosi ordinato che li schiavi, che conducevano i cammelli giunti alla porta fussero scatenati, havessero libertà, questi tutti lieti al comandamento dello sposo Tobbia diedero principio ad uno bellissimo ballo sino al numero di otto giovani, e tutti di nostra Compagnia, parte de' quali erano vestiti di colore incarnato, et altri di colore turchino trinati in argento con il medesimo disegno, con berrettini foderati di tocca, come anco le maniche, che fecero nobilissima mostra, et fu il ballo accompagnato da un artifitoso canto formato dalle medesime donzelle di Media; dopo che ritiratisi gli schiavi, le donzelle e tutti gli altri del Coro, restorono solamente in scena il vecchio Tobbia, la moglie et li sposi et fatto chiamare Azzaria, li offesero la metà di tutte le ricchezze loro, et egli dopo haverne reso lor gracie, si manifestò per quello che era, et nell'atto dello scoprirsì Arcangiolo Raffaello scosse, et riempì di dolcissimo timore, et inusitato spavento tutti i quori dell'i auditori, et nel medesimo tempo con inaspettata meraviglia cangiato abito, et forma, che pria fu di pellegrino, parve, né si seppe come, che divinamente li fussero spogliate quelle vesti, et il cappello, talché in uno baleno di pellegrino si trasformò in angioletto vestito di teletta incarnatina, e bianca fregiata di raso tutta trinata d'oro, e con capelliera proporziona-
ta, talché non poterono li spettatori contenere le lacrime, et riempiti tutti di spirituale consolatione, considerorono, che il fine et intentione dei giovani della Compagnia era stato da lor conseguito mentre ogni diletto si risolvé in devotissima compunctione. Terminato il quint'atto della rappresentazione, parve di far apparire di nuovo l'Arcang.o Raffaello, che accompagnato dalle Sette Opere della misericordia corporali si accingeva di ritornare al patrio cielo, et in un tratto allargatosi il foro et la porta della città di Ninive si aperse il cielo, et in trono luminoso, et sublime si vide il Padre Eterno adorato dagli angeli, et dal soglio celeste sino a terra calò una scala di nembri, sopra la quale l'Arcangiolo salendo a passi lenti condusse seco le dette Virtù sempre cantando, et egli giunto a piedi del sommo Iddio, con voce suavissima esplicò quanto aveva fatto inverso il buono Tobbia in esecuzione del suo comando, et poi havendo raccomandato i suoi devoti servi, et figliuoli, et pregato Sua Divina Maestà, che volessi i fratelli di quella Compagnia far heredi del regno del cielo, et sentito la risposta del Monarca del mondo tutto lieto trasformò quei nembri in una scala d'oro, et qui rimase per compimento dell'opera il proprio segno della Compagnia. Dopo che i cori angelici suavemente cantorono fino che riserratosi il cielo, sparita la scala, et ritornato il foro et la porta a segni loro con devotione et applauso universale si diede fine a così nobile e virtuosa fatica. Et acciò alcuno non resti defraudato del merito, et lode, che se li conviene o per spesa o per haver impiegato se stesso in così lodevole azione, si descriveranno tutti quelli se bene alla confusa, et senz'ordine di precedenza, che vi hanno havuto parte.

Capi della commedia:

il nostro Padre Correttore Fra Santi Contrini,
il nostro P.re Guard.o Ms. Franc.o Fiorvigna,
Lorenzo Galli, Mario Stefani, Cosimo Portinari.

Autore dell'opera:

il Dottore Jacopo Cicognini uno de' nostri fratelli.

Autore delle musiche:

Giovanbatista da Gagliano nostro Maestro di Cappella.

Autore de' balli:

Santi Commessari.

Sopra l'apparato, e scena, et spese di essa:
 Cosimo Portinari, Ferdinando de' Bardi, Lionardo Tempi.
 Sopra la Musica et spese di essa:
 Lorenzo Galli,
 Nicolò
 Giulio e fratelli e figliuoli d'Ant.o Buonaccorsi
 Giovanni
 Sopra tutti i lumi et alluminamento della scena che segui il tutto con torchi di cera:
 Francesco Cavalcanti, Gio. Batista del Rosso.
 Sopra i due Balli et spese di essi:
 Cav.re Agnolo Dassi, Vincenzo Giraldi, Agnolo Galli.
 Ballorono gl'infrascritti:
 Vincentio Giraldi, Luigi et Alfonso d'Antonio Antinori, Camillo e Francesco d'Alessandro del Nero, Tommaso di Salvetto Salvetti, Giovanni di Vinc.o Tatti, Zanobi Salvini.
 Questi si servirono nel medesimo ballo dell'instruzione di Francesco Fontani et Cosimo.
 Scolari del soprad.o Santi Commessari, autore del ballo.

I soprad.i Cav.re Agnolo Dassi, Vinc.o Giraldi, Agnolo Galli, Camm.o e Franc.o del Nero, Luigi et Alfonso Antinori, si fecero gl'abiti a loro proprie spese.

Non è da tacere che in questa rappresentazione furono tutti gl'abiti non solo proporzionalissimi, et tutti all'antica senza cappelli, ferraioli o spade, che son abiti civili moderni, ma alla lunga i vecchi et i giovani con giubbe fino al ginocchio di materia tale che eccedeva la credenza de' riguardanti, poiché non solo erano gl'abiti di velluto, e tali tutti carichi d'oro, e canutiglie vere, et buone, ma molti anco di telette d'oro tutti freschi, e di varii colori, che su la scena facevono si bella vista, che rappresentavano tanti eroi, fra i quali con ammirazione risplendeva il vestito del soprannominato Francesco Cavalcanti di velluto rosso tutto ricamato di canutiglia e verghe d'oro, come anco quello di Ferdinando de' Bardi così ricco e per la materia e per la quantità delle trine d'oro, oltre a quello che ricamato a torre in segno della propria famiglia accomodò per uno de' giovani del coro; né meno era riguardevole l'abito del medesimo all' hora che comparve in abito di donzella di Media, che parve una veste tutta inraggiata, e carica di tremanti stelle per il reflesso de' lumi che nell'artifitioso abito ribattevono. Al che si aggiunga li abiti de giovani del coro, fra i quali uno verde tutto fiorito, e ricamato a rose d'oro, del quale si servi Gio. Batista Bartoli; era fra gli altri ammirabile, ricco pomposo, e nobile quello di Gio. Batista del Rosso come tutti gli altri in universale, poi che quelli di maggiore età vestirono di lungo con veste di velluto pagonazze, et altri colori.

Ma fra tutti come sole infra le stelle, si offessero ammirabili agl'occhi degl'ascoltanti gli abiti del giovane Tobbia e di Sara sua sposa, la quale comparendo corteggiata da tante damigelle nel fine dell'opera rinforzò la vaghezza con si superba veste di lana buona incarnatina, e bianca fregiata di rasi e trine d'oro all'usanza de' Medi, che invero non fu alcuno, che estremamente non la commendasse.

Gli altri de' cori, dell'Opere della misericordia, degl'angiolini, et in particolare di quell'artifitioso, di che si vesti, et spogliò l'Arcangiolo Raffaello, et una quantità di benintese, disegnate, formate et ricche capelliere et berrettoni che fu fatica spesa et effetto dell'ingegno dell'affectionatissimo Cosimo del Bianco, che per questa, et al-

tre occasione ha meritato sempre lode universale.

Fu riguardevole l'abito di Astradoro, e quello di Rullo servo sciocco per il capriccioso disegnio, che fu fatto a spese di chi rappresentò la parte, come anche quello del paggetto, et in somma tutti in particolare, et in universale erano proportionatissimamente vestiti, ma ciascheduno haveva fatto sforzo di farsi a posta il berrettone, che per la materia, et per le gioie, et pennacchieri si conosceva, che havevono gareggiato nella spesa, et nell'inventione.

Protettore di questa spirituale rappresentazione, e devote fatiche fu l'Ill.mo S.re Piero de' Bardi Conte di Vernio, huomo celebre per havere congiunta la nobiltà, et la virtù, con la quale egli operò in maniera che il tutto passò con buona regola, con ordine, che fu cortese effetto delle sue lodevole, e grata maniere, con le quali il tutto passò felicemente. Il padre de medesimi fratelli del Nero, oltre alla gran cura, che si prese di trovar abiti, si mostrò così zelante della gloria della Compagnia, che anco dietro alla scena et in ogn'occasione, non perdonò a fatica alcuna, né restò luogo, nel qual non dimostrasse segno della sua affettione.

Furono Provveditori generali e degni di molta lode Antonio del Soldato, et Antonio Vitolini.

Personaggi della commedia	e nomi de' recitanti:
Tobbia vecchio	Antonio del Soldato
Anna sua moglie	Francesco del Bianco
Tobbia giovane figliolo	Lionardo Tempi
Sara sua sposa	Donato Alamanni
Rosetta serva di casa	Giovanni Buonaccorsi
Delio cioè Oristilla	Ferdinando de' Bardi
Domitio medico	Giuseppe Lapi
Rullo suo servo sciocco	Paolantonio Folchi
M.a Gioia tessitrice	Lorenzo Stefani
Habat vecchio cug.no di Tobbia	Giulio Buonaccorsi
Corinto e	Francesco Cavalcanti
Lidio	Giovambatista del Rosso
Sbarra serv.re di Corinto	Niccolò Buonaccorsi
Falchetto paggio di Lidio	Francesco Salvini
Astradoro Ipoc.to finto Cabal.a	Alessandro Dami
Vitale forestiero	Francesco Stefani
Azzaria cioè Arc.lo Raff.o	Alfonso Peri
Coro di giovani nobili di Ninive	Gio. Batista Bartoli
Zaffiro schiavetto di Sara	Piero Lenzi
Prologo	Alessandro Galli
	Carlo Galli
	Alessandro Galli,
	Gio. Francesco Medici

Mandafuori così de' recitanti, come per l'uscita de cori musicali, de balli, e moto delle scene e macchine Vincenzo Ruotoli.

I musici furono quasi tutti scolari del soprano min.o Gio. Batista da Gagliano et altri musici celebri chiamati da lui.

Rappresentò Alfonso di Jacopo Peri oltre alla parte d'Azzaria anco quella della Carità, cantando con la sua solita gratia, come anco nel fine cantando la parte

dell'Arcangelo Raffaello, e fu la Musica del medesimo Jacopo suo padre e tanto basti per commendare l'uno et l'altro essendo noto la virtù loro a ciascheduno.

Fu l'opera rappresentata più volte, et in particolare una volta con invito particolare di gentildonne e dopo con gran concorso di nobili e virtuosi.

Tutto fu dedicato ad honore di Dio, et a gloria del nostro gran protettore e padre Arcangelo Raffaello, et non ad altro fine, et humano riguardo, pregandolo a ricevere l'affetto de nostri quori, et ad esserne guida, et sicurissima scorta per arrivare dopo il peregrinaggio di questa vita all'eterna patria¹⁵.

Numerose e apprezzate furono anche le commedie rappresentate nel periodo in cui è Maestro di Cappella Agnolo Conti (dal 1624 al 1640). Sue sono le musiche per *Il trionfo di David* che fu messo in scena nel carnevale del 1629 a cui assistettero numerose personalità fra cui Ferdinando II de' Medici con la madre Maria Maddalena d'Austria e tutti i principi suoi fratelli: vi recitò, fra gli altri, Lorenzo Lippi, il celebre pittore e poeta, nella parte di Siba, un servo di Ariel, e Baccio del Bianco nella parte di Trisansone «sottoguardaroba di Saul» personaggi ambedue comici. Gli stessi si occuparono anche delle scene che sono molto lodate. Purtroppo anche qui i «musici» non sono nominati dettagliatamente ma riuniti sotto un vago «principali musici della città».

Di questo spettacolo, interpretato da ben quaranta fra attori e ballerini, secondo il costume del tempo tutti rigorosamente di sesso maschile, il granduca in persona ebbe a dire: «Questa è stata una rappresentazione, che poteva per la sua perfettione, et bellezza et per la pompa con che è stata recitata, rappresentarsi innanzi ad un imperatore». Ma lasciamo la parola al resoconto.

1629

Essendo la nostra Compagnia stata qualche tempo senza rappresentare opere spirituali, et parendo vi fussero soggetti degni di essere impiegati per le qualità di virtù, et bontà che si scorgevano in loro si giudicò ben fatto il dare carica al Dottore Jacopo Cicognini uno de nostri fratelli, che componesse si come egli fece il Trionfo di Davit riducendo l'istoria della vittoria contro Golia, et contro i Filistei in atti cinque tramezzati da musiche apparenti, che terminavano gli atti, et servivono per intermedi che nascevano dalla medesima azione, et dalla disfida di Golia sino allo sposalitio del medesimo Davit con Micol si rappresentò il successo della sacra storia; si ascoltò con particular diletto la prontezza del giovanetto, il mal gusto de' Consiglieri di Stato oltre agl'inganni, et adulazione de medesimi, scoprendosi i vitti de cortigiani di quei tempi, che benché parti gravi apportorono assai diletto. Si vid-

¹⁵A.S.F., n. 162, 22, cc.108-111^v.

de armato Davit accingersi all'impresa lodato da Jonata, et gradito da il Re Saul, il quale apparve tormentato dallo Spirito in scena, ove fu racconsolato da uno perfetto coro di musici con metri disusati, et arie meravigliose. Viddesi Davit sfidato da un Araldo avvalorare se stesso, et per andare all'impresa deporre quelle armi, quali finse l'autore che secretamente fussero state incantate a' preghi di Micol secondogenita di Saul amante amata di Davit con il mezzo di una Maga, di cui fa mentione la scrittura, et se li diede nome Idumea, che poi per sapere l'esito della vittoria di Davit così contro il gigante, come contro i Filistei a contemplatione della medesima Micol fece alcuni incanti, et il secondo fu apparente et di molto bella vista perché si oscurò ai suoi detti tutta la scena, s'eclissò la Luna et uscì di sotto terra lo spirito di Golia, che con versi ad uso della sibille esercitava con dubbio senso l'ingegno di Micol, che aveva occasione di temere sempre nella vita di Davit; ma nell'ultimo si trovava poi la dichiaratione di quel dubbio senso tutta diversa da quello si credeva in principio, si che tornato due volte Davit con la vittoria si meritò di sposarsi alla sua desiderata Micol. Non è da passare con silentio la scena del suo ritorno a Ierusalem così dopo l'uno come dopo l'altro trionfo, perché Davit veniva con la testa del gigante in mano presa per li capelli, et con l'altra sosteneva la scimitarra; era accompagnato da buon numero di soldati che cantavano in versi ciò che riferisce puntualmente la scrittura, et alternavano l'armonia le donzelle di Ierusalem che l'havevono incontrato con cembali, triangoli, et altri instrumenti all'usanza antica. Et dopo le lodi date a Dio, le med.e donzelle spiccorono uno nobilissimo ballo, che fu alla fine del 3° atto fra moltitudine d'instrumenti accompagnato da hinni di laude dati a Dio, fino che di nuovo partito il buon pastorello ritornò con le 200 teste de' Filistei, che si finsero alzate dreto le mura apprendo quella del loro capitano portata dal medesimo araldo che portò la disfida del gigante, il quale era stato fatto schiavo; il quale subito cambiamento di fortuna apportò diletto con la sua moralità. Si tralasciono gli amori di Adriel, che con varie inventioni procurarono ingannare il vecchio di lui genitore, il quale, invece di essere burlato, ritorcendo le burle contro i medesimi dava materia di diletto et di riso con varii accidenti. Lascio la vivezza di alcuni paggetti, i perpolosi ragionamenti di uno Trisansonone sottoguardaroba di Saul, et molte altre parti che vi s'introdussero per nobilitare l'historia, et arricchirla di varii personaggi et gustosi avvenimenti. Ma non si deve già tacere l'esquisitezza dell'i abiti di tutti li recitanti, poi che a principio i cortigiani et parenti di Saul vennero con abiti, che tiravano al guerriero, ma è ben vero, che nel fine et nella conclusione delle nozze ciascuno di loro mutò vestimento accrescendo la maraviglia per la qualità dell'abito che per la materia et per le guarnizioni era degno di qualsivoglia gran principe; ma in particolare furono ammirati li abiti di Davit, che a principio venne come nobile pastorello riguardevole in ogni parte, poi comparve vestito da guerriero, et erono l'armi, et il morione in teletta d'oro arrabescata di colore di ferro; ma dopo la prima vittoria portò abito datoli da Jonata come riferisce l'historia sacra, nell'ultimo poi si fece vedere in abito degno di qualsivoglia grand'eroe genero di gran re, perché aveva calzetta bianca di seta, stivaletto nero stampato d'oro, uno girello nero a falde di raso nero tutto carico d'oro con busto d'inventione, collare increspato azzurro, e manto con fiori d'oro di varii colori, che si conosceva essere fatto all'antica, et per quell'effetto, scorgendosi l'istessa premura nelle due principesse che se bene a principio uscirono con veste incarnata con canutiglia, tuttavia quando comparvero sposse nel fine della commedia, si fecero vedere con veste di colore bianco cariche di

gioie e tutte d'abito con nuove acconciature superbe in capo. E il regio Saul accompagnato quasi sempre da Jonata suo figlio; da Abner principe delle militie, come anco Adriel sposo della primogenita di Saul fecero si bei sfoggi con variazione di abiti, che più belli et proportionati non si poteva per tale effetto desiderato. Si che raddoppiò lo stupore vedendosi anco in tutti li altri personaggi tanta esquisitezza, havendo ciascuno in capo berrettoni, et piume di non ordinaria bellezza. Né meno tralascerò di rammemorare l'abito d'Idumea, che lontano da ogni forma ordinaria dalla capelliera fino alla panelletta dava tanta materia alli spettatori di commendarlo, che toglieva a lei di potere subito ragionare, convendoli prima di lassare acquietare il popolo. Quest'ultima ricchezza di abiti fece lo sforzo maggiore nell'ultima scena, che rappresentava Davit, che ritornava dal tempio dove era andato per rendere gracie a Dio della duplicata vittoria e dove Micol era andata ancora lei tornando presi per mano con il corteggi di dodici damigelle, et di molti nobili di corte, nella quale scena, si diede ripiego a tutti gli accidenti, et si fece lo scioglimento fino che comparve uno de fratelli di Davit, che avvisò che li ricchi parenti di lui erono vicini alla città, per mostrare con il canto et con il ballo segno del contento che prendevono delle sue grandezze. Fu grato l'avviso, et intanto che si poteva credere che comparissero, volsero le damigelle muovere uno ballo di passeggi, et quello finito scapparono fuori li pastori nobili parenti di Davit con abiti tutti uguali, et mascherini al volto, che li facevono apparire tanti eroi delle selve, si che dato conclusione all'opera con il ballo di questi che erono tutti nobili fratelli della Compagnia, hebbe la rappresentazione il suo debito fine alla presenza del Ser.mo Ferdinando Secondo Gran Duca di Toscana, et della Ser.ma Arciduc.a Maria Maddalena d'Austria sua madre con tutti li suoi fratelli con l'invito d'uno fiore di nobilissime gentildonne, che restorono con intera satisfactione, et il Ser.mo Gran Duca formò queste parole: questa è stata una rappresentazione, che poteva per la sua perfettione, et bellezza et per la pompa con che è stata recitata, rappresentarsi innanzi ad un imperatore; onde se l'onore è premio della virtù et delle fatiche, poterono quei nobili, et virtuosi giovani, che s'affaticorono conseguire appieno il loro intento. Fu il Provveditore di questa festa l'affectionatissimo della nostra Compagnia Niccolò Buonaccorsi.

Molti concorsero alla spesa, ma in particolare supplirono al tutto con gran liberalità il medesimo Niccolò Buonaccorsi, et Lorenzo d'Agnolo Galli, con li suoi figliuoli havendo Alessandro, che rappresentava la parte di Davit preso la cura maggiore del ballo. Et perché alcuno non resti defraudato della sua lode è parso di fare in pie' di questo ricordo mentione di coloro che o recitando, o operando si sono impiegati, et affaticati.

Protettori et ordinatori per ogn'occorrenza dell'opera:
 S. Ill.mo S.re Piero de' Bardi Conte di Vernio
 Ms. Francesco Fiorvigna nostro Guardiano
 Gio. Batista Quaratesi, che per essere governatore in detto tempo si mostrò in ogn'occasione non meno affctionato che prudente e completo. Agnolo di Lorenzo Galli, et Guglielmo Altoviti.

Personaggi della commedia	
Davit	
Isac suo padre	
Eleal	
Aminabad, fratelli di Davit	
Samma	

et nomi de' recitanti:	
Alessandro Galli	
Antonio del Soldato	
Oratio Pepi	
Francesco Nacci	
Niccolò Paganelli	

Saul re	Giulio del Caccia
Jonata suo figliuolo	Giovanni Buonaccorsi
Merob figliola maggiore	Andrea Salvini
Micol figliola minore	Paolo del Sera
Susanna matrona di Micol	Lorenzo Buonaccorsi
Samia sotto damigella	Noferi Nemi
Stella nutrice di Merob	Simone Bartolozzi
Abner cugino di Saul, principe delle militie	Minutio Minucci
Canio e Paggetti	Carlo Galli
Rubino di Corte	Gio. Ant.o Popoleschi
Teodoro e familiari, e	Benedetto Rucellai
Leone, cortigiani di Saul	Lorenzo Stefani
Trisansone Guard.a d'Arm.a	Baccio del Bianco
Ventura suo servitore	Lorenzo Gabbielli
Ms. Deodato vecchio tesaur.re di Saul	Alessandro Dami
Adriel suo figliuolo	Francesco Tempi
Siba suo servo	Lorenzo Lippi
Idumea maga	Domenico Sarti
Gedeone araldo di Golia	Alfonso Peri
La Fortezza che rappres.a il Prologo	Luca
Prologo rappresentato in trialogo	Gio. Franc.o Medici
Coro di musici che cantavono	Baccio Compagni
Coro di vergini che cantavono e ballavono:	Niccolò Carcherelli
Francesco del Nero	principali musici della città
Cammillo del Nero	
Noferi Nemi	
Carlo Galli	
Ottavio Romena	
Giovanni Tatti	
Zanobi Salvini	
Francesco Pallaini	
Coro di damigelle che ballavono:	
Gio. Batista Altoviti	
Giovanni Giomi	
Alessandro Giomi	
Agostino Fantoni	
Coro di pastori che ballavono:	
I med.i che fecero il primo coro delle vergini.	
Mandafuori:	
Vincentio Ruotoli	
Giuseppe Lapi	
Sopra la cura delle musiche:	
Ms. Gio. Francesco Ferroni	

Ms. Paolo Castrucci
 Niccolò Buonaccorsi
 Autore delle musiche:
 Agnolo Conti nostro Maestro di Cappella
 Maestro del ballo:
 Santi Commessari

Sopra li abiti, et altre appartenenze al vestire, capelliere et altro portato in mano da chi recitava:

Cosimo del Bianco, il quale se in tant'altre feste et occorrenze della Compagnia mostrò quanto valeva nell'inventione, non volse anco tralasciare di non impiegare se stesso nel vestire i recitanti et dare disegni nelle più belle capelliere fabbricate et accomod.e tutte a sue spese.

Sopra le scene:
 Baccio del Bianco
 Lorenzo Lippi

Il giorno che fu rappresentata alli padroni fu il 2.do giorno di Quaresima, con licentia dell'Ill.mo e Rev.mo Mons.re Arcivescovo, et per prima del carnovale fu rappresentata a nobili, et intelligenti ascoltanti, et gentildonne parenti de' recitanti. Il fine et lo scopo di queste lodevoli fatiche fu il dare materia ai giovani d'impiegarsi in esercitii spirituali, et applicare l'animo et dedicare se stessi in questa santa Casa a servitii, et all'amore inverso nostro padre Arcangiolo Raffaello¹⁶.

Ancora una volta, come si è visto, si dà particolare risalto alla descrizione più «visiva» che sostanziale dello spettacolo con un particolare riferimento alle parrucche, o «capelliere» come sono chiamate, disegnate da Cosimo del Bianco, parente del più famoso e già citato Baccio.

Questa volta comunque, fermo restando l'impegno e lo sfarzo profusi nell'apparato, si ha davanti una vera e propria «commedia con intermedi», che sono scritti dallo stesso Jacopo Cicognini, il quale prende spunto dalle vicende più o meno liberamente tratte dalla Sacra Scrittura per collegare, senza soluzione di continuità né sbalzo di argomento, queste parti al resto dell'azione teatrale. E ancora si insiste sulla necessità di questi interventi musicali (i quali nuovamente sono descritti con particolare cura), quasi che il resto non avesse molta importanza: è infatti proprio su questi ultimi che il diafrista soprattutto basa il racconto, probabilmente ritenendoli gli unici degni di essere tramandati ai posteri. A questo proposito appunto il testo sacro viene stranamente ritenuto tale da dover essere «nobilitato» con interventi «d'inventione», per evitare il rischio, come altre

¹⁶ A.S.F., n. 162, 22, cc. 162-164v.

volte è stato curiosamente annotato, che potesse recar «tedio» agli ascoltatori.

Nel maggio 1639 il diarista, in una delle sue pagine più impegnative, annota la puntuale e minuziosa descrizione della preparazione e della messa in scena della «tragedia spirituale» *Aglae ovvero Il martirio di S. Bonifatio* di Girolamo Bartolomei che provoca anche qualche polemica in seno alla Compagnia per una possibile mancanza di «decoro» del soggetto il quale prevedeva che la protagonista Aglae, «matrona romana principalissima», fosse legata da un «indugno» amore con il suo schiavo Bonifatio.

Comunque, grazie alle circostanziate giustificazioni esposte dallo stesso autore, tutto fu chiarito e lo spettacolo andò in scena, arricchito dalle musiche «molto copiose» di Agnolo Conti, nei giorni 9, 14 e 17 maggio 1639.

La trama, come ci viene narrata, è un capolavoro di intricate vicende storiche, sacre, miracolose, con ampi risvolti erotici e sensuali; ricca di colpi di scena e di macchinosi interventi divini e diabolici, a stento viene padroneggiata dal pur abile estensore del resoconto e molto probabilmente dovette apparire oscura anche agli attoniti spettatori che tuttavia mostraron di apprezzarla grandemente. Tale è il groviglio di situazioni e tali sono gli equivoci causati dai numerosi travestimenti e scambi di persona che alla fine è necessario, per sciogliere il nodo, far intervenire addirittura i santi in gloria che con la loro apparizione in cielo pongono un termine alla complicatissima vicenda. Le parti più scabrose peraltro, come quella in cui il diavolo Asmodeo, «principe della lussuria», assunte le sembianze di Bonifatio, tenta di sedurre Aglae, sono narrate con parole da cui traspare una sorta di sdegnoso raccapriccio, in cui però è possibile ravvisare quella tendenza delle opere sacre ad accogliere con facilità aspetti e atteggiamenti «mondani» che anche altre volte è stata riscontrata e che possiamo ritrovare nelle più diverse forme d'arte di questo periodo.

Lodatissimi i balli, i costumi e le scene, queste ultime di Felice Gamberai, un artista ormai anziano ma la cui importanza viene sottolineata ampiamente e confermata dalla sua partecipazione come inventore del «carro» e del «castello incantato» alle feste per il matrimonio fra Ferdinando II dei Medici e Vittoria della Rovere nel 1637¹⁷. La presenza della granduchessa accompagnata da altri

¹⁷ Cfr. A. SOLERTI, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, 1905, pp. 198-211.

membri della casa regnante suggella ufficialmente il successo di questa impresa a cui, oltre ai vari organizzatori e finanziatori, parteciparono sul palcoscenico fra ballerini, attori e cantanti, almeno 26 persone, senza contare i «mandafuori», il «maestro del ballo» e i «rammentatori». Spicca fra di esse la presenza di Baccio Baglioni¹⁸, che interpreta due parti musicali.

Ma lasciamo finalmente la parola al racconto:

17 maggio 1639

Nell'adunanza che ultimamente fecero nella nostra Compagnia li dodici conservatori infra l'altre cose, che si deliberarono, et conclusero, una fu proposta da Guglielmo Altoviti, uno di detti conservatori, che havendo Ms. Girolamo Bartolomei, similmente uno di d.i Cons.ri, infra molte sua tragedie spirituali già perfettionate composta in verso eroico, secondo le buone regole, l'*Aglae*, ovvero Il martirio di S. Bonifatio, si sarebbe a lui fatto, et da noi ricevuto honore se si fusse recitata il carnovale del passato anno 1638 nella nostra Compagnia; e perché si scorgesse se tal opera fosse di satisfattione della maggior parte de' ben affetti fratelli si dovesse depositare appresso al nostro P. Guardiano, il quale da per sé, et insieme con altri letta, et ben considerata risolvesse quanto fare convenisse nell'adempimento di questo suo proposto pensiero, et udito il med.o Bartolomei che dimostrava essere suo grandissimo desiderio, che quella sua *Aglae* fosse da' nostri fratelli rappresentata, i quali sempre hanno havuto nome di buoni recitanti, et ch'egli si sarebbe impiegato con la persona, con la penna, et con il denaro in ogni occorrenza, fu stabilito accettarsi l'offerta et venirsi all'effetto delle cose proposte.

Intanto consideravasi gli honoris sopra le scene acquistati da nostri passati, de quali ancora parte otiosi, ma vogliosi se ne rimangono aspettando, che risorger debbano all'età, essendo vero che quando la baldanza dell'ingegni già più vigorosi, cede al tempo, s'invigorisce l'animo di quelli, che risorgano; onde, si come l'armi otiose si arrossiscono per la ruggine, e le scene dismesse s'annientano per la polvere, acciò che non si andasse oscurando l'antico splendore dal vile otio moderno, veggendosi massime un innato desiderio in ciascuno de' fratelli del rinnovare così honorevole esercitio, si generava per ciò universale applauso, che si sfogasse il prurito del genio di tutti nell'operationi lodevoli degli antichi, de' quali dobbiamo essere imitatori, non emoli.

Fu dal Bartolomei presentata l'*Aglae*, fu letta, et benissimo da' migliori considerata, et si trovò lo stile essere eroico, uniforme, i concetti frizzanti, gli episodi non punto oziosi, non le peripazie inaspettate, l'intrecciamiento havere la sua propotione; lo scioglimento ben che celeste esser dovuto, i personaggi serbare il loro decoro, l'inventione di cosa vera, o verisimile, et finalmente esservi chiarezza, eloquenza, e facilità, e quel che importa vi fu veduta una miniera feconda, nella quale con i propri sudori arricchisce quel suo componimento, senza punto curarsi di fare campane al suo nome, che suonino con l'altrui suono: felice lui, al quale il cielo con mano più

¹⁸ Baccio Baglioni (? - 1649), suonatore di tiorba e compositore fiorentino, fu Maestro di Cappella del Duomo di Livorno.

prodiga, che liberale ha dispensato quanto ha di precioso nel ricchissimo erario della natura. Fu veduta restringersi la tragedia nell'appresso argomento: «*Aglae matrona romana principalissima mentre vive perturbata dalla tardanza dell'amato servo Bonifatio, da lei mandato a Nicomedia a comprare il corpo di un santo martire, Tiburtio fratello di lei la consiglia a far pronto ritorno a Roma. Al che mentre contro sua voglia ella si dispone, resta fra tanto in Nicomedia Bonifatio condannato come cristiano al martirio; il quale invidiandoli Asmodeo dimonio, gli apparisce sotto forma di Aglae, ma non potendo distorlo dal santo proponimento, procura che non sia riconosciuto per martire, ordisce inganni a compagni di lui, e si presenta sotto sembianza di Bonifatio da Aglae, e tenta di sedurla, delusa dall'apparenze di quello; per fine nella maggior evidenza, che sia diventato Bonifatio di Christo glorioso martire, l'istesso dimonio ingannatore comparso nuovamente nell'istessa forma pone in dubbio il tutto, tal che per discorrere il nodo s'apre il cielo, e s'appalesa il beato martire, et fa sparire le diaboliche illusioni, del che ne festeggia il coro di fedeli».*

Si riduceva l'intessitura dell'istoria in cinque atti, et il fine di ciascuno tramezzavasi col coro musicale, che discorreva secondo il senso, et intendimento comune dell'azione rappresentata nell'atto precedente con arte mirabile di poesia, nella quale l'ingegno del poeta si dimostrò così abbondante di quell'inventione, che a meraviglia lo feconda, che essendo domandato un gentile spirto, perché tanto piacessero quei cori, rispose che il domandare per qual cagione piaccia il bello, era una domanda da cieco; insomma tutti li principii si vedevono accomodare all'ordine del fine, perché l'opera dovevasi perfezionare con il fine.

Il Prologo era l'Angelo genio, che doveva discendere dal cielo in una nuvola portando la palma del martirio a Bonifazio, e di lui prediceva le vittorie, et esser doveano in sua compagnia due angeli con vasi d'acque per refrigerio dell'impuri ardori. L'atto primo (lasciando il particolare di ogni scena) trattava la compra del corpo d'un santo martire, che doveva farsi da Bonifazio in Nicomedia; che Aglae si dimostrava turbata dalla tardanza, che faceva Bonifazio in Nicomedia sospettando della sua fede; e che Tiburtio di lei fratello venuto in fretta da Roma nelle ville di Nicomedia, la consigliava a far ritorno alla patria Roma perché di lei a ragione non si morrasse di haver seguito il suo servo amato, al che ella contro a sua voglia si disponeva, mentre a Nicomedia rimangesse l'amato servo. Tiburzio per discolpa dell'onore suo render vedeasi alcune ragioni perché non havesse prima fatto contro Bonifazio indegno amante della sorella quelli risentimenti, che comportava la sua reputazione, e discorreva de' rimedii ancora per proprio interesse.

E certo, che con prudenza prevista s'allungava il poeta nella quarta scena del primo atto nelle discolpe di Tiburzio, per ciò che ci fu chi disse, che Aglae oggetto, et eroe della tragedia non servava il decoro di nobil donna romana, lasciandosi invesciare l'alma da un amore indegno dello splendore de' suoi natali, e che quella era una macchia in lei, che non si lavava se non con il sangue, là dove il di lei fratello credeva scusandosi lavarla con la lingua, nel che maggiormente scopriva le sue vergogne; al che fu risposto ciò non essere colpa del poeta, poi che in effetto la verità dell'istoria era, ch'ella del suo Bonifazio ardesse d'amore, e che Tiburzio ben che oltre l'istoria aggiunto si forma giovanetto, che per l'ordinario haver dovea più il dolore del biasimo, che l'effetto della vendetta, e che la ragioni da lui date nella detta scena quarta del primo atto erano bastevoli a rilevarlo dal disonore sospettato. L'atto secondo comprendeva, che Asmodeo e Draghinazzo demonii si presentavano a

Plutone prendendo varie forme, e che Bonifazio veniva condotto al martirio, venendo da Asmodeo sotto forma d'Aglae tentato per sedurlo, e che Draghinazzo disviava i compagni di Bonifazio, della cui forma si vestiva Asmodeo per ingannare Aglae. Nella scena seconda si doveva aprire l'inferno, dove in residenza doveva vedersi orribilmente Plutone pregiandosi della sua potenza, e celebrava fra i suoi più forti campioni Asmodeo principe della lussuria. Nell'altre scene del d.o atto veniva disteso con ordine quanto sopra si è accennato. Il coro credendo Asmodeo il vero Bonifazio, compatisce alla sua instabilità, et deplora l'incostanza degl'amanti.

Atto terzo trattava di rimandare a Nicomedia il finto Bonifazio, e vedevansi comparire col corpo del santo martire chiuso personaggi: el segretario procura da Aglae l'audienza. Vedevansi nelle scene di detto atto bellissimi avvenimenti per le fintioni del demonio in pigliare varie forme, che danno cagione di lamenti e inganni. Il coro con l'occasione del corpo del santo martire portato da Nicomedia celebrava le vittorie de' santi martiri.

L'atto quarto divisava, che Aglae ravvisava il corpo di Bonifazio, la quale per ciò faceva imprigionare Claudio, e Sergio reputati colpevoli della morte di quello. Vedevasi sfogare sopra il sacro busto il suo dolore, tramortiva, e dallo svenimento trappassava al sonno, nel quale restava consolata da celesti visioni, et per ciò nella scena terza un coro di angeli doveva discendere dal cielo, e cantare le vittorie del santo martire Bonifazio, onde dal canto, e dagli strumenti del martirio cangiati in simulacri di gloria, e di trofei le pronunziava la palma di Bonifazio. Il coro dopo il canto cantava in lode del sonno moderatore delle tempeste dell'animo.

L'atto quinto esprimeva, che Aglae facesse scarcerare Claudio, e Sergio intendendo meglio il fatto di Bonifazio: che Asmodeo ritornava sotto forma di Bonifazio scompigliando il tutto. Per fine comparso in gloria il santo martire scioglieva il nodo cadendo negl'abissi i demonii, e quindi s'appalesavano le frodi loro.

Letta adunque, e ben considerata la tragedia, piacque universalmente, e furono per facilità maggiore della musica, delle scene levate alcune cose, et altre aggiunsevi, et si concluse doversi recitare, dandosi la carica di trovare i recitanti a Girolamo Sommai et a Jacinto del Vigna gentilhuomini, et affettionati fratelli, i quali trovarono soggetti nobili, modesti, e ripieni di cortesia, e d'affabilità, e ciò fu eseguito da loro con ogni prontezza senza altro indugio perché non si raffreddasse l'affetto dell'animo de' fratelli bramosi, et si usò da loro prudenza nella fretta; non essendo sempre vero, che alla tardanza si dia nome di prudenza se non da coloro, che sono irresoluti, et che non considerano, che essendo l'occasioni precipitose possono tosto naufragare se non si pigliono: e certo che persone più di loro a proposito, et vogliosi scegliere non potevansi, come ne dimostrò l'effetto, essendo d'intelligenza a basta-za dotati, e dalla pratica de' soggetti nobili a pieno informati: simili deputati sono più degli altri ne' loro affetti, et effetti ardimentosi, e violenti, come di grande intelletto, e generosi nelle loro resolutioni, la libidine della gloria de' quali, eccitandosi dal prurito della generosità fu lussureggiare la volontà. Non fu fatto precisamente Provveditore in questa azione alcuno, quasi che ciascuno dovesse essere per se stesso nell'operare un Briareo, et nel rimirare il bisogno un Argo. Con tutto ciò Guglielmo Altoviti, et Agnolo Galli, et l'istesso Ms. Girolamo Bartolomei con previdenza degna di chi brama di riuscire con honore d'ogn'impresa si vidiero ingerirsi in tutte le più importanti necessità con ogn'affetto, e sollecitudine.

L'architetto delle macchine fu Felice Gamberai, che nella sua cadente età, si di-

mostra eccellente nelle macchine, quando nell'età sua più verde solo haveva atteso all'intaglio, nel quale è raro oltre ogn'altro dell'età sua in Toscana, e tale lo dimostra la soffitta della Chiesa di Badia eccellentissima d'intaglio d'inventione, et di rara proportione, et altre sue fatture: annoverandosi fra le mirabili inventioni il carro, ed il palazzo incantato, che egli fece nelle reali nozze del Ser.mo Gran Duca Ferdinando secondo azione la più rara, e meglio intesa, che si fusse veduta in quelle nobilissime feste.

La spesa rispetto alle macchine, scene, balletto, musiche, palchi, lumi, et altro non eccede la somma di scudi cinquecento, a' quali concorsero più amorevoli fratelli, e signori e fra li primi ci fu:

Il Ser.mo Principe D. Lorenzo, che a richiesta di Ms. Giulio Guazzini nostro Guar-diano liberalissimamente donò scudi cento di m.ta. [...] ¹⁹.

Personaggi, che recitorno alla tragedia:

Aglae	Gabriello Strozzi
Bonifazio	Carlo Portigiani
Clearco	Francesco Carnesecchi
Matrona	Filippo Franceschi
Tiburzio	Marcello Strozzi
Asmodeo	Carlo Corbinelli
Astarot	Giovanni Ricasoli
Draghinazzo	Francesco Carnesecchi
Plutone	Gio. Batista Sommai
ma per sua immatura morte	
in sua vece fu eletto	
Simplicio Proc.lo	Alessandro Galli
Sergio	Ferdinando della Rena
Segretario	Orazio Pucci
Bonifatio finto	Ceseri Ricasoli
Aglae finta	Alessandro Bava
Antimo	Simone Paganucci
Angelo genio	Andrea Spini
Angioli nella prima nugola:	Andrea Salvini
Andrea Salvini	
Luca Angioletti	
Marco	
Angiolo solo in altra nugola:	
Andrea Salvini	
Angioli quattro musici sopra la scala et altre occorrenze:	
Piero Nati	
Baccio Baglioni	
Luigi Vantucci	
Marco	

¹⁹ Gli altri donatori furono: Lorenzo Corsi, Girolamo Bartolomei, Guglielmo Altoviti, Noferi Nemi, Alessandro Pasquali, Giulio Buonaccorsi, Francesco Usimbardi, Orazio Corsi, Alessandro Pitti, Giovan Francesco Grazzini, Andrea Spini, Filippo Franceschi, Cosimo Paganucci, Francesco Orlandini, Piero Miceli, Agnolo e Alessandro Galli.

Bonifatio in gloria
 Personaggi musici nelli cori:
 Luca Angioletti, Andrea Salvini,
 Ms. Gio.batista Grandi, Luigi Vantucci,
 Ms. Carlo Zuccagni, Piero Nati,
 Matteo Grossi, Baccio Baglioni.

Luca Angioletti

Si diceva che nella tragedia presentata dal Bartolommei si leggeva l'Angelo genio dovere discendere dal cielo portando la palma del martirio a Bonifatio. In esecuzione di questo veddesi a principio calata la tela discendere dal cielo una mirabile nuvola capace dell'Angelo genio, et di due altri angeli, che lo mettevano in mezzo tutti tre cantando musicalmente.

Veddesi la scena rappresentante la città di Nicomedia bellissima a maraviglia con rara architettura, et con fabbriche magnifiche con un foro, che per l'artifitio appariva in gran lontananza.

La seconda scena si mutò dalla città nella villa di Nicomedia con una vista così varia d'arbori et di paesi, che rendeva stupidita la vista degli spettatori. Nella seconda scena dell'atto secondo si vedde aprire l'inferno, dove Plutone orribilmente risiedeva, et era così ben intesa la fabbrica infernale di sfondate caucine, di sassi dirupati, di palazzi distrutti, et ciascuna cosa così da fiamme, et fuoco, et orribilità ripiena, che rendeva orrore nei cuori, et faceva la stessa Sindenesi risentire nelle sue colpe temendo quel castigo. Dietro a Plutone si vedevono alcuni capi tremendi di fiere infernali, che di punto in punto moveansi per maggior tremore. Quivi erano le furie, qui vi l'Idra, e Cerbero trifauce, et in somma con la molteplicità de' lumi era così vario, e tremendo lo splendore, che arrecava maraviglia quanto spavento. Dove si sentì una musica piena di orribilità cantata da demoni alla presenza del capo loro Plutone. Accrescevasi la bellezza della tragedia et le mirabili scene, e macchine dalla ricchezza degl'abiti, e dalle macchine superbe, per ciò che infra l'altre si vidde discendere dal cielo una scala fatta con magistero, che rendeva stupore lunga, e larga a propzione, nella quale fermatasi su la scena, che rappresentava la villa in tempo che Aglae se ne stava da un canto su l'erba dormendo, discesero quattro angeli, i quali hora a vicenda cantavano, et hora unitamente le vittorie di Bonifazio, che furono a lei una gioconda visione. Ciò cantato et asceso quel coro di angeli in cielo, la scala si vide ergersi con gravità, e maestà sopra le nuvole senza vedersi con qual arte, con che appoggio, o con qual appiccamento ciò seguisse, artificio, che fu reputato forse la più eccellente opera che si vedesse nella tragedia.

Si vide con altra occasione venire da una parte per l'aria una nuvola dentro l'Angelo genio, che dopo il canto si vide alzarsi al cielo con l'apertura delle nuvole che fecero bellissima vista.

Nel fine apparse il paradiso aperto con li cori angelici, et l'anima di S. Bonifatio in mezzo, che cantando discopri gl'inganni dei demoni, col che si disciolse perfettamente il nodo dell'intrecciata tragedia. Comparsero all'ultimo sei giovani gentilhuomini vestiti nobilmente, et fecero un ballo vaghissimo, che diede intera soddisfazione, poi che a guisa di carole fu intrecciato con musica e ritornelli. Ciò finito tirate le tele, si terminò la rappresentazione sacra, dove si trovarono la Ser.ma Gran Duchessa, il Ser.mo Principe D. Gio. Carlo et altri principi con una gran corte di gentildonne, e gentilhuomini che con applauso grande cantavano le lodi della veduta tragedia, et sue macchine.

Fu recitata la prima volta per prova il giorno di 9 di Maggio, et il giorno dell'14 della festività di S. Bonifazio alla Ser.ma et altri come sopra, et il giorno di 17 similmente alle gentildonne et gentilhuomini, et molte persone titolate, et da tutti a maraviglia bene con gloria, et honore degl'istrioni, ma non già stupore, poiché la schiera tutta de' recitanti scaligeri era formata di gentilhuomini che sempre operando nobilmente s'astengono dalle cattive operationi per non sentirsele rimproverare. Onde si come la proprietà della Salamandra, che contro la natura del fuoco non arde nella fiamma, non si loda, perché opera secondo la sua natura, così essendo costume de nobili nelle pubbliche azioni di sempre operar bene, non parve che si ecchedesse nelle lor lodi per l'uso del merito.

La musica fu assai copiosa, e composta da Ms. Agnolo Conti nostro Maestro di Cappella, nella quale si spese oltre [...] et fu deputato sopra di essa Andrea Pitti, che egli ancora si esercitò in simile occasione liberamente.

Li ballerini furono li app.o:

Camillo del Nero,

Carlo Portigiani,

Filippo Franceschi,

Noferi Nemi,

Luigi Ridolfi,

Pazzino de' Pazzi.

Mandafuori:

Piov.o Rinaldo Strozzi,

Cosimo Paganucci,

Agnolo Galli,

Giulio Sommai.

Maestro del ballo:

Luca Bocci

Rammentatori:

Giovanni Casini,

Alessandro Dami.

Sopra li abiti, et altre appartenenze al vestire, capelliere et altro furono:

Francesco del Bianco,

Cosimo Paganucci²⁰.

È questo purtroppo uno degli ultimi «ricordi» particolareggiati che la Compagnia della Scala dedica ad uno spettacolo realizzato nella sua sede, il quale ancora una volta è articolato come una tragedia con intermedi con un uso delle parti musicali inteso ad accentuare i momenti salienti del dramma, come quello del glorioso e sensazionale colpo di scena conclusivo.

Questo tipo di attività comunque seguita ancora a lungo sempre con grande profusione d'impegno e di mezzi prima di conoscere, verso la metà del secolo, l'inizio della decadenza che, col progressivo abbandono del genere, lascerà il passo all'oratorio il quale segnerà l'inizio di una poderosa ripresa dell'attività musicale nell'ambito della Compagnia. La musica in ogni modo rimane pur sempre presente in quelle tipiche occasioni festive più o meno solenni in cui vengono

²⁰ A.S.F., n. 162, 23, cc. 147-151^v.

eseguiti mottetti, madrigali, dialoghi musicali, ecc., tutti composti appositamente; ci sono anche delle rappresentazioni per il Natale, secondo un'antica tradizione, con intervento di pastori e strumenti pastorali, il tutto arricchito da «a solo» di «celebratissimi» cantanti che richiamano un grande pubblico, e dall'immancabile presenza di una scelta serie di «macchine».

25 dicembre 1639

[...] La sera radunati di nuovo li fratelli et altri in tanto gran numero che con fatica il luogo ne era capace, si cantò solennemente il mattutino con bonissima musica, et infine in luogo di mottetto comparsero alcuni pastori riccamente vestiti alla loro usanza cantando insieme, et da per sé con maraviglia, et ammirazione della luce, et splendore che vedevono apparire nella mezzanotte, et nel medesimo tempo si vedde apparire una nugola ove posava un angioletto che annuntiò alli medesimi il nato Messia, et arrivato al mezzo della scena sparve da loro con ascondersi fra le nuvole et eglino appresso scoprendo il santo presepio genuflessi adorarono il Santo Bambino, et in stile recitativo da per sé, et unitamente insieme con parole dimostrarono l'affetto, et devotio che in loro si svegliava, et l'allegrezza che sentivono, et le proferivono con tanto affetto, che forzavano li ascoltanti a lacrimare per devotio unendo ancora al canto ritornelli con instrumenti pastorali che facevono bellissimo sentire, et nell'ordinare la partenza si vedde ad un tempo aprirsi il paradiso et molti angeli in esso assisi con diversi instrumenti, et unitamente con d.i pastori fecero un coro ricchissimo, et bellissimo, unito con dett'instrumenti, et in fine si riserrò il detto paradiso, et si partirono li detti pastori lassando li spettatori tutti ammirati et con desiderio di rivedere di nuovo detta rappresentazione stimandola degna di essere di nuovo rivista per satisfare ancora agl'altri che non erono stati presenti, che di tutto ne resti sempre ringraziato il Sig.re.²¹

Il 9 febbraio 1640, con replicate il 15 e il 23 dello stesso mese, viene allestito *Il martirio dei Santi Giustina e Cipriano* di Rinaldo Strozzi con musiche del «Cav. Carlini», coadiuvato dal Maestro di Cappella Agnolo Conti; si recuperano in parte le scene, le macchine e i costumi che erano serviti per la precedente *Aglae*, sia per motivi saggiamamente economici sia per la loro notevole bellezza, che non impediscono tuttavia qualche modifica e arricchimento.

Ancora una volta quindi una storia sacra di due santi martiri legati fra di loro da un sentimento amoroso in qualche modo contrastato, con aspetti facilmente riconducibili a problemi della vita terrena. A rendere ancor più scabrosa la vicenda interviene il fatto che Cipriano, per «conseguire l'amata Giustina», fa ricorso anche alle arti ma-

²¹ A.S.F., n. 162, 23, c.158.

giche, di cui è maestro, chiamando in causa perfino le potenze infernali, provocando così un tale sgomento nel pubblico da rendere consigliabile l'inserimento di «qualche accidente allegro» che alleggerisca la tensione creata da una tale congerie di «orrori». Alla fine comunque viene proposto un «vaghissimo» ballo che conclude luminosamente questa oscura e diabolica rappresentazione.

Fra i cantanti e gli attori va ancora notata la presenza di Baccio Baglioni e di Lorenzo Lippi impegnato nella parte comica di «Lancione villano» (evidentemente queste parti più leggere, di contorno, erano una sua specialità).

1640

Per essersi solo rappresentata non più che tre volte la bellissima et eroica tragedia spirituale dell'*Agliae* opera del Dottore Girolamo Bartolommei parve a' fratelli che infrottuosamente si fussero fatte grosse spese nelle scene, apparati, musiche, et altre necessarie spese: ciò considerato, col parere de' nostri amorevoli fratelli et benefattori Agnolo Galli e fratelli, e quali havevono contribuito alle spese oltre alla metà più che tutti gli altri fratelli, fu concordemente ordinato, che sopra il medesimo palco, et con la mutatione delle varie, et bellissime scene accresciute d'inventioni, et macchine del medesimo Felice Gamberai celebre architetto si dovesse altra spirituale rappresentatione rappresentare, et recitare et acciò fu eletta la persona del Molto Rev.do Cav.re Piovano Rinaldo Strozzi soggetto di assai buona esperienza in poesia, il quale intesa l'elezione, vogliosamente accettò la carica della compositione, et in spatio di venti giorni hebbe composta la rappresentatione del Martirio de' Santi Giustina e Cipriano, li avvenimenti della quale proportionati alle scene della città, della villa, et dell'inferno mescolando in essa qualche accidente allegro per tenere desti, et allegri gl'animi degli audienti nel mezzo delle mestitie, e degl'orrori d'inferno suggeriti dall'arte magica di Cipriano, che tendeva per quel mezzo a conseguire l'amata Giustina da lui quanto poco veduta, molto più amata, et di cui s'era mostrato sempre tacito amante, da lei non havendo mai per suo ristoro ricevuto a pena uno sguardo non che amoroso ragionamento, provando così essere vero quel detto, che la bellezza è un'eloquenza muta. Et seguitando l'autore l'istoria quasi ne' puri suoi termini se non in quanto ricercavono gl'atti rappresentativi, dimostrò così temerario l'ardire, et vana l'ambitione di Cipriano, che quantunque perfido, et gran mago non ponendo differenza fra la buona, et la rea fama, pur che fusse grande, lo palesò schernito nel suo magico, et limitato potere da una donzella schiva degl'amori, quanto vogliosa delle celesti delizie, et nel cui petto occupato solo da un pudico et santo amore annidar non si potevono le passioni d'un incendio lascivo, dove s'appanna il lucidissimo cristallo dell'honestà. Onde detestando egli le diaboliche suggestioni, et le impotenze degli dei inferi, ridottosi alle credenze della christiana religione per Giesù Christo volentieri si espone con la sua cara Giustina a disciogliere il nodo delle humane scambievolezze col solo coltello della morte che servì d'amendue di Alessandro.

Fu infine arricchita con ballo di sei giovani gentilhuomini nobilmente vestiti, et

fecero un ballo vaghissimo, che diede intera satisfattione sendo intrecciato con musica et ritornelli.

Fu la tragedia due volte rappresentata in tempo di carnovale, cioè il giorno nove di febbraio in luogo di prova a satisfattione de' recitanti, et fratelli benefattori della Compagnia, et il giorno 15 alli Ser.mi Principi D. Lorenzo, et D. Matthias Medici et a gentildonne et gentilhuomini invitati, et altri prelati, et signori, et una volta nel giorno secondo di Quaresima ottenutone però licentia dal superiore ecclesiastico, ove si trovarono i medesimi principi, et il Ser.mo Principe Gio. Carlo con loro intera satisfattione, et gusto essendosi per detti giorni, che furono favoriti da tanti sovrani splendori invitare gran numero di gentildonne perché alluminassero maggiormente il bellissimo teatro.

Alle spese concorsero li appresso amorevoli fratelli, et signori per l'appresso somme, cioè:

Il Ser.mo Principe D.Lorenzo Medici per	scudi 20
Cap.o Carlo Galli per	scudi 24
Francesco Orlandini	scudi 4
Noferi Nemi	scudi 3
Agnolo et Alessandro Galli	scudi 42

L'architetto delle macchine fu il detto Felice Gamberai. La musica fu assai copiosa composta dal Cav.e Carlini, quale in essa dimostrò il suo valore sendo da tutti stata non solo commendata, ma ammirata, et oltre all'essersi sempre per la nostra Compagnia volentieri affaticato, in questa attione fece maggiormente conoscere che negl'affari maggiori con ogn'affetto impiegava tutto se medesimo. In suo aiuto si servi ne giorni, che si rappresentò la tragedia di Ms. Ag.lo Conti nostro M.ro di Cappella.

Li personaggi, che recitarono furono gli appresso:

Cipriano	Andrea Salvini
Giustina	Carlo Corbinelli
Archelao padre di Giustina	Ceseri Ricasoli
Teodora madre di detta	[...] Chellini
Clorinda maestra di detta	Ottavio Mucotti
Serva	Federigo del Barbigia
Romito	Lorenzo Nelli
Arcadio compagno di Cipriano	Gabriello Strozzi
Prefetto	Francesco Maria Borghesi
Claudio segretario	Giovanni Dini
Asmodeo in forma di fanciulla	Francesco Franchini
Asmodeo in forma di Licinio	Simone Paganucci
Lancione villano	Lorenzo Lippi

Li ballerini furono li appresso:

Camillo del Nero	Carlo Portigiani
Filippo Franceschi	Pazzino de' Pazzi
Luigi Ridolfi	Tommaso Salvetti
Compositori del ballo et soprintendente di esso	

Personaggi musici negl'intermedi nelle macchine et ne' cori
 Plutone Gio. Paolo
 Asmodeo diavolo Rev.do Ms. Luca Citterni
 Andrea Salvini Ms. Carlo Zuccagni
 Luigi Vantucci Matteo Grossi
 Piero Nati Baccio Baglioni
 Sopra gl'abiti et loro appartenenze:
 Francesco del Bianco, Cosimo Paganucci
 Mandafuori:
 Girolamo Sommai, C.re Piov.o Rinaldo Strozzi,
 Alessandro Galli, Cosimo Paganucci.
 Rammentatori:
 Alessandro Dami, Giovanni Casini²²

Intanto il vecchio Agnolo Conti viene sostituito da Baccio Baglioni (1641-1644), che già abbiamo visto partecipare attivamente e direttamente in precedenti spettacoli, e successivamente da Niccolò Sapiti (1644-1653). Nel 1641 viene anche eletto un «sopra intendente alle ordinarie e straordinarie musiche», carica nuova che viene ricoperta da Alberto del Vivaio per acclamazione. Egli, come prima disposizione, fa costruire nella sala della Compagnia un «terrazzino» appositamente per la musica, il quale, oltre ad ospitare i suonatori, fu in seguito anche adornato da un bell'organo nuovo, opera di Giovanni Palmieri²³.

²² A.S.F., n. 162, 23, cc. 161-162v.

²³ Descrizione del nuovo organo, tratta da A.S.F., Compagnie Religiose Sopprese, A, CXLVII, 156-2C.

7 Gennaio 1647

[...] quale deve essere di sette piedi con due principali uno di stagno, et uno di legno doppo un ottava similmente di piombo, et una quintadecima, et uno flauto tutto di piombo eccettuato la mostra dinanzi, quale deve essere di stagno rilucente con uno pancione a vento, e tre mantici di stecche, et che sia sonante et buono [...].

A proposito di strumenti musicali della Scala, fra il 1615 e il 1620 si ha notizia di una lite fra la Compagnia e un suo confratello, Filippo Comi. I fatti si svolsero nel modo seguente. Baccio Comi, padre di Filippo e anch'egli confratello della Compagnia, aveva donato negli ultimi anni del 1500 un «graviorgano» alla Scala che lo conservò nella sua sede per circa quindici anni, cioè fino a quando il Maestro di Cappella, Marco da Gagliano, non servendosene più, lo fece trasportare in casa di Filippo Comi da dove però all'occorrenza veniva riportato in Compagnia.

Quando quest'ultima ne pretese la definitiva restituzione nel 1615, il Comi si rifiutò sostenendo che lo strumento era suo in quanto ereditato dal padre defunto. Il processo che seguì occupa un centinaio di carte della filza Compagnie Religiose Sopprese, A, CXLVII, 156, 2A dell'Archivio di Stato di Firenze, da cui riporto i seguenti documenti.

[...] il detto graviorgano fu comperato molt'anni sono dal S.r Baccio Comi b.m. per servizio della Comp.a

Purtroppo il diarista in questo periodo non dà molti particolari delle esecuzioni musicali che peraltro furono numerose e, come sempre, molto curate, limitandosi ad apprezzare grandemente la utilità del nuovo «terrazzino» perché, fra l'altro, «l'Armonia della musica in luogo rilevato» si può godere molto meglio.

del Agniolo Raffaello et subito comperato qui fu condotto, e stato poi continuamente, massime mentre visse ms. Raff. lo Gucci che lo sonava e doppo lui altri sino al tempo che Filippo Comi tolse moglie, da qual tempo in qua per havere il m.ro della musica mutato il modo de suoi concerti non sene servendo, si lassava stare in casa di d.o Filippo [...]

[...] Comperò ancora d.o S.r Baccio c.a vent'anni sono un graviorgano sul quale da basso fece dipingere l'arme dei Comi, et per di sopra l'Arcang. lo Raff. lo Tobbia, e lo mandò in d.a Compagnia, dove sempre di continuo è stato [...]

Queste due notizie, assieme a quella che afferma che lo strumento nel 1602 «fu dipinto e dorato da Michelagnolo Cinganelli», fanno parte del fascicolo del processo e sono del 1615. Sono poi indicate le seguenti testimonianze autografe:

16 Novembre 1615

Io Marco di Zanobi da Gagliano Can.co in S. Lorenzo fo fede come per molt'anni che sono stato Maestro di Cappella nella Compagnia dell'Archangelo Raffaello mi sono servito del graviorgano che era in detta Compagnia come cosa di detto luogo, e non ho mai sentito che sia d'altri, e perché volendolo adoperare aveva bisogno di molta servitù e spesa rispetto volere accordare l'istrumento con due registri el graviorgano con due altri, mi risolvetti molti anni sono di lasciarlo stare, anzi commessi a Ms. Cosimo del Bianco che lo levassi di Compagnia dove dava molto fastidio, e facilmente sarebbe stato guasto, e quando è occorso adoperarlo per la settimana santa si come alcune volte si è fatto o detto al d.o Ms. Cosimo che lo faccia mettere in Compagnia e così si è fatto, che per essere così la verità scrisse la presente di mano p.pa questo di et anno sopra detto in Fiorenza

Marco da Gagliano

30 Dicembre 1615

Io Giulio Caccini di Roma fo fede come più anni sono havendomi detto e ricercato il Sig. Galileo Galilei, che io li facessi vendere un graviorgano che haveva di mano del Pesaro, e sapendo io quante volte la buona memoria del sig.r Baccio Comi mi haveva detto desiderarne uno per servizio della Compagnia dell'Angelo Raffaello, parendo a me che detto graviorgano fosse molto a proposito per detta Compagnia, lo esortai a pigliarlo e non guardare alla spesa atteso che il maestro non viveva più, e sempre sarebbe in buona stima, egli per mio consiglio lo comperò, e più volte mi trovai a sonarli in detta Compagnia, et eziando in casa sua quelle poche volte che egli per qualche occasione ve lo faceva condurre per diversi concerti che io in particolare vi feci più volte con la buona memoria di Ms. Gio. Batista del Violino; essendo così la verità ne ho fatto la pres. e fede di mia propria mano questo di et anno sud.tti in Firenze

Io Giulio sud.tto mano pr.ia

3 Ottobre 1620

Io Cosimo di Raffaello del Bianco per la presente fo fede come circa 24 anni fa poi che il S.r Baccio Comi buona memoria haveva comperato dal Sig.r Galileo Galilei il graviorgano per servizio della Compagnia dell'Arcang. lo Raffaello, e per che nell'esercitarsi detto graviorgano fu considerato da alcuni, che avessi poco fiato et in particolare il S.r Jacopo Corsi buona memoria, et il Sig.r Giulio Guidi, che consigliarono d.o S.r Baccio a farvi aggiungere uno mantice, a persuasione de quali egli lo fece fare da m.ro Vincentio Organista buonamemoria, che stava in testa alla via del Campaccio, per la qual fattura, et aggiunta d.o Sig.r Baccio spese ducati venti, o vero ventiquattro di m.ta che non mi ricordo l'appunto, e questo lo so per che mi fu dato carico a condurre d.o instrum.to dalla Compagnia a casa di d.o m.ro Vincentio, et andarvi più volte a vedere quello si faceva et in compagnia del S.r Raffaello Gucci buona memoria, il quale più volte lo sonò, e rivedde in bottega di d.o m.ro Vincentio per ridurlo alla perfezione, che si desiderava, et così mi toccò a ricondurlo in Compagnia et in fede sottoscriverò di propria mano

Io Cosimo del Bianco affermo quanto sopra di mano propria.

Gli unici resoconti abbastanza dettagliati sono i seguenti:

15 febbraio 1643

Nel presente carnavale li giovani et fratelli della nostra Compagnia con il parere et consiglio del nostro P. Correttore, et nostro P. Guardiano risolverono di recitare una commedia intitolata *La vergine prudente* composizione del Dottore ms. Jacopo Cicognini esemplare et onestissima, et ancora dilettevole et grave per li cori di musiche et personaggi, che ci intervengano, et impiegando li fratelli più atti alle parti, et al suggetto quelli instruirono riducendoli ad intera perfezione, et fu recitata quattro volte, la prima, et seconda alle gentildonne et parenti de recitanti, et de fratelli, et l'altre due agl'huomini in casa dove di presente abita il med.o Guardiano, quale volontariamente, et con ogn'amorevolezza l'offerse per essere luogo molto capace, et atto. [...] Fu recitata ad intera perfezione con abiti ricchissimi, et bellissimi, con musiche di cori apparenti ad ogni atto varii, et dilettevoli composti dal nostro Maestro di Cappella, et segui con quiete et satisfazzione universale [...]²⁴.

È la volta della testimonianza di Galileo Galilei.

Fu da me Galileo del q. Vinc.o Galilei circa 27 anni fa condotto in Firenze da Pad.a un Claviorgano di mano di M.ro Domenico da Pesaro, e lasciato in mano di Ms. Giulio Caccini con ordine che lo vendesse; e benché io non mi ricordi precisam.e il prezzo che ne trasse, pure mi par che io gli ordinassi che volendolo comprare il S. Jacopo Corsi di b.m. glielo dessi per s.di 150, o vero 180 et ad ogn'altro non lo lasciasse per meno di s.di 200 o vero 180. Lo strumento venne in mano del S. Baccio Comi non so se immediatam.e o per mezzo del S. Jacopo Corsi, et a me fu pagato o 180 o vero 150 s.di, ma non già meno di 150. Questo è quanto mi sovviene in questo proposito; e tanto ho deposito di mia mano questo di 4 di Giugno 1619 in Villa di Bellosuardo. Io Galileo sop.detto scrissi m. pr.a

Il processo viene vinto dalla Compagnia della Scala e Filippo Comi vien condannato a restituire lo strumento. Essendo però questo in cattivo stato, i confratelli esigono che venga perfettamente restaurato a spese dello stesso Comi. Dopo qualche tempo si ha da parte della Scala una nuova decisione: Filippo Comi tenga pure il «graviorgano» e paghi alla Compagnia un corrispettivo del suo valore, in denaro. A questo proposito vengono nominati alcuni periti che stabiliscono il valore dello strumento.

Essi rilasciano infatti la seguente dichiarazione:

25 Ottobre 1620

Li sottoscritti fanno fede a chi s'aspetti, che il graviorgano della Compagnia dell'Arcangiolo Raffaello, che si dice comperò per il Sig.r Baccio Comi buona memoria dall'Ecc.te Sig.r Galileo Galilei molt'anni sono, è un'istrum.to perfettissimo tanto per la forma di esso che è portabile in qualunque luogo con facilità, et è di suono talmente dolce, che conviene facilissimamente in tutti i concerti, il quale fu fabbricato da il Pesero, il quale in questi simili instrumenti è celebrato per il primo maestro, che sino ad hora sia stato; et però dire si può, che sia una gioia da principi, che non habbia prezzo, oltre alla vaghezza di esso con pittura, et messo a oro da adoperarsi in qualsivoglia onoratissimo luogo, et avanti a qualsivoglia gran principe, et però se bene pare, che non se li possa dar prezzo a giudicio degl'infrascritti pratici, et che di esso hanno buona cognitio-ne, reputano che il suo valore possa, et deve essere più di dugento scudi, e quel più che lo pagherebbe, chi lo desiderassi molto, et per la verità sarà da loro sottoscritta.

Girolamo di Vincenzo Bolcioni

Stefano Soldini strumentaio

(M.o Franc.o Veniziano comparirà perché ancora lui l'ha accordato)

Il 6 giugno 1621, però, ritroviamo il «graviorgano» in Compagnia (evidentemente si era giunti fra le due parti ad un accordo) dove resterà fino al 1645, anno in cui fu venduto, risultando ormai inutile perché soppiantato dal nuovo organo del Palmieri.

²⁴ A.S.F., n. 163, 25, c.15v.

24 Luglio 1644

[...] fu rappresentato un dialogo in musica cantato da tre fanciulli nostri fratelli i quali furono Girolamo Bernardi in apparenza d'ortolano figurante N.o Sig.re resuscitato, l'altro Giov. Filippo Rucellai, rappresentante S. Maria Mad.a dolente per non havere ritrovato nel sepolcro il suo Sig.re e Gio.B.a Vantucci l'altro figurante l'angiolo con coro di musici dentro, e tutti si portarono benissimo e tutto segui con applauso et lode universale²⁵.

Nel carnevale del 1645 si legge ancora:

Nel presente carnovale, li giovani, e fratelli di nostra Compagnia con licenza delli nostri P.i Correttore et Guardiano, risolverono di recitare una commedia intitolata D. Gastone opera morale, et esemplare compositione del Dott.e Ms. Jacinto Cicognini nostro fratello, et impiegando li fratelli più atti alle parti, et al suggetto quelli ridussero ad intera perfettione. Fu recitata et rappresentata 5 volte: la prima, seconda, et terza alle gentildonne, et parenti de recitanti et fratelli il di 12, 15, et 19 stante et in uno di detti giorni fu spettatore il Duca di Vandomo con tutti li suoi cortigiani, et il di 22, et 24 del med.o la prima alle gentildonne con i loro mariti, et la terza anzi seconda alli huomini, et segui nella casa ove di presente abita il Dottore ms. Giulio Guazzini nostro Guard.o, luogo molto capace, et atto per simil'impiego [...]

Fu ridotta a somma perfettione con abiti nobilissimi et ricchissimi con musiche fatte da med.i fratelli con la sopra intendenza del nostro Maestro di Cappella, et segui con satisfattione universale [...]²⁶.

Le notizie d'ora in poi diventano sempre più vaghe e sono spesso riportate con monotonia facendo ricorso a frasi fatte che anche a distanza di diversi anni vengono ripetute invariate.

Nel 1653 prende la carica di Maestro di Cappella Giovan Battista Comparini²⁷ a cui succederà nel 1659 Bonaventura Cerri²⁸ che a sua volta rimarrà attivo fino al 1666, data che si avvicina a quella alla quale volontariamente ho posto il termine di questa ricerca: proprio pochi anni dopo infatti, nel 1673, si annota nel Libro dei Ricordi che viene rappresentato l'ultimo di questo genere di spettacoli, *La conversione di Santa Maria Maddalena* di Jacopo Cicognini con musi-

²⁵ A.S.F., n. 163, 25, c.35v.

²⁶ A.S.F., n. 163, 25, cc.437-v.

²⁷ Giovan Battista Comparini, Maestro di Cappella del Duomo di Firenze e valente insegnante. Morì nel 1659.

²⁸ Bonaventura Cerri, fiorentino; autore di: *Musiche composte per la strage de' mostri, festa a cavallo nel giorno natalizio del Sereniss. Gr. Duca Cosimo III.*

che, molto probabilmente, di Piero Sanmartini²⁹, nuovo Maestro di Cappella dal 1666 al 1674, che rappresenta quindi la chiusura definitiva di questo interessantissimo ciclo che abbraccia più di cinquanta anni³⁰.

L'attività musicale della Compagnia della Scala però non finisce qui, come ho già accennato, ma anzi conoscerà un nuovo, grande periodo di fervido splendore con l'allestimento negli anni successivi di numerosi oratori che, a partire dal 1691, verranno eseguiti costantemente fino al 1752.

Per concludere lascio ancora una volta spazio all'ignoto diarista per la descrizione degli ultimi tre spettacoli degni di rilievo, cominciando da quello del 1646 ospitato dal cardinale de' Medici nel Casino di San Marco, di cui purtroppo non è specificato il titolo.

1646

Nel passato carnvale li giovani, et fratelli di nostra Compagnia, con licenza del nostro P. Correttore, et Guardiano risolverono di recitare una commedia intitolata [...] opera morale, et esemplare compositione del Dottore et poeta Camm.o Lenzo ni impiegando li più atti alle parti, et al suggetto riducendosi tutti ad intera perfettione. Fu recitata, et rappresentata nel Casino del Ser.mo et Em.mo Cardinale de' Medici di S. Marco luogo attissimo per simile impiego sopra scena ricchissima il di 9 et 12 del presente mese, et in ultimo questo di 18 d.o alla maggior parte della nobiltà di Firenze con grand.o applauso et fra li altri ne furono spettatori li ambidue Ser.e Em. Cardinali de' Medici et il Ser.mo Principe Don Lorenzo. Alla spesa concorsero li med. che si affaticarono et impiegorono riducendo il tutto a somma perfettione con abiti nobilissimi et ricchissimi, musiche bellissime terminando con uno ballo fatto tutto da gentiluomini del quale fu compositore et operante Filippo Franceschi, similmente nostro amor.e fratello e segui con satisfattione universale [...]³¹.

17 Giugno 1657

[...] et appresso havendo fermato li fratelli di far una ricreazione in questo giorno nella villa di Ambrogio Baldesi nostro amorevolissimo fratello luogo detto alla Quercia vicino alla città uno miglio, et quivi rappresentare una commedia intitolata L'Amor fraterno compositione del Ms. Jacopo Cicognini fatta da esso per rappresentare in quel tempo si come fu fatto nella villa di B. Buonaccorsi a Castello di Poggio et alla Pieve di Monte Reggi tenuta all' hora dal Molto R.do Ms. Luca del Vi-

²⁹ Piero Sanmartini (1636-1700), Maestro di Cappella a S. Maria del Fiore di Firenze, «musicista particolare» alla corte dei Medici (liuto, cembalo e organo), fu allievo di Giovan Battista Comparini. Compose numerose opere, oratori, pezzi sacri e strumentali.

³⁰ È interessante notare che tutti questi musicisti ricoprirono l'incarico di Maestro di Cappella di S. Maria del Fiore di Firenze e che tutti erano sacerdoti.

³¹ A.S.F., n. 163, 25, c.60v.

gna figliolo di Ms. Fr.co Fiorvigna all' hora nostro Guardiano, et dovendo ancora a detta ricreazione intervenire il nostro P. Correttore, il nostro Padre Guardiano, Governatore, et altri fratelli affettionati della Comp.a acciò tutto passasse con quella quiete, et decoro conveniente, acciò non restasse la Compagnia senza li suoi superiori parve bene di lassare di dire il vespro in Compagnia et invitare li fratelli per cantarlo in d.o luogo essendovi la commodità di una cappella posta a dirimpetto a detta villa, et però si trasferirono li superiori in detto luogo insieme con una buona quantità di fratelli impiegati in detta commedia dotati di quelle buone qualità et perfezioni, che si richiedono in simili funzioni, et essendo di già in detto luogo stato ord.o tutto quello si richiedeva circa l'apparecchio, et ancora intorno alla scena. A suo luogo tutti furono posti a mensa con ordine condecente, et fatto di tutti li convitati due classe, cioè de giovani impiegati da per sé, et dell'altri accompagnati da per sé, passando il tutto con quella modestia et ordine convenienti per il buon comando di quelli erano stati fermati a detto effetto, et fra tanto essendosi fatta l' hora di vespro tutti si ragunarono in detta cappella, ove si erano trasferiti ancora altri fratelli in detto luogo venuti di Firenze a d.o effetto, et qui fu cantato il vespro et compieta della Sant.ma Vergine solennemente et a suo tempo a hore 20 si diede ordine di rappresentare la detta commedia si come fu fatto, et fu recitata, et rappresentata con universale applauso, et satisfactione essendo stata accompagnata da uno prologo rappresentante la Constanza et Imeneo, composizione del Dottore Francesco Baldovini, et la musica di Ms. Piero Sanmartini, et recitato da due amorevolissimi fratelli quali per fuggire l'otio volentieri si impiegano in simili azioni commendabili et inoltre fu corredata da due balletti fatti da giovanetti medesimi. Furono spettatori alla d.a commedia non solo li fratelli fermati per detta ricreazione, ma ancora una gran quantità di nobiltà di huomini et donne venute dalla città con la commodità delle ville convicine. Tutto terminò a hore 23 per dar tempo conveniente di poter far ritorno alla città con quelle comodità convenienti. La detta ricreazione passò con bonissimo ordine et con tutte quelle satisfazioni, che si potevano desiderare, di che si è giudicato bene farsene la presente memoria per dar animo a gli altri d'impiegarsi volentieri in simili azioni virtudiose per tener impiegata la gioventù et traviarla dall'ozio universale nemico di tutti et particolarmente de' giovani³².

19 Settembre 1673

Rappresentazione fatta in Compagnia della Conversione di S.M.a Maddalena di Jacopo Cicognini³³.

Mi pare di poter concludere con la certezza che dai numerosi documenti presi in esame fra il 1556 e il 1674, si possa avere un'idea abbastanza precisa della storia e dell'evoluzione che gli intermedi subirono a Firenze specialmente nella prima metà del XVII sec.; essi, anche se affiancati e superati da generi nuovi (e penso soprattutto al melodramma), mostraron di riscuotere ancora un loro successo au-

³² A.S.F., n. 163, 25, cc. 181^{r-v}.

³³ A.S.F., n. 160, 8.

tonomo imponendosi come un genere indipendente proprio da quel melodramma di cui essi costituiscono uno dei fondamentali punti di partenza.

Un'altra cosa appare chiara: l'enorme importanza della Compagnia della Scala nella vita musicale fiorentina, particolarmente nello spazio di tempo che va dal 1600 al 1640 circa. Sembra proprio in questi anni di leggere il resoconto dell'attività di un teatro. Nel periodo, così importante nella storia musicale non solo di Firenze ma di tutta Italia, che è quello in cui svolge la sua attività la cosiddetta Camerata dei Bardi, la Scala è uno dei luoghi dove i musicisti ad essa appartenenti vengono a proporre le loro esperienze e non in modo chiuso e privato, ma aperto a un vasto pubblico.

Come ho già detto li troviamo tutti: da Camillo e Piero figli di Giovanni de' Bardi, a Jacopo Peri, a Giulio Caccini, da Jacopo Corsi, a Marco da Gagliano, a Pompeo Caccini e a tutta una schiera di artisti in ogni campo che, come'è testimoniato spesso con grande vivezza, contribuirono ad allestire degli spettacoli veramente notevoli. Importanti i musicisti e importanti gli scenografi e i costumisti, tra cui basti ricordare Lorenzo Lippi, e soprattutto Baccio del Bianco, che, poco più che ventenne, faceva alla Scala le sue prime esperienze, acquistando così quella maestria che gli valse poi nel 1650 l'invito da parte di Filippo IV di Spagna perché gli allestisse alcune spettacoli, fra cui celebre quello del *Perseo* di Calderon della Barca.

Leggendo le appassionate pagine dei Ricordi, si pensa più ad un'Accademia di Belle Arti e di Musica che non ad una pia associazione.

Come ho già accennato, un ulteriore periodo interessante comincerà col 1691, anno in cui, il giorno 4 marzo, verrà eseguito in Compagnia il primo di una lunghissima serie di Oratori che daranno l'impulso ad un rinnovato fervore musicale.

Ma questo formerà l'argomento di una successiva ricerca.

APPENDICE I

Tavola cronologica dei Maestri di Cappella della Compagnia della Scala fino al 1674

MICHELAGNOLO MOLLAZZI: dal 1 luglio 1563 all'estate 1584.

BACCIO MALESPINI: dal 3 marzo 1591 all'estate 1609.

MARCO DA GAGLIANO: dall'estate 1609 al ? (almeno fino al 1612. Esercita col Malespini almeno dal 1602).

GIOVAN BATTISTA DA GAGLIANO: dal ? al Carnevale 1624 (prima notizia dicembre 1619).

AGNOLO CONTI: dal 5 ottobre 1625 alla fine del 1640.

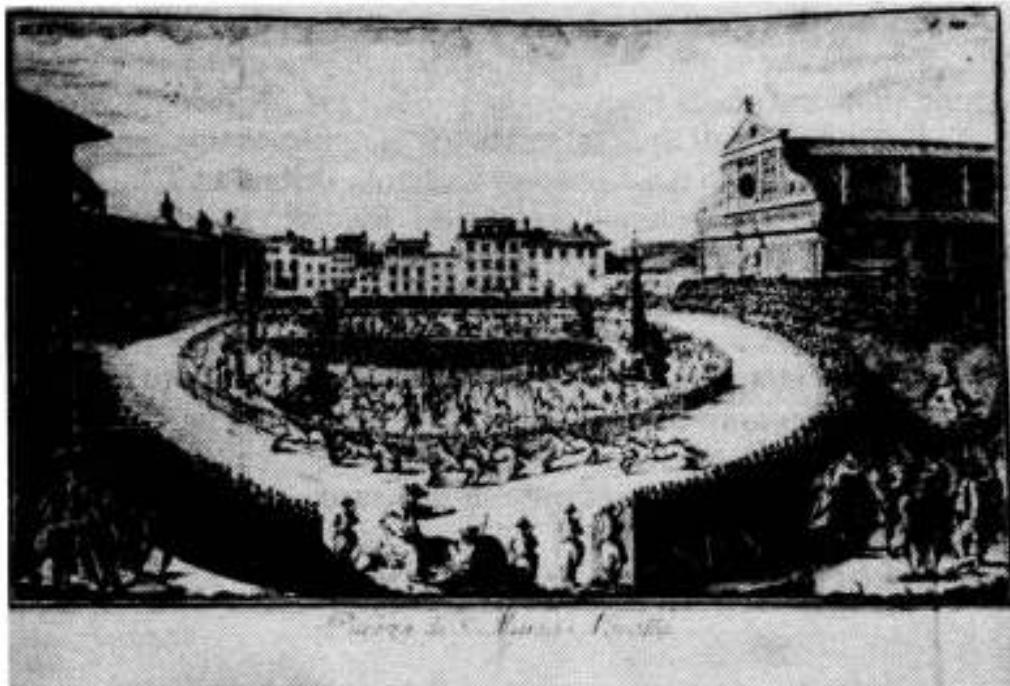
BACCIO BAGLIONI: dalla fine del 1641 al Carnevale 1644.

NICCOLÒ SAPITI: dal novembre 1644 al novembre 1653.

GIOVAN BATTISTA COMPARINI: dal 30 dicembre 1653 all'aprile 1659.

BONAVVENTURA CERRI: dal novembre 1659 all'aprile 1666.

PIERO SANMARTINI: dal novembre 1666 al marzo 1674.



La piazza di S. Maria Novella a Firenze su cui si affacciava la sede della Compagnia della Scala.

APPENDICE II

Elenco cronologico completo delle rappresentazioni sceniche realizzate dalla Compagnia della Scala dal 1619 al 1673

20, 25, 28 agosto e 4 settembre 1619

Il disperato miracolo della Vergine

1 atto di Giovanni Nardi.

Musica: (probabilmente di Giovan Battista da Gagliano, allora Maestro di Cappella).

20, 23, 25 febbraio 1620

Il martirio di S. Lucia Vergine e Martire

5 atti di Giovanni Nardi.

Musica: (probabilmente di Giovan Battista da Gagliano, allora Maestro di Cappella).

11, 18, 21, 23, 26 settembre 1622

La benedittione di Jacob

5 atti di Giovan Maria Cecchi; revisione e aggiunte di Jacopo Cicognini.

Musica: Jacopo Peri e Giovan Battista da Gagliano.

25, 26, 27 dicembre 1622

Il gran misterio della redentione humana

di Jacopo Cicognini.

Musica: Jacopo Peri e Giovan Battista da Gagliano.

Gennaio 1624

La celeste guida

di Jacopo Cicognini.

Musica: Jacopo Peri e Giovan Battista da Gagliano.

22 luglio 1624

S. Maria Maddalena

di ignoto.

Musica: ignoto.

Carnevale 1629

Il trionfo di Davit

di Jacopo Cicognini.

Musica: Agnolo Conti.

20, 22, 25, 26 luglio 1638

Lo schiavo ritornato

3 atti di Giulio Guazzini.

Musica: (probabilmente di Agnolo Conti, allora Maestro di Cappella).

9, 14, 17 maggio 1639

Aglae ovvero Il martirio di S. Bonifacio

5 atti di Girolamo Bartolomei.

Musica: Agnolo Conti.

9, 15, 23 febbraio 1640

Il martirio dei Santi Giustina e Cipriano

di Rinaldo Strozzi.

Musica: Cav. Carlini con l'aiuto di Agnolo Conti.

agosto-settembre 1642 (4 rappresentazioni)

Il morto risuscitato

di Giulio Guazzini.

(senza musica)

febbraio 1643 (4 rappresentazioni)

La vergine prudente

di Jacopo Cicognini.

Musica: Baccio Baglioni.

12, 15, 19, 22, 24 febbraio 1645

Don Gastone

di Jacinto Andrea Cicognini.

Musica: Niccolò Sapiti.

9, 12, 18 febbraio 1646

(nel Casino dei Medici di S. Marco)

Titolo ignoto

di Camillo Lenzoni.

Musica: (probabilmente di Niccolò Sapiti, allora Maestro di Cappella).

17 giugno 1657

(nella Villa alla Quercia)

L'amor fraterno

di Jacopo Cicognini.

con Prologo:

Constanza et Imeneo

di Francesco Baldovini.

Musica: Piero Sanmartini.

19 settembre 1673

La conversione di Santa Maria Maddalena

di Jacopo Cicognini.

Musica: (probabilmente di Piero Sanmartini, allora Maestro di Cappella).

LA COLLEZIONE MEDICEA DEGLI STRUMENTI MUSICALI IN DUE SCONOSCIUTI INVENTARI DEL PRIMO SEICENTO

Valore storico e organologico delle scritture inventariali approntate (1621-1622) dalla Corte di Toscana per il passaggio della carica di *Guardaroba della Musica* da Antonio Naldi (*Il Bardella*) a Lorenzo Allegri (*Il Todeschino*).

di Mario Fabbri

Fu nel 1969 che un serio cultore di organologia, nel corso di tanto inattese quanto proficue divagazioni al catalogo degli strumenti posseduti dal museo del Conservatorio «Luigi Cherubini» di Firenze, segnalò e descrisse i diversi *Inventari* superstiti, redatti dalla Corte di Toscana con l'intento di tutelare la propria raccolta strumentaria messa su di tempo in tempo, certo già a partire dall'epoca tardorinascimentale. In quella occasione, lo studioso si limitò a elencare, l'uno di seguito all'altro, i registri inventariali fin allora conosciuti — con inizio dal documento steso il 1° ottobre 1640 —, dandone gli estremi per la consultazione diretta nel fondo mediceo dell'Archivio di Stato di Firenze.¹

Grazie a tali notizie, sei anni più tardi (1975) si ebbe la pubblicazione integrale dei primi quattro inventari — datati 1640, 1652, 1654 e 1669 — relativi proprio agli strumenti musicali dei Medici,² cominciando appunto da quello del 1640, considerato il «più antico» giun-

¹ Cfr. V. GAI, *Gli strumenti musicali della Corte Medicea e il Museo del Conservatorio «Luigi Cherubini» di Firenze*, Firenze, Licosa, 1969, pp. 2 e sg. Un'eccezione è stata fatta per l'importantissimo *Inventario* del 1700 (relativo agli strumenti posseduti dal principe Ferdinando), che Vinicio Gai ha pubblicato, per la prima volta nella sua interezza.

² Cfr. F. HAMMOND, *Musical Instruments at the Medici Court in the Mid-seventeenth Century*, in «Analecta Musicologica» XV (1975) pp. 202-219.

Ultima carta dell'Inventario di più sorte d'instrumenti musicali e altro (fatto redigere dalla Corte medicea il 25 gennaio 1622), con sottoscrizione autografa di Lorenzo Allegri detto Il Todeschino.

to fino a noi e, quindi, degno di un'attenzione tutta speciale, avvicinandosi abbastanza al periodo più fulgido della storia musicale fiorentina, fra la fine del Cinquecento e gli inizi del XVII secolo, caratterizzato dalle esperienze del *recitar cantando* e delle *azioni sceniche con musica*, oltre che da esecuzioni memorabili, dovute a validi maestri, quali Peri, Cavalieri, Caccini, Bati, Gagliano, Belli, e all'abilità interpretativa (vocale e strumentale) dei «due» Archilei, delle «donne» del Caccini, di Jacomelli, di Allegri, di Naldi, del gruppo dei *Franzesi* (per gli strumenti a corda) e di quello ancor più celebre dei *Franciosini* (specialisti di strumenti a fiato).³

Ma, pur considerato d'indubbio rilievo il contenuto dell'inventario del 1640, non è mai stata sopita la speranza d'imbarterci in qualcosa di analogo riferibile al periodo precedente e dunque, con vicinanza sempre maggiore, agli anni della cosiddetta *Camerata Fiorentina*: etichetta, se si vuole, impropria e abusata, ma che ha una sua efficacia per designare, forse con disinvolta elasticità, quando (e più propriamente) il ventennio decisivo che porterà alla nascita del melodramma (1580-1600), quando, magari con epigonismo di comodo, il ventennio (se non addirittura il trentennio) che segue.

Le ricerche in tal senso hanno dato buon esito, consentendoci di rintracciare sia il registro inventoriale fatto approntare (1621) dalla Corte medicea dopo la morte di Antonio Naldi — il quale, è bene sottolinearlo subito, risulta *Guardaroba della Musica* durante tutto il «periodo aureo fiorentino» connesso al sorgere dell'opera in musica (a partire cioè dal 1588) — sia l'inventario steso un anno più tardi (1622), all'atto della nomina del suo successore, l'estroso Lorenzo Allegri.⁴

I due documenti, scritti con cura da una medesima mano e datati secondo lo *stile fiorentino* del calendario *ab Incarnatione*, incominciano rispettivamente così:

I⁵ — Addj primo di febbraio 1620 ab Inc.ne [= 1621]⁶

³ Per la distinzione fra il *Concerto de' Franzesi* e il *Concerto de' Franciosini* — basata finalmente su un documento esplicito al riguardo (Firenze, Archivio di Stato, *Guardaroba mediceo* 664, c. 51^v) — si veda: F. HAMMOND, *Musicians at the Medici Court in the Mid-seventeenth Century*, in «Analecta Musicologica» XIV (1974) p. 153.

⁴ Siamo debitori di riconoscenza nei confronti di più persone (specie fra il personale della sala di studio dell'Archivio di Stato fiorentino), che hanno agevolato il nostro lavoro di ricerca. Un particolare ringraziamento va alla collega Maria L. Strocchi.

⁵ Firenze, Archivio di Stato, *Guardaroba mediceo* 391, inserto 5, cc. 487-498^v. D'ora in poi designieremo questo documento come *Inventario Naldi*.

⁶ La data è posta all'inizio della c. 487^v.

Inventario di tutto quello che si è trovato [che] haveva in consegna Antonio Naldi
Guardaroba della Musica di S.A.S., il quale per essere passato a l'altra vita, la
Guardaroba Generale lo ha ricevuto per farne la consegna a chi comanderà S.A.S.
[...]

Il⁷ — Addj 25 di Gennaio 1621 ab Inc.ne [= 1622]

Inventario di più sorte d'istrumenti musicali e altro, che tutto, [in] questo medesimo giorno, la Guardaroba Generale di S.A.S. ne fa la consegna a Lorenzo Allegri musicista, come per rescritto di Loro Alteze Ser.me [...]⁸

Il primo registro, redatto subito dopo la scomparsa del *Guardaroba* degli strumenti, si lega dunque alla figura di Antonio Naldi. Più noto come *Il Bardella*,⁹ fu un esecutore molto famoso: sia in veste di cantante,¹⁰ sia, soprattutto, come virtuoso di chitarrone e di tiorba. Secondo alcune fonti — crediamo non troppo attendibili, anche se una si appoggia all'autorità di Severo Bonini¹¹ — sarebbe stato addirittura l'inventore della tiorba. Forse è successo per lui quanto è avvenuto, circa l'arpa doppia, per il suo amico e collega Giovanni Battista Jacomelli:¹² considerato *inventore* dello strumento solo per averlo *fatto conoscere* — l'espressione è di Vincenzo Giustiniani (1628) —, per primo con tanta eccellenza di risultati, in un ben determinato ambiente. Naldi risulta nominato *Guardaroba della Musica* presso la Corte medicea (auspice, certo, il Sovrintendente Emilio de' Cavalieri) già in data «primo di settembre 1588»,¹³ meno di un anno dopo l'ascesa di Ferdinando I de' Medici al granducato di Toscana.

⁷ Firenze, Archivio di Stato, *Guardaroba mediceo* 391, inserto 6, cc. 568-571^v. D'ora in poi designeremo questo documento come *Inventario Allegri*.

⁸ Per il testo completo dell'intestazione relativa all'*Inventario Allegri*, rimandiamo il lettore più avanti.

⁹ Anche a noi sfugge la causa di questo soprannome, accettato di buon grado (fino a compiacersene) dallo stesso Naldi.

¹⁰ Fra l'altro, nel teatro mediceo del Buontalenti, interpretò il ruolo del *Sole* nei celebrati intermedi del 1589 per *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli.

¹¹ Cfr. S. BONINI, *Prima parte de Discorsi e Regole sora la Musica* [Ms. del 1653 c.], pubblicato da L. GALLENI LUISI, *Discorsi e regole sopra la musica di Severo Bonini*, Cremona, Fondazione Monteverdi, 1975, p. 112. Per la datazione più probabile da noi assegnata all'importante trattato boniniano, rimandiamo a quanto, incidentalmente, abbiamo avuto modo di affermare — p. 38 (nota 80) — nel corso dello studio su Jacomelli, che citiamo per esteso nella nota seguente.

¹² Cfr. M. FABBRI, *La vicenda umana e artistica di Giovanni Battista Jacomelli «Del Violino» deuteragonista della Camerata Fiorentina*, estratto (anticipato) da *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1982, p. 41.

¹³ Firenze, Archivio di Stato, *Guardaroba mediceo* 389, c. 17: pubblicato per la prima volta da A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589*, in *Commemorazione della riforma melodrammatica*, Firenze, Galletti e Cacci, 1895, p. 146.

Alla modesta retribuzione di 6 scudi mensili, si aggiungeva il consistente privilegio di «mangiare in Tinello»;¹⁴ ciò che lo esonerava, vivendo di fatto a corte, dalle spese per il vitto. Ricordato sempre come esecutore di rango e al contatto coi migliori musicisti del tempo,¹⁵ si spense a Firenze — siamo in grado di offrire anche questa precisazione, sinora ignorata — il 25 gennaio 1621.¹⁶ Da uno dei due atti di morte che abbiamo consultato, si apprende che il maestro aveva visto la luce a Bologna (forse attorno al 1550): «Ser Antonio di Marco Naldi bolognese musico detto il Bardella»¹⁷.

Il secondo inventario si lega invece all'assunzione della medesima carica di *Guardaroba della Musica* da parte di Lorenzo Allegri, detto *Il Todeschino o Lorenzino del Liuto*, un artista di ben maggiore spicco rispetto al predecessore, per essersi distinto, oltre che come interprete raffinato (appunto sul liuto), in veste di compositore di buona vena:¹⁸ meritevole di figurare fra i più significativi maestri del primo Seicento fiorentino, accanto ai contemporanei Marco e Giovanni Battista da Gagliano, Francesca Caccini, Domenico Belli, Filippo Vitali, Sante Orlandi, Antonio Brunelli, Severo Bonini e così via: la generazione che segue quella dei Peri, dei Caccini, dei Bati e dei Cavalieri. La sua nascita, stando al risultato delle nostre ricerche,¹⁹ avvenne a Firenze il 16 novembre 1567. Entrò al servizio della Corte medicea, nel ruolo dei *Musici Provvisionati* (a 12 scudi il

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Valgano da testimonianza le varie citazioni che del maestro fa Cesare Tinghi nel suo noto *Diario*, in parte pubblicato da A. SOLERTI, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1905 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969), pp. 31, 85, 130 e 144.

¹⁶ Firenze, Archivio di Stato: 1° — *Morti della Grascia*, 9, sotto lettera A e sotto data; 2° — *Morti Medici e Speziali*, 257, c. 1^o. L'*Inventario* che si lega al suo nome fu dunque redatto appena una settimana dopo la scomparsa del musicista.

¹⁷ Cfr. il secondo dei registri di morti, citati nella nota precedente.

¹⁸ Di rilievo sono soprattutto i «brani a ballo» inclusi nel suo *Primo Libro delle Musiche*, Venezia, Gardano, 1618, che sono stati modernamente ripresi da parte di H. BECK, *Lorenzo Allegri: Ballet Suites for String Orchestra and Basso Continuo*, London, 1967.

¹⁹ In merito alla nascita dell'Allegri — dopo avere scorso gli atti battesimali di Firenze dal 1560 al 1590 (visto che tutte le fonti coeve qualificano il musicista come *Fiorentino*) — precisiamo che un solo documento parrebbe riferirsi al nostro maestro. Questo: «Novembre 1567/Lunedì 17 — [fu battezzato] Lorenzo di Bartolomeo di Lorenzo di Sglesi Tedesco. Popolo [di] S. Romolo. Nato [il] 16, a hore 1 e mezzo. Compari il Sig. Claudio Saracino Cavaliere e la Sig.ra Barbera Tedescha» (Firenze, Archivio Opera S. Maria del Fiore, *Registro Battesimi Maschi - 1561/1571* [2^o], c. 32 della vecchia numerazione). La mancanza del «cognome» — omissione non infrequente negli atti di quel tempo, specie nel caso di oriundi stranieri (che, semmai, finivano per accogliere il cognome italiano della madre) — è ben compensata dall'esatta successione dei nomi (figlio-padre-nonno), oltre che dalla conclusiva qualifica di *Tedescho*, che potrebbe giustificare appieno il soprannome di *Todeschino* passato a Lorenzo, anche se nato nel capoluogo toscano. Ulteriori ricerche potranno confermare o smentire le nostre conclusioni al riguardo.

mese), l'11 aprile 1604,²⁰ con la qualifica di *Suonatore di Liuto*, cui si aggiunse appunto quella di *Guardaroba della Musica* il 25 gennaio 1622, attestata dal documento inventoriale che stiamo per pubblicare nella sua interezza. Molto attivo come compositore e interprete, lo ritroviamo spesso nelle occasioni di maggior prestigio favorite dalla Corte.²¹ Dovrebbe aver lasciato l'onere di *Guardaroba*, ormai settantenne, nell'estate del 1637, favorendo il trasferimento della carica al collega Agnolo Conti,²² buon musicista anche lui.²³ Morì a Firenze il 15 luglio 1648.²⁴

²⁰ Firenze, Archivio di Stato, *Guardaroba mediceo* 664, c. 75, pubblicato da F. HAMMOND, *Musicians at the Medici Court* cit., p. 165. Non sappiamo in base a quali altri documenti, E. STRAINCHAMPS, *Allegri, Lorenzo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, I, p. 267, dia la data del 15 aprile («not 11, as has frequently been stated»). La fonte che abbiamo segnalato è comunque chiara al riguardo: *11 aprile 1604*.

²¹ Anche di Lorenzo Allegri si trovano significative citazioni nel ricordato *Diario* di Cesare Tinghi — cfr. A. SOLERTI, *Musica, Ballo* cit., pp. 65, 81, 87 e 106 — come in altre autorevoli fonti coeve: nel trattato di Severo Bonini, Lorenzo è presente (pur col cognome errato di *Allori*, di cui non si è accorta L. GALLENI LUISI, *Discorsi e regole* cit., p. 112) nella schiera dei migliori liutisti del tempo, mentre G. CINELLI, *Scrittori Fiorentini*, Ms. della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Magl. Cl. IX. 67), p. 1111, lo definisce «Musico assai elegante e gentile ne gli suoi componimenti».

²² Lo si desume dal *Ruolo de' Musici di S.A.S.* relativo a quel periodo: «Agnolo Conti Guardaroba per gli Strumenti», con la retribuzione di 7 scudi in data «primo Agosto 1637». Cfr. Firenze, Archivio di Stato, *Guardaroba mediceo* 664, c. 59, pubblicato da F. HAMMOND, *Musicians at the Medici Court* cit., p. 159 (che non riporta però l'ultima cifra dell'anno 1637, di difficoltosa lettura). La certezza che si tratti proprio dell'anno 1637 si riceve consultando, per opportuna conferma, il documento seguente: Firenze, Archivio di Stato, Mediceo, *Depositeria Generale* 1526, c. 141.

²³ È trascurato da tutte le maggiori opere di consultazione bio-bibliografica, nonostante le lusinghiere espressioni di stima espresse nei suoi confronti da parte dei contemporanei (fra cui il Bonini e il Biscioni) e nonostante i momenti di particolare fortuna da lui vissuti come compositore. Ebbero, per esempio, un esito trionfale le rappresentazioni, presso la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta *della Scala*, sia del *Trionfo di David* (inverno 1629) sia dell'*Agliae* (primavera 1639), «opere spirituali» su testo, rispettivamente, di J. Cicognini e G. Bartolomei. Nella stessa *Compagnia della Scala* — la più importante congregazione laico-religiosa operante a Firenze (sostenuta dall'aristocrazia cittadina e dalla Corte medicea) — egli tenne la carica di maestro di cappella, succeduto a Giovanni Battista da Gagliano, dal 5 ottobre 1625 fino alla morte, avvenuta a Firenze l'11 dicembre 1641. È probabilmente da identificarsi col nostro maestro quel *Conti Angelo* (autore di *Mottetti* da 2 a 8 voci col b.c., stampati a Venezia nel 1639) che è ricordato da R. EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig, 1900 (rist. anast. Graz, 1959), III, p. 33 sg. Non sappiamo in base a quale documento R. Eitner abbia indicato la nascita del Conti come avvenuta «um 1603 zu Aversa» (forse dalla dedica dell'*Op.1*, che noi non abbiamo potuto consultare?). Fonti principali: Firenze, Archivio di Stato: 1. *Congregazioni Religiose Soppresse* — A. 147, filza 162, fasc. 22, c. 128 (elezione a maestro di cappella); filza 162, fasc. 22, c. 162 (rappresentazione del *Trionfo di David*); filza 162, fasc. 23, c. 147 (rappresentazione dell'*Agliae*); 2. *Morti Medici e Speziali*, 258, c. 9 (morte).

²⁴ Firenze, Archivio di Stato, *Morti Medici e Speziali*, 260, c. 306. Tale data è stata pubblicata da E. STRAINCHAMPS, *Allegri* cit., p. 267. Segnaliamo infine che una figlia del nostro maestro risulta fra i *Musici stipendiati* a palazzo Pitti: «Maria, figlia di Lorenzo Allegri — scudi 4». Cfr. Firenze, Archivio di Stato, *Carte Galotti*, filza 41, sotto n° 82.

Dal momento che il contenuto del primo registro — *Inventario Naldi* — si ritrova integralmente nel più completo secondo repertorio, e dato che quest'ultimo accoglie, in elencazione puntigliosa, anche quasi tutti i «pezzi» che nel precedente figuravano a parte, come recupero di prestiti esterni,²⁵ riteniamo opportuno concentrare tutta l'attenzione sul solo secondo registro — *Inventario Allegri* —, che riportiamo qui nella lezione originale,²⁶ rimandando ogni nostro intervento sia alle note sia al breve commento conclusivo.

Addj 25 di Gennaio 1621 ab Inc.ne [= 1622]

Inventario di più sorte d'istrumenti musicali e altro, che tutto, [in] questo medesimo giorno, la Guardaroba Generale di S.A.S. ne fa la consegna a Lorenzo Allegri musicista, come per rescritto di Loro Alteze Ser.me, in filza dell'Ordini n° 212, che lo hanno eletto nel luogo che [= *in cui*] era il defunto Antonio Naldi detto il Bardella, e lui, come Guardaroba, darne conto quando bisognassi. E si riconosce detto Lorenzo di tutto debitore e confessava havere ricevuto in consegna [*firmando*] per ricevuta in pie' del presente inventario; e dalla detta Guardaroba è stato fatto debitore al Quaderno Generale segnato A 2° [a c.] 96, 97.

[1] — Un Organo grosso di legno con tre mantici, con tutte le sue altre appartenenze, e tutto coperto di un telaio a armadio inpannato di tela celandrata.²⁷

[2] — Dua altri Organi di legno ordinari, con due tastature per ciascuno, con le loro divisioni di vocie²⁸ e tre mantici per ciascuno, coperti in conformità del organo sudetto.

[3] — Un Organo di legno piccolo, con due mantici e altre sue appartenenze, coperto con un telaio di legno, come quelli di sopra.

[4] — Un Organo piccolino di legno tinto di nero, con la sua incassatura d'avorio miniata con oro, con tre mantici e una cortinetta di tela per coprirlo, e sopra un telaio da tavolino tinto di nero.

[5] — Un Organino di legno, con incassatura d'avorio, con due mantici.

²⁵ Cfr. *Inventario Naldi*, da c. 490 a c. 494. Vi figurano restituzioni da parte di diversi Musicisti di rilievo, quali Giovanni Battista Signorini Malaspina, Gioacchino Biancotti *Franzese*, Antonio Gai *Franzese*, Antonio Vannetti *Franciosino*, Antonio Lasagnini *Franciosino* (detto *Il Biondino*), Pompeo Reginotti (*Pompeino del Liuto*), Pietro Asolani e Virgilio Grazi. D'interesse la precisazione — non ripetuta nell'*Inventario Allegri* — che viene fornita a c. 492, sotto data 26 novembre 1621, di «Un Basso di Viola fatto di una Lira, con suo arco e cassa»: a testimonianza dei cosiddetti *adattamenti* dei vecchi strumenti.

²⁶ Ci limitiamo a intervenire, con parsimonia, nella sola punteggiatura.

²⁷ Intendi: lucida.

²⁸ Si tratta dei cosiddetti «Organi doppi inarmonici e diatonici», che nel successivo inventario (1640) risultano, con gli altri organi, in mano di Agostino Guasconi. Cfr. F. HAMMOND, *Musical Instruments* cit., p. 205.

- [6] — Una Ghironda con li sua tasti e corda di minugia e ruota.
- [7] — Sei Violini da braccio vecchi e male alla via.²⁹
- [8] — Una Chitarra alla spagnola vecchia e rotta.
- [9] — Dua Ceteroni vecchi, con le lor casse di legno dipinte.
- [10] — Dua Liuti vecchi, che [= *di cui*] un piccolo e un grande, con le loro casse vecchie di corame nero.
- [11] — Un Salterio vecchio a scatola, con le corde d'ottone.
- [12] — Un Butta-fuoco vecchio, con la sua mazza.³⁰
- [13] — Un'Arpe doppia coperta di tela.³¹
- [14] — Uno Strumentino di tasti piccolo, ataccato a una cassa di legno.³²
- [15] — Sei Violini da braccio nuovi, che son quelli che mandò a donare a S.A.S. il Sig. Duca di Mantova [*Vincenzo Gonzaga*], che [= *di cui*] un basso e tutti li altri cinque tenori e contralti, con li loro archetti entro a una cassa.³³
- [16] — Tre Violini da braccio bresciani, che sono tenori e contralti.
- [17] — Un Violone di basso grande, con suo arco e altre appartenenze.³⁴
- [18] — Un Liuto piccolo, con sua cassatura e sua appartenenze di bischeri e corde.
- [19] — Dieci Flauti di bossolo, drento a una cassa coperta di corame nero.
- [20] — Otto Dolzaine tra grande e piccole per far concerto, guarnite di due ghiere di ottone d'orate e lavorate, drento a una cassa di legno coperta di cuoio.
- [21] — Sette Traverse, che [= *di cui*] tre grosse, una mezzana e tre sopranini, e tutte di bossolo, che a una [v'è] un cerchietto di rame, d'orate e lavorate, incassate come di là.
- [22] — Tre Cornetti di bossolo muti, drento a una cassa coperta di corame, che dua di essi piccoli.
- [23] — Quattro Cornetti di bossolo ben leggeri, che [= *di cui*] tre grandi e un piccolo, incassati drento a una cassa coperta di corame nero.
- [24] — Dodici Storte di bossolo, da fiato, con le loro ghiere d'ottone, di più gran-

²⁹ Come avremo modo di sottolineare meglio nel corso della nota 33, si tratta quasi senz'altro di viole.

³⁰ Arnese (a spar) usato soprattutto per dare il segnale d'inizio a feste all'aperto.

³¹ Per questo strumento si veda M. FABBRI, *La vicenda umana e artistica di Giovanni Battista Jacomelli* cit., p. 41.

³² Non ci è possibile precisare a quale strumento a tastiera si faccia qui riferimento.

³³ Evidentemente, con l'inattesa dizione *Violini da braccio* nei diversi registri (contralto, tenore, basso) — che non conoscevamo usata prima d'imbatterci nei due documenti del 1621 e 1622 — s'intende fare riferimento alle *Viole da braccio* (il cosiddetto *Concerto di Viole*). L'espressione ricorre varie volte nel corso del nostro inventario (vedi sotto i numeri [16], [65] e [66]), mentre scomparirà dai repertori successivi.

³⁴ Al termine della breve descrizione s'incontrano queste parole: «Anzi non segue». Tale *Violone* dunque, regolarmente citato nell'*Inventario Naldi* (c. 488), non era più presente all'atto della consegna degli strumenti al nuovo *Guardaroba*.

dezze, drento a una cassa coperta di cuoio nero e suo ferrame.³⁵

[25] — Un Flauto grosso, con sua esse³⁶ d'ottone, entro a una cassa coperta di cuoio.

[26] — Undici Flauti di bossolo, tra grandi e piccoli, entro a una cassa coperta di cuoio, con le loro ghiere d'ottone ordinarie, con tre esse d'ottone.

[27] — Sedici Flauti di bossolo, tra grandi e piccoli, che [= *di cui*] n° 11 con ghiere d'argento d'orate [e] n° 5 piccoli senza niente, con tre esse d'argento d'orate e lavorate alla domaschina, e tutto drento a una cassa coperta di cuoio.

[28] — Undici Cornetti di bossolo, tra grandi e piccoli, che [= *di cui*] n° 8 con ghiere, che [= *di cui*] una d'argento e tutte le altre d'ottone, in parte lavorate.

[29] — Tre Traversi di bossolo.

[30] — Un'altra Traversa simile, rotta per il mezzo.

[31] — Dieci mazze di legno da archetti.

[32] — N° quattro Fagotti di bossolo, che [= *di cui*] due grossi e due mezzani, con sua esse e guarnizioni d'ottone.

[33] — Nove Pifferoni di bossolo, che [= *di cui*] uno grosso con sua arnesi di ottone, quattro mezzani guarniti di ottone similmente e quattro piccoli sguarniti, che cinque hanno il bocchetto.

[34] — Un Tronbone tutto d'argento, con suo bocchino, ma senza torto, drento a una cassa coperta di corame nero.

[35] — Un Tronbone d'ottone grosso, in pezzi.

[36] — Dua Tronboni d'ottone ordinari, vecchi,³⁷ che [= *di cui*] uno con suo bocchino e torti.

[37] — Un Tronboncino d'ottone, piccolo alla quarta alta, senza torto.

[38] — Dua para di Sordelline,³⁸ che [= *di cui*] una di nocie e una di legno nero, con ghiere d'argento e lor manticini, che uno coperto di cuoio d'orato.

[39] — Dua Flautini di pero ataccati insieme.

[40] — Una scatola di cannucce per detti strumenti.

[41] — Una cassa coperta di cuoio, per servizio di cornetti.

[42] — Dua custodie coperte di corame nero da traverse.

[43] — Una cassetta di corame nero per altre traverse.

³⁵ Col termine generico di *ferrame*, s'intende fare riferimento a tutti quegli elementi in ferro che, per scopi diversi, erano presenti nelle cosiddette *Casse da custodia*; soprattutto cardini o cerniere, maniglie, serrature e guarnizioni di semplice rifinitura oppure di rinforzo (tipiche quelle montate sugli «spigoli» della cassa).

³⁶ Si tratta dello speciale *ritorto* per l'imboccatura, fatto appunto a forma di S.

³⁷ Nell'*Inventario Naldi* (c. 489): «... vecchi e mal'concì...».

³⁸ Si tratta dello strumento ben descritto e raffigurato da M. MERSENNE, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, (rist. anast. Paris, 1963), II, pp. 293 e sg.: *Sourdeline ou Musette d'Italie*.

- [44] — Un Cembalo coperto di corame paonazzo e sua piedi di legno.
- [45] — Una Lira doppia, con suo arco e cassa di legno coperta di corame nero.
- [46] — Una Sordellina doppia, con tastature di ottone e suo manticie rabescato d'oro e bocchette a canna.
- [47] — Un'altra Sordellina di flauti.
- [48] — Un'altra Sordellina semplice d'ebano, con sua canne e un otre³⁹ per tutte.
- [49] — Un concerto di sei Viole da ganba, che son quelle del Sig. Marchese Botti, cioè basso, due tenori, contralto e due soprani, entro a due casse di legno d'albero.
- [50] — Un Liuto mezzano a un manico ordinario, senza cassa.
- [51] — Un Grave Cembalo con quattro registri, incassato in una cassa d'albero.
- [52] — Un Grave Cembalo semplice, incassato in una cassa di legno tinta in verde et sua piedi.
- [53] — Sei Cornetti chiari.
- [54] — Un Basso di Viola, con suo arco, drento in una cassa d'albero.
- [55] — Dua Tronboni, con suo bocchino e torti.
- [56] — Una Tiorba antica alla spagnola, sguarnita, con la sua cassa coperta di corame.
- [57] — Sedici libretti di musica, coperti di sonmacchi rossi filettati d'oro.⁴⁰
- [58] — Cinque libretti di musica, con coperte di carta pecora bianca e nastri di seta.
- [59] — Dua Bassi grossi di Violone da ganba.
- [60] — Un Soprano di Viola da ganba.
- [61] — Un Soprano di Viola da braccio.
- [62] — Un Contralto di Viola da braccio.
- [63] — Un Basso di Violone da braccio di Cremona.
- [64] — Un Basso di Violone da braccio di Brescia.
- [65] — Tre Violini da braccio di Cremona, cioè contralti e tenore.
- [66] — Un Violino da braccio tenore, vecchio.
- [67] — Quattro piedi di nocie intagliati, per posarvi sopra strumenti, con arme del marchese Botti.
- [68] — Tre piedi d'albero, a deschetto, per servizio di strumenti.
- [69] — Un Arpicordo, strumento e cassa.
- [70] — Quattro casse d'albero, di più grandezze, da portare strumenti in campagna.

³⁹ È l'otre per l'aria, da dove fuoriescono le canne dello strumento.

⁴⁰ Dovrebbero identificarsi coi seguenti *Libri* citati nell'inventario del 1640: «Sedici Libri di Musica da Chiesa del Vittoria, legati in vacchetta rossa, dorati». Cfr. F. HAMMOND, *Musical Instruments* cit., p. 203.

- [71] — Una cassaccia vecchia di legno, da tronbone, coperta di corame nero.
- [72] — Dua panche di legno, da organi.
- [73] — Uno sgabello d'albero tinto in verde, con arme di S.A.S.
- [74] — Una tavola d'albero, di braccia 5,⁴¹ con li sua trespoli.
- [75] — Una cassa che fa cinque sgabelli, tinta in verde, con arme di S.A.S.
- [76] — Quattro Tronboni, con tutte le loro appartenenze.
- [77] — Cinque Cornetti muti.
- [78] — Sei Traverse.
- [79] — Un Soprano di Violino.
- [80] — Un Basso di Brescia, con suo archetto.
- [81] — Dua Serpentoni, con tutte le loro appartenenze.
- [82] — Tre Cornetti chiari.
- [83] — Un panno da tavola di baragano azzurro usato, soppannato di tela verde e frangie attorno di filaticcio azzurre, di braccia 5 di lunghezza in circa.

Io Lorenzo Allegri musico confesso haver ricevuto dalla Guardaroba Generale tutto quello che è scritto nel presente inventario, e come Guardaroba della Musica prometto tenerne buon conto, e darne altro particular conto quando bisognassi, et in fede mi son sotto scritto di mia propria mano detto di [= 25 gennaio 1622].

* * *

Un contenuto, dunque, di rimarchevole valore storico e documentario, specie sotto il profilo organologico, capace di richiamare un interesse ben maggiore rispetto a quello, pur sensibile, suscitato dal contatto coi quattro successivi inventari seicenteschi da noi ricordati: sia per il numero degli strumenti — quasi duecento! — sia per la varietà e qualità di essi. A testimonianza del particolare momento favorevole della vita musicale fiorentina di allora, favorita dalla Corte stessa. Basta accostarci, del resto, a un dimenticato *Ruolo de' Provvisionati* di quel medesimo 1622 (anno dell'*Inventario Allegri*),⁴² per avere una sicura conferma su quanti e quali *Musici* e *Poeti per musica* fossero in quel tempo attivi nell'ambiente mediceo. Ricordati a parte il maestro di cappella Marco da Gagliano e suo fratello Giovanni Battista — per ora operante a corte in forma saltua-

⁴¹ Il *Braccio fiorentino* corrisponde a 58,3 centimetri.

⁴² Firenze, Archivio di Stato, Mediceo, *Depositeria Generale* 395, dal 1622 al 1623.

ria, in attesa della nomina a tiorbista che gli verrà concessa nel 1624 — s'incontrano ben trentatré nomi di spicco nel registro dei *Salariati*, fra cui emergono Jacopo Peri, Gabriello Chiabrera, Giovanni Battista dell'Auca, Domenico Belli con l'inseparabile consorte Angelica (raffinata cantante), Andrea Salvadori, Francesca Caccini col marito (stimato strumentista) Giovanni Battista Signorini Malaspina, Vittoria Archilei, alcuni validi rappresentanti del gruppo dei *Franciosini*, il nostro Lorenzo Allegri, Paolo e Virgilio Grazi, Pietro Asolani (ottimo violinista e ricercato didatta), oltre a diversi altri abili professionisti e a un «ospite» di tutto riguardo: il vecchio — siamo in grado di precisare che il maestro aveva allora 73 anni⁴³ — Muzio Effrem, alla vigilia del suo battibecco con Marco da Gagliano e della sua definitiva partenza, assai ben remunerato, dal capoluogo toscano.⁴⁴

Molti dei pezzi presenti nell'*Inventario Allegri* — che passa ora allo studio specialistico degli organologi — sono riconoscibili fra quelli citati, magari con ancor maggiore frettolosità, nei registri successivi; di non pochi altri si perderà comunque ogni traccia: anche per l'abbandono, graduale ma inarrestabile, di diversi strumenti «antichi» dalla pratica esecutiva del tardo Seicento.

⁴³ Infatti Muzio Effrem era nato a Bari il 4 novembre 1549, come si rileva dal *Libro dei Battizzati* dell'Archivio del Capitolo Metropolitano di Bari. Siamo grati al collega e amico Luigi Sada per averci spontaneamente fornito la fotocopia dell'importante documento.

⁴⁴ Cfr. a c. 54 del volume ms. citato nella nota 42: «Mutio Effrem Musico — per due mesi Ottobre 1622: 40 scudi».

STRUMENTI DI CORDE MUSICI E CONGREGAZIONI A NAPOLI ALLA METÀ DEL SEICENTO

di *Dinko Fabris*

I — *Presenze storiche ed indirizzi di ricerca*

Nel seguire le tappe principali delle vicissitudini biografiche di Andrea Falconieri¹, l'inquieto musicista napoletano vissuto esattamente nella prima metà del Seicento, dopo aver toccato Parma, Roma, Firenze, Genova e Modena, siamo giunti nella Napoli del Vicereggio, che già aveva visto i primi passi della carriera del musicista sotto l'autorevole guida di Jean De Macque.

Molti elementi avevano concorso a trasformare la popolosa Napoli rinascimentale nella più abitata città d'Europa del primo Seicento, e nel contempo la musicale città che a metà Cinquecento si opponeva validamente alla crisi artistica delle corti italiane, nella culla della musica strumentale «moderna»: se Carlo Gesualdo riesce a far risorgere nel suo castello lo splendore artistico della corte estense di Ferrara dei tempi di Alfonso II, la scuola tastieristica ispano-napoletana, che aveva prodotto già l'opera di Valente e Rodio, trova in Macque la personalità giusta per una rivoluzionaria trasformazione stilistica complementare e parallela all'arte di Frescobaldi. La trasformazione è globale, ed è evidenziata in campo artistico da un particolare fervore produttivo che si oppone alla statica e certo oleografica visione delle «delitie» di Posillipo del tardo Cinquecento, de-

¹ Questo studio scaturisce dall'ampliamento di una ricerca sul musicista napoletano Falconieri, i cui risultati saranno pubblicati in un volume monografico dal titolo *Andrea Falconieri liutista napoletano*, ed in alcuni passi ne costituisce parte integrante.

scritte tanto efficacemente da Giovan Battista Del Tufo²: la Napoli del primo Seicento rende piuttosto l'idea del movimento³. L'arte figurativa, non a caso, trova nella lezione dell'ultimo Caravaggio il presupposto per la nascita di una scuola⁴; la letteratura, escludendo l'arido mestiere dei letterati a favore dei poeti veri, conosce protagonisti come Basile e Cortese, legati del resto alla musica (ma un Salvator Rosa potrà infine riunire arte letteratura e musica in un unico straordinario campo di interesse): per non voler menzionare il celeberrissimo Marino.

Inutili o insufficienti restano a tutt'oggi le indagini storiografiche dei pochi studiosi che hanno affrontato una ricostruzione della storia della musica napoletana, in particolare per il periodo che qui esaminiamo⁵.

Assai opportunamente un approccio alla visione storica della vita musicale a Napoli nel primo Seicento è stato tentato da Elena Ferrari-Barassi attraverso il parallelo percorso delle testimonianze letterarie di Basile e Cortese⁶: ma questo tentativo, non più proseguito, è rimasto isolato⁷. Rimanderemo comunque a questo valido studio per una introduzione al problema che qui interessa delineare, e cioè la presenza preponderante di una tradizione strumentale legata agli strumenti a corde (oltre che di tasto) nella Napoli della prima

² Cfr. il manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli (più volte studiato e citato da studiosi di varie discipline): GIOVAN BATTISTA DEL TUFO, *Ritratto o modello delle grandezze, delitie et meraviglie della Nob. ma Città di Napoli* (1588), riedito, tra gli altri, da CALOGERO TAGLIARENTE, Napoli, Agar, 1959.

³ Per una visione d'insieme, oltre ad un gran numero di scritti di Croce e vari storici napoletani troppo noti per rielencarli in questa sede, cfr. GIULIO CESARE CAPACCIO, *Descrizione di Napoli ne' principi del secolo XVII*, Napoli, 1882.

⁴ Il tema è negli ultimi anni sempre più al centro di una vasta ricerca, a partire dalle indicazioni del Longhi (ROBERTO LONGHI, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», I, 1950), per giungere all'intero volume dedicato nell'ambito della *Storia di Napoli* della Società Editrice Storia di Napoli alla produzione pittorica nel Viceregno (ma inspiegabilmente, alla musica non è dedicato neppure un paragrafo in tutta l'opera).

⁵ Lo studioso che per un quarantennio ha rappresentato l'unica voce napoletana negli studi musicologici, Ulisse Prota-Giurleo, ha pionieristicamente esplorato la storia della musica a Napoli in lungo ed in largo, ed i suoi accenni di ricerca, le tante precisazioni le piccole e grandi «scoperte», costituiscono oggi un utilissimo punto di partenza per ogni ulteriore ricerca. Dei suoi scritti, come per gli altri autori che hanno studiato il periodo che qui interessa, forniremo notizia nelle successive note, riferite ai diversi soggetti.

⁶ Cfr. ELENA FERRARI-BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «Rivista Italiana di Musicologia» II (1967) pp. 74-110.

⁷ La stessa studiosa ha ripreso alcuni aspetti della sua ricerca sulla antica pratica musicale napoletana in altri contributi di più ristretto ambito: *A proposito di alcuni bassi ostinati del periodo rinascimentale e barocco*, in «Quadrivium» XII (1971) pp. 347-sgg; lo studio sulla *Luciata* del Mannelli sulla stessa rivista XI (1970) pp. 211 e sgg; ed altri.

metà del Seicento.

Nostro punto di partenza sarà il celebre volume stampato da Salvatore Cerreto proprio in esordio di secolo⁸ che contiene un nutrito elenco di musici «eccellenti» attivi a Napoli fino al 1601.

Ricorda dunque il Cerreto tra i musici viventi al suo tempo in primo luogo i «compositori eccellenti della Città di Napoli», poi i «sonatori eccellenti del Liuto», «d'Organo», di «Viola d'arco», di «Chitarra a sette chorde», di «Lira in gamba», «dell'Arpa a due ordini»: come si vede, non un cantore, non altri suonatori di strumenti, se si eccettuano i quattro fratelli Anseloni, «sonatori eccellenti di Tromboni, di Ciaramelle e Cornetti della città di Napoli». A parte questi fiati e l'organo (rappresentato da celebrità quali Macque, Stella e Majone), Cerreto — forse perché egli stesso buon suonatore di liuto — esalta in particolare gli strumenti di corde, come già si legge nell'esordio del suo Terzo Libro dove ricorda l'abilità di «raro suonatore di molti strumenti» del Principe di Venosa che «del Liuto ha passato il segno» e di «infinit'altri Signori napolitani, nati di nobilissimo sangue, che anco sono eccellentissimi musici»: Fabrizio Filomarino, Filippo Carrafa, Ettore Gesualdo (liuto e chitarra), Ettore della Marra, Scipione Dentice (cembalo), Antonio Grisone (viola d'arco).

Tra i suonatori di «Chitarra a sette chorde» (il cosiddetto «Chitarrino alla napolitana» fornito di 4 cori), sono ricordati Fabio Caltelano e Antonio Mischia (Messia). A questi, Pietro Della Valle, aggiungerà il ricordo di un altro virtuoso, suo primo maestro di chitarra in Napoli⁹. Della diffusione della chitarra a Napoli abbiamo già fornito cenno in altro scritto¹⁰; vogliamo qui ricordare come un buon numero di stampe abbia anche in Napoli accompagnato la nascita della fortuna di questo strumento nel secolo XVII¹¹.

La prima pubblicazione esclusivamente dedicata alla chitarra è il

⁸ SALVATORE CERRETO, *Della pratica musica Vocale, et Strumentale*, Napoli, G.G. Carcano, 1601.

⁹ [Canzonette alla napolitana] «... che son tutte di tempi spagnuoli, de' quali io presi in Napoli, quando in mia gioventù colà dimorai cinque anni, assai buona cognizione da Giuseppe Novazio, buon maestro di chitarra...» (PIETRO DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra...* [1640], edito in ANGELO SOLETTI, *Le origini del Melodramma*, Torino, 1903, p. 168).

¹⁰ DINKO FABRIS, *Danze intavolate per «chitarra tiorbata» in uno sconosciuto manoscritto napoletano (Na, Cons. MS 1621)*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» XV (1981) pp. 405-425.

¹¹ Per un elenco pressoché completo delle stampe chitarristiche fino al secolo XVIII, cfr.: PETER DANNER, *Bibliografia delle principali intavolature per chitarra*, in «Fronimo» XXIX (1979), pp. 7-18; JAMES TYLER, *The Early Guitar*, London, Oxford University Press, 1980.

Per i manoscritti cfr. il RISM B/VII e DINKO FABRIS, *Prime Aggiunte al volume RISM B/VII...*, in «Fontes Artis Musicae» XXIX (1982) pp. 103-121.

volumetto di Floriano Pico: *Nuova scelta di sonate per la Chitarra spagnuola* (Napoli 1608, rist. 1609), destinato ad una notevole diffusione: ancora nel 1661 a Roma compare senza indicazioni d'autore una *Nuova Corona d'intavolatura di Chitarra spagnuola*, che non è che un plagio dell'antica edizione napoletana di Pico (altra rist., Roma 1672).

Il Pico utilizzava nel volumetto una recente «invenzione» del chitarrista Girolamo Montesardo che per la prima volta in Italia aveva introdotto nel 1606 l'alfabeto, al fine di semplificare la lettura dell'intavolatura per metterla alla portata dei dilettanti e dei principianti¹². Lo stesso Montesardo pubblica nel 1612, questa volta a Napoli, *I lieti giorni di Napoli. Concertini italiani in aria spagnola... Opera IX* (un esemplare in Gran Bretagna, presso la Euing Musical Library, University of Glasgow), in cui i balli con alfabeto si alternano a brevi componimenti poetici.

Un più vasto successo dell'alfabeto per chitarra al servizio dei dilettanti per accompagnare canzonette, villanelle e arie si manifesta in maniera travolente intorno al secondo decennio del Seicento. Nel 1616, lo stesso anno in cui Andrea Falconieri inizia la sua carriera pubblicando il *Primo Libro di villanelle* con l'alfabeto per chitarra, il siciliano Paolo d'Aragona conferma la sua presenza in città stampando in Napoli due volumetti di composizioni vocali similmente accompagnate dalla chitarra¹³.

Lo segue da presso Orazio Giacco, che pubblica a Napoli nel 1618 un *Laberinto Amoroso. Libro III*, sempre con alfabeto di chitarra (esemplare a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale).

Il mercato editoriale segue anche nella Capitale del Vicereggio la flessione generale determinata a partire dagli anni '20 dalla grande crisi del Seicento¹⁴. È l'opera di uno spagnolo l'ultima stampa

¹² GIROLAMO MONTESARDO, *Nuova Inventione d'intavolatura*, Firenze 1606. Per una trattazione esplicativa dell'alfabeto, cfr. BRUNO TONAZZI, *Lutu, vihuela, chitarra e strumenti similari*, Ancona, Bérben, 1971.

¹³ Paolo d'Aragona, musicista siciliano assai apprezzato ai suoi tempi, non compare oggi in nessun dizionario musicale, ad eccezione del *Quellen-Lexicon* dell'Eitner, che ne cita una sola opera edita a Napoli presso Nucci nel 1616 (vol. I, p. 182): «*Amoroze Querelle Canzonette a 3 v. Segnate con le lettere dell'Alfabeto per la chitarra alla Spagnuolo*». [Solo la III parte è custodita in Unione Sovietica a Leningrado]

Conosciamo invece un seconda stampa napoletana del musicista nello stesso anno: *Soavi Ardori. Canzonette a tre voci segnate con le lettere della chitarra alla spagnola* (esemplare completo in Unione Sovietica a Leningrado)

¹⁴ Sulla «crisi» del Seicento, esplosa intorno agli anni '20 ma assai estesa nel tempo, si leggono le fondamentali pagine di LORENZO BIANCONI, *Il Seicento. Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, Vol. IV, Torino, EDT, 1982.

chitarristica napoletana del Seicento, che chiude in città un settore editoriale che invece si appresta a conoscere altrove, a Bologna Roma e Venezia, una più frenetica attività a partire dalla metà del secolo: è il *Nuevo modo de cifra para toñer la guitarra con variedad y perfección* (Napoli 1640 e 1645) di Nicolao Doizi de Velasco. Non a caso un esemplare di questo volume è oggi conservato alla Biblioteca Nazionale di Madrid: il legame tra Napoli e la Spagna in tutti i settori della pratica musicale trova numerose testimonianze per la chitarra, ma anche per la vihuela l'organo il liuto e l'arpa doppia.

È così interessante scoprire in una antologia poetica seicentesca ispano-napoletana, custodita presso la Biblioteca Nazionale di Napoli e studiata da Croce, alcune composizioni intavolate per chitarra¹⁵. Infine, abbiamo già segnalato la presenza di 19 brani per «chitarra tiorbata» in un manoscritto del Conservatorio di «S. Pietro a Majella», non posteriori al 1630¹⁶.

La «chitarra tiorbata» non è che uno degli strumenti inconsueti e stravaganti che è possibile incontrare nella Napoli del tempo di Basile¹⁷. Pensiamo ad esempio alla *Sambuca Lyncea*, opera in 3 volumi del napoletano Fabio Colonna edita a Napoli nel 1618, in cui si tratta del *Pentecontachordon*, strumento perfetto di cinquanta corde dove il tono è diviso in tre parti¹⁸: perché stupirsi? È l'epoca di Giovan Battista Doni con la sua *Lyra Barberina* e gli altri non meno bizzarri strumenti teorizzati in vari scritti (*violino diarmonico*, *violone pantarmonico*, *tiorba di tre manichi*, *cembalo enarmonico*, e così via).

Strumento comunissimo e nientaffatto astruso è invece la «cetra» (*cister*), assai spesso citata dai poeti napoletani di questo periodo con

¹⁵ Si tratta del Mus. MS XVII, 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli: il manoscritto accoglie 10 poesie musicali spagnole con alfabeto di chitarra, composte da Adriana Basile, ed è stato studiato per il contenuto poetico da BENEDETTO CROCE, *Illustrazione di un canzoniere ms. italo-spagnuolo del secolo XVII*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XXX (Ser. 2, Vol. V) Memoria n° 6, Napoli, 1900. Cfr. anche: J.H. BARON, *Secular Spanish solo Song in non-Spanish Sources 1599-1640*, in «Journal of the American Musicological Society» XXX (1977) pp. 24 e sgg.

¹⁶ Cfr. DINKO FABRIS, *Danze intavolate per «chitarra tiorbata»* cit.

¹⁷ Se ne trovano accenni ancora nel citato studio di ELENA FERRARI-BARASSI.

¹⁸ Medico, biologo, scienziato in senso lato e come tale teorico di musica, ma anche musicista, Fabio Colonna è lodato nella celebre *Biblioteca Napolitana et apparato a gli Huomini Illustri in Lettere Di Napoli e del Regno* (Napoli, 1678) del Cav. NICOLÒ TOPPI (vedi le Addizioni apposte dal Nicodemo, p. 72): è l'unico napoletano in rapporti con la musica che ritroviamo nell'opera ed appunto la sua *Sambuca Lyncea* (nelle tante ristampe) viene qui esaltata (secondo il Nicodemo, sarebbe piaciuta questa musicale invenzione persino al celebre Jean de Macque).

la denominazione popolare di «citola» (che Croce erroneamente traduce in alcuni luoghi come chitarra). Il suo utilizzo a Napoli nei primi decenni del Seicento sembra oggi confermato da alcune composizioni manoscritte ritrovate recentemente¹⁹. Quanto al napoletanissimo *colascione*, le testimonianze letterarie abbondano²⁰ e confermano il suo utilizzo popolare, pur essendoci giunta anche produzione scritta di matrice ‘colta’²¹.

L’arpa doppia ricordata da Cerreto (con il riferimento a Gioan Leonardo dell’Arpa, Ascanio Mayone e Domenico Gallo) è strumento tutto napoletano, visto che al celebre Gian Leonardo (detto appunto «dell’arpa») è attribuita la sua invenzione, e sarebbe stata poi perfezionata a Roma dall’altro virtuoso Giovan Battista del Violino, prima del 1581²².

Innumerevoli testimonianze poetico-letterarie, confermano l’abilità straordinaria di Gian Leonardo, primo di una schiera di napoletani virtuosi dello strumento, ed in gran parte oggi noti come tastieristi (anche qui si dovrebbero del resto indagare i rapporti con la analoga tradizione in Spagna): è il caso di Ascanio Majone, allievo di Macque e primo organista della Real Cappella di Palazzo dal 1614, ricordato appunto da Cerreto. Nel suo *Secondo Libro... di diversi Capricci* del 1609 sono compresi due *Recercar sopra il Canto*

¹⁹ Sei brani intavolati per «cetra» a 6 cori diatonica compaiono nel ms. MS 7664 della Biblioteca del Conservatorio di Napoli (un codicetto liutistico dei primi del Seicento); cfr. il nostro studio: *Composizioni per ‘cetra’ in uno sconosciuto manoscritto per liuto del primo Seicento*, in «Rivista Italiana di Musicologia» XVI (1981) pp. 185-206 (con trascrizione dell’intavolatura dei brani per «cetra»).

La «cetra» compare inoltre nei *Mandati* dell’Oratorio dei Filippini dal 1620 al 1636; cfr. SALVATORE DI GIACOMO, *La Casa della Musica. I Filippini di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», n.s., II (1921) p. 135.

²⁰ Il *colascione*, strumento della famiglia dei liuti a collo lungo, è stato fino ad oggi scarsamente studiato. Si leggano i fondamentali lavori di: D. FRIKLUND, *Colascione och Colascionister*, in «Svensk Tidskrift för Musikforskning» XVII (1936) pp. 88-118; R. LÜCK, *Zur Geschichte der Basslauten-Instrumente Colascione und Calichon*, in «Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft» (1960) pp. 67-75.

Per le testimonianze napoletane rimandiamo ancora al citato lavoro di E. FERRARI-BARASSI.

²¹ Le numerose composizioni sopravvissute (dei vari Brescianello, Colla, del napoletano Merchi, e persino di Telemann) si riferiscono, in pieno Settecento, ad uno strumento diverso dall’antico *colascione* napoletano: il *Gallichon*, a 6 corde (singole o doppie, con accordo ora di chitarra ora di mandola), più simile ad un liuto antiquario di piccole dimensioni. Per un elenco di composizioni per questo strumento (ma anche di strumenti antichi sopravvissuti) cfr. ERNST POHLMANN, *Laute Theorbe und Chitarrone*, Bremen, Eres Verlag, 1975⁴.

²² Un contributo basilare alla conoscenza organologica dell’arpa (dell’arpa doppia in particolare) è dovuto al recente volume di ELIO DURANTE-ANNA MARTELLOTTI, *L’arpa di Laura*, Firenze, SPES, 1982; si legga l’importante appendice: *L’arpa doppia in Italia tra la fine del ‘500 e la metà del ‘600*, pp. 73-108 (con numerose illustrazioni e tavole iconografiche).

Fermo di Costantino Festa & per sonar all'arpa (pag. 24 e 27) (ma già nel *Primo Libro* del 1603, pur non essendoci accenni all'arpa, è possibile ritenere scritte per lo strumento molte composizioni la cui tessitura risulta ardua per gli strumenti di tasto, con la presenza di scale invece tipiche dell'arpa «a due registri»²³.

Anche il celebre Trabaci, nel suo *Secondo Libro de Recercate* del 1615, accoglie: *Toccata seconda & ligature per l'Arpa a 4* (pag. 85), *Partita seconda per l'Arpa* (pag. 117), *partita nona per l'Arpa* (pag. 123), *partita undecima per l'Arpa* (pag. 124) e *Ancidetemi per l'Arpa* (pag. 126).

Ma la tradizione è antica, come confermano le *Ricercate* di Rocco Rodio studiate da Santiago Kastner²⁴, uno dei pochi studiosi ad avere finora intuito le affinità tra musica per arpa e per tastiere ispano-napoletana.

Con la «bell'Adriana», la celebre cantatrice sorella di Giovan Battista Basile, e le sue figlie non meno virtuose, la tradizione virtuosistica dell'arpa sembra spostarsi definitivamente al di fuori di Napoli, verso Mantova dapprima, finalmente a Roma²⁵. Negli anni che precedono Masaniello, la Capitale del Viceregno sembra dimenticare del tutto l'arpa doppia ed i virtuosi dello strumento. Inutile dire che la successiva evoluzione organologica in senso «semplificativo» (rispetto alle difficoltà enormi nella pratica esecutiva dell'arpa doppia), consentirà all'arpa di acquisire un posto fisso nell'insieme orchestrale della Real Cappella prima, a partire dalla metà del secolo XVII, e della scena teatrale con la «Scuola Napoletana»²⁶.

²³ È possibile che la maggior diffusione (soprattutto nel mercato esterno a Napoli) e la più immediata maneggevolezza del cembalo rispetto all'impervia pratica dell'*arpa doppia* (appannaggio di virtuosi, meno rari a Napoli che altrove), motivassero i compositori a far passare anche brani originariamente concepiti per arpa come cembalistici; certo, insospettabile la trionfalistica affermazione di Trabaci: «havertendo però, che se in questo presente libro stà intitolate alcune cose per l'arpa, non per questo si soprasedisca il cimbalo, perché il cimbalo è signor di tutti l'istromenti del mondo, & in lei si possano sonare ogni cosa con facilità» (in *Di Gio. Maria Trabaci, maestro della Real Maestà Cattolica in Napoli, il secondo libro di ricercate, & altri varij capricci*, Napoli, G.G. Carlino, 1624, p. 17; cit. anche in E. FERRARI-BARASSI, art. cit., p. 106, n. 106).

²⁴ ROCCO RODIO: *Cinque Ricercate. Una Fantasia. Per Organo, Clavicembalo, Clavicordo o Arpa* (dal *Libro di Ricercate a Quattro Voci* di Rocco Rodio, Napoli, 1575), ed a cura di SANTIAGO M. KASTNER con note critiche e illustrate, Padova, Zanibon, 1958.

²⁵ Su Adriana Basile Barone (Posillipo/Napoli, 1580 circa-Roma, 1640), la bella e celebre sorella di Giambattista Basile, cfr.: ALESSANDRO ADEMOLLO, *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello, 1888; LILIANA PANNELLA, *Basile Barone Adriana* (Voce), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani VII, 1965, pp. 70-72; E. DURANTE-A. MARTELLOTTI, *L'arpa di Laura* cit., pp. 101-103 (nota 20).

²⁶ I registri dell'Oratorio dei Filippini riportano i nomi di Francesco De Auxiliis (1637) e «Ciullo dell'Arpa» (1628, 1630-31, 1636) (cfr. S. DI GIACOMO, *La Casa della Musica* cit., p.

Tra gli altri strumenti a corde che ritroviamo a Napoli nella prima metà del Seicento, oltre alla «viola d'arco»²⁷ (per la quale Cerreto nomina «Herrico Francese, Francesco di Paole, Ottavio Cortese e Antonio Mischia»), troviamo la «Lira in gamba»²⁸, sopravvivenza tardo-cinquecentesca, rappresentata nell'elenco di Cerreto dal polistrumentista Antonio Mischia, e poi da Marzio Cortese, Don Giovan Battista di Nicola, Ottavio Cortese e Prospero Stacciolo.

Il violino di tipo moderno fa la sua comparsa assai tardi sulla scena musicale napoletana, confondendosi comunque ancora a metà Seicento con la famiglia delle viole da gamba (delle quali, organologicamente, non è peraltro legittimo discendente).

Le testimonianze popolari e le citazioni poetico-letterarie privilegiano il termine antiquario «ribeca», ed effettivamente un discendente dell'antico strumentino medievale a tre corde d'origine araba sopravvive in pieno secolo XVII, impiegato per l'accompagnamento della danza²⁹.

Si legge in Cortese che una volta, con la partecipazione del celebre

135). Il celebre «Ciccio dell'Arpa» (Francesco de Lise) fu invece impiegato al Tesoro di San Gennaro fino al 1664 (cfr. S. DI GIACOMO, *I Maestri e i Musici del Tesoro di San Gennaro*, in «Napoli Nobilissima», n.s., I (1920) p. 40).

Nella seconda metà del Seicento il più celebre suonatore d'arpa che ritroviamo a Napoli è Ignazio Fastiggio, ammesso il 22 giugno 1652 nella Real Cappella diretta da Falconieri come «Musico de Arpa» con 18 ducati (vedi più avanti), aumentati a 44 fino al dicembre 1664. Invece, nella formazione orchestrale della Cappella diretta da Alessandro Scarlatti nel primo Settecento, spicca il nome dell'arpista Francesco de Risi (con 10 ducati mensili) (*Pianta del Musici del Regio Palazzo* 1702 e 1704, cit. in ULISSE PROTA-GIURLEO, *Breve storia del Teatro di Corte e della Musica a Napoli nei sec. XVII-XVIII*, in *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, s.e., 1952, pp. 72 e 96). Questo musico è forse identificabile con il Francesco De Riva citato da Di Giacomo, presente al Tesoro di San Gennaro dal 1690 al 1699 (cfr. DI GIACOMO, *I Maestri e i Musici del Tesoro* cit., p. 40).

²⁷ Si tratta, naturalmente, della *viola da gamba*.

²⁸ Sulla *lira* («da braccio») ed il *lirone* (*lira grande, arciviolata lira, lira da gamba*) si veda: EMANUEL WINTERNITZ, *Lira da braccio*, (Voce) in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, VIII (1960), coll. 935-954; BENVENUTO DISERTORI, *Pratica e tecnica della lira da braccio*, in «Rivista Musicale Italiana» XLV (1941) pp. 150-175; e soprattutto: HOWARD MAYER BROWN, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, American Institute of Musicology, 1973 (Chapter IV: «Bowed stringed Instruments», pp. 39 e sgg.).

²⁹ Sviluppatasi sul finire del Cinquecento (ma con la insostenibile concorrenza del liuto), la moda di usare un violino «piccolo» (senza cassa) per accompagnare la danza si estende al pieno Settecento con l'affermarsi della *pochette* (violino «da tasca», che qualcuno ha malamente voluto accostare ai celebri «violinini piccoli alla francese» che compaiono nell'*Orfeo* di Monteverdi). È in fondo un ritorno alla medievale *ribeca* (dotata di sole tre corde), strumento che del resto era sicuramente presente nei Conservatori napoletani del primo Seicento (vedi nota 32). «Rebbechine» sono già menzionate nel citato MS di G.B. Del Tufo (vedi anche FERRARI-BARASSI, *art. cit.*, pp. 90 e sg., n. 56).

I *Mandati* dell'Oratorio dei Filippini rivelano alcuni nomi di suonatori: «Micco della Ribeca» (1628), «Flavio della Ribeca» (1628) e «Geronimo il romano» (1635) (cfr. DI GIACOMO, *La Casa della Musica* cit., p. 135).

«Mastro Roggiero»³⁰ e di altri suonatori

«na museca bella se facette
commo se face nnante a li signuri;
lo violino fece le ttrommette
e le zampogne commo li pasture»³¹

Che di violino realmente si tratti, non sembra possibile dubitare: l'utilizzo popolare (confermato da tante rappresentazioni iconografiche e soprattutto dai più antichi presepi artistici napoletani) e forse la presenza di «scordature» ricreano effetti pastorali con imitazione di strumenti a fiato (come potrebbe riuscire il nobile suono della viola da gamba?).

È certo comunque che la protostoria della pratica violinistica a Napoli andrebbe ricercata nei documenti relativi all'insegnamento della musica nei primi Conservatori, di cui del resto ancora oggi non conosciamo per il primo Seicento che sporadiche e frammentarie testimonianze³². Così, non sappiamo quando furono introdotti i violini, accanto all'arpa agli arciliuti alle viole (solo in un secondo tempo divenute «da braccio») ed agli altri strumenti nell'organico della Real Cappella, organismo più rappresentativo della situazione della musica d'arte cittadina, per la quale ugualmente si attende una ricostruzione storica globale. Riprenderemo il discorso accennando all'impiego di violini e viole nell'organico previsto da Falconieri per la sua stampa napoletana del 1650.

Del complesso panorama della musica strumentale a Napoli nel Seicento, la sola musica per tastiere è stata esplorata abbastanza in profondità, ed ha così potuto rivelare in pieno lo straordinario ruolo storico ed il prezioso contributo dato da questa «scuola napoletana»

³⁰ È possibile che questo musicista popolare (vissuto realmente a Napoli nella metà del Cinquecento e ricordato da Del Tufo, Basile e Cortese) abbia dato il nome a quell'*Aria di Ruggiero* che invece la musicologia interpreta solitamente come l'incipit musicato della celebre ottava ariostesca (cfr. ELENA FERRARI-BARASSI, *A proposito di alcuni bassi ostinati* cit., pp. 351 e sgg.).

³¹ GIULIO CESARE CORTESE, *Micco Passaro*, I, 37 (cit. in E. FERRARI-BARASSI, *Costume e pratica musicale* cit., p. 86).

³² Nel più antico dei quattro Conservatori napoletani, quello di S. Maria di Loreto, la prima notizia sulla presenza di un maestro di violino (ed uno di cornetto) risale al febbraio 1634 (cfr. SALVATORE DI GIACOMO, *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. Maria di Loreto*, Sandron, 1929 pp. 198 e sg.); quasi nello stesso periodo, nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, ritroviamo nel 1633 come *Magister lyras* (potrebbe essere anche liuto o viola) un «Franciscus Anzelonus» (cfr. S. DI GIACOMO, *op. cit.*, p. 68) e tra gli strumenti in possesso dello stesso Conservatorio, sempre nel 1633: «tre violini di soprano, tre violini di tenore [qui si dovrebbe intendere «viole da gamba»]... due violoni, un altro violino «del quondam don Antonio Gabriele», una ribechina per la musica»; cit. in GUIDO PANNAIN, *Il Conservatorio di Musica in San Pietro a Maiella*, in «Musica d'Oggi» XII (1930) p. 444.

allo sviluppo della forma strumentale italiana del Seicento rappresentata da Frescobaldi³³.

Ma lo sviluppo di questo settore particolare della produzione musicale partenopea trova le sue radici in un più vasto movimento di rinnovamento artistico che si esplicita in differenti direzioni. Vogliamo qui rilevare lo scarso peso che si è finora attribuito ad una altrettanto fiorente «scuola» che, pur avendo limitati sviluppi, ha origini comuni a quella cembalo-organistica: la definiamo «scuola liutistica napoletana», annoverando tra i protagonisti Fabrizio Dentice, Francesco Cardone, Giulio Severino (di cui ritroviamo insieme le superstiti opere per liuto manoscritte) e ne scorgiamo la piena realizzazione nella feconda cerchia di Gesualdo Principe di Venosa. È questo a nostro avviso il nucleo da cui prende avvio una parte importante della storia dell'evoluzione della musica liutistica italiana del Seicento. È qui che dovrebbe essersi formato lo stesso Andrea Falconieri bambino, prima di comparire alla corte di Parma come liutista. Partito il celebre Fabrizio Dentice per Parma al concludersi del secolo XVI, le cronache e le testimonianze ci parlano di un altro liutista attivo in Napoli, e forse altrettanto virtuoso: si tratta di Fabrizio Filomarino (o Fillimarino) preferito dal Conte Fontanelli allo stesso Gesualdo come liutista³⁴.

Morti ormai i protagonisti della «scuola» di Dentice (i Severino, Garsia Majone, Annibale Bolognese, Francesco Cardone, Luise Majone, Luise Caso, Giulio Cesare Stellatello: sono i nomi ricordati da Cerreto³⁵), conosciamo i nomi dei nuovi protagonisti, ancora una volta menzionati dal liutista Cerreto: «Gioan Antonio Severino detto dalla Viola, Gioan Domenico Montella, Camillo Lambardi, Luca Bolino di Nola»³⁶.

³³ L'interesse della musicologia internazionale per i tastieristi napoletani è stato acceso dagli studi di WILLI APEL: *Neapolitan Links between Cabezón and Frescobaldi*, in «Musical Quarterly» XXIV (1938) pp. 419 e ssg.; IDEM, *Die Südalienische Clavierschule des 17. Jahrhunderts*, in «Acta Musicologica» XXXIV (1962) pp. 128-141; proseguiti poi da Kastner, Prota-Giurleo, Tagliavini e concretizzati con le edizioni moderne del «Corpus of Early Keyboard Music» (che ha edito tra l'altro tutte le opere per tastiera di Giovanni Salvatore), e le trascrizioni dei due protagonisti Trabaci e Mayone pubblicate in Italia: GIOVANNI MARIA TRABACI, *Composizioni per organo e cembalo*, edite a cura di OSCAR MISCHIATI, Fascicolo I e II, Brescia-Kassel, L'Organo-Bärenreiter, 1964; ASCANIO MAYONE, *Diversi capricci per sonare. Libro I* (Napoli, 1603), edizione a cura di CHRISTOPHER STEMBRIDGE, Padova, Zanibon, 1981 (Libro II in preparazione).

³⁴ Come si legge nella ormai pluricitata lettera del Fontanelli riportata da ANTHONY NEWCOMB, *Carlo Gesualdo and A Musical Correspondence of 1584*, in «Musical Quarterly» LIV (1968) p. 432.

³⁵ «Sonatori eccellenti del Liuto, della Città di Napoli, che oggi non vivono» (p. 159).

³⁶ «Sonatori eccellenti del Liuto, della Città di Napoli, che oggi vivono» (p. 157).

Montella entra nella R. Cappella come suonatore di liuto nel 1591, divenendo ben presto uno dei principali compositori di musica vocale del suo tempo³⁷. Altro liutista famoso è Donato Spano, attivo a Napoli nel primo Seicento insieme con il siciliano Paolo D'Aragona. Di quest'ultimo si conserva per liuto soltanto una *Toccata*, brano di straordinaria espressività (per lo stile, apparentato alla lezione di Michelangelo Galilei o Ballard), nel manoscritto «Schele», datata da Napoli 23 settembre 1616³⁸. Montella muore assai prima dell'arrivo di Falconieri a Napoli, che entra appunto come «musico di tiorba e arciliuto» nella R. Cappella nel 1639. All'epoca in cui compare il volume di Cerreto, del resto, il posto di liutista della R. Cappella retta da Trabaci era occupato da Marc'Antonio Pisano (a tutto ottobre 1601), personaggio sfuggito sinora a qualsiasi indagine³⁹.

Anche l'Annunziata aveva continuato nel primo Seicento la tradizione del secolo precedente, con la presenza ininterrotta di Crescenzo Salzilli da Capua, assunto come liutista con 5 ducati mensili nel 1610, aumentati appena a 6 nel 1621 «per essere homo insigne nella sua professione e per hauer servito undici anni»⁴⁰: Falconieri entrerà diciotto anni più tardi con ben 19 ducati mensili al servizio del Vice-re. Arciliuti e tiorbe intervengono in occasioni particolari alle esecuzioni dell'Oratorio dei Filippini. Troviamo infatti: «Il Pisano della thiorba» (1628, 1630-31, 1636, che corrisponde dunque al liutista della Real Cappella Marc'Antonio Pisano), «Peppe della theorba» (1628) e due arciliutisti in date concomitanti: «Il Lecce» (1628, 1630-31, 1636) ed «Il Cartella» (1628, 1630-31, 1636)⁴¹.

Fino a tempi recenti non si conoscevano fonti liutistiche a Napoli che potessero dimostrare la pratica diffusa in città nel Seicento. È toccato a noi di individuare la prima intavolatura liutistica conservata ai nostri giorni nell'Italia meridionale: si tratta di un volumetto manoscritto posseduto, ed in parte redatto, da un Francesco Quarti-

³⁷ Su Montella cfr. ULLISSE PROTA-GIURLEO, *La Musica a Napoli nel Seicento*, in «Samnium», 1 (1628) pp. 72 e sg. Elenco delle opere a stampa in «Nuovo Vogel» (EMIL VOGEL-ALFRED EINSTEIN-FRANÇOIS LESURE-CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica vocale profana in Italia*, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977, nn. 1879-1894).

³⁸ Di Paolo D'Aragona si conserva, manoscritta, una *Toccata* per liuto assai interessante, nel MS. MB/2768 della Staats Universitätsbibliothek di Amburgo: *Tabulatur Buch, Musica et Virum laetificant cor hominis, Ernst Schele Anno 1619* (a cc. 36^v-37, in intavolatura francese per liuto: *Toccate di Paulo d'Aragona Siciliano, Neapoli 23 7.bri 1616*).

³⁹ cfr. ULLISSE PROTA-GIURLEO, *Giovan Maria Trabaci e gli organisti della Real Cappella di Palazzo di Napoli*, in «L'Organo» I (1960) pp. 184-196.

⁴⁰ Notizie su Salzilli in U. PROTA-GIURLEO, *La Musica a Napoli* cit., p. 76.

⁴¹ Cfr. S. DI GIACOMO, *La Casa della Musica* cit., p. 135.

ron(e) da Lodi, datato 1609 e 1623, con un vasto repertorio di danze ed arie intavolate, e persino alcune composizioni per «cetra», come si è detto.

Altre testimonianze segnalano per i primi decenni del Seicento l'attività di liutisti e l'utilizzo di strumenti della famiglia dei liuti a Napoli. Prezioso per la documentazione offerta è il manoscritto liutistico di Ernst Schele, del quale si è detto, in cui ritroviamo, in intavolatura francese, diversi brani datati da Napoli, tra l'agosto ed il settembre 1616 (soprattutto *Correnti*) oltre alla *Toccata* di Paolo D'Aragona.

Infine, suggestioni napoletane sono raccolte da un altro straniero, il Benedettino Lechler, durante un viaggio a Roma e Napoli nel 1632-33, in una intavolatura manoscritta per liuto⁴². Esamineremo oltre le più tarde testimonianze sulla sopravvivenza del liuto sulla scena musicale napoletana fino al pieno Settecento.

II — *Dopo Masaniello: Falconieri, i musici, le Congregazioni*

Questa la situazione, indubbiamente favorevole, della musica strumentale che Napoli offre a Falconieri al momento del suo arrivo, proprio alla fine degli anni '30. I rapporti del musicista con la sua città d'origine probabilmente non erano mancati già in precedenza, anche sulla base di probabili contatti con i vecchi «condiscepoli» di Macque, Trabaci in particolare. Una soluzione definitiva si presenta nel 1639, quando Falconieri è ammesso nella Real Cappella, come musicista di tiorba e arciliuto, con «provvisione di ducati 19 al mese»⁴³: una qualifica che sancisce ancora una volta il ruolo predominante di suonatore di liuto (e chitarrone, ossia tiorba), che gli consente una rapida carriera. Nell'aprile del 1642 chiede ed ottiene una licenza per recarsi a Modena «dove aveva moglie e casa»⁴⁴, forse per poter trasferire definitivamente a Napoli, una volta rassicurata la propria posi-

⁴² Si tratta del MS di Kremsmünster, Benediktinerstift, Ms.L.64, in intavolatura italiana per liuto (descritto in R. FLOZINGER, *Die Lautenintabulaturen des Stiftes Kremsmünster, Thematischer Katalog*, Wien, 1965 — «Tabulae Musicae Austriacae», II).

⁴³ U. PROTA-GIURLEO, *La Musica a Napoli* cit., p. 89.

⁴⁴ Ibidem. La moglie di Falconieri, Isidora Bertani, era rimasta a Modena probabilmente anche durante il soggiorno genovese del musicista, dal 1636 al 1637, con le due figlie Paola Francesca (nata nel 1630) e Margherita Caterina (nata nel 1632); quest'ultima risulterà l'unica in vita dopo la peste del 1656 e reclamerà l'eredità del padre nel 1659.

zione a Corte, moglie e figlie ed averi. Questa è l'unica traccia che siamo in grado di esaminare per i primi anni del periodo napoletano di Falconieri. Intanto, tempi oscuri si addensano sulla città alla metà del secolo XVII.

La rivolta di Masaniello dura pochi mesi, dal 7 luglio 1647 al 6 aprile 1648. Già il 15 aprile, neppure dieci giorni dopo la restaurazione, un dispaccio da Madrid porta notizia della nomina a Vicerè di don Giovanni d'Austria e del Conte d'Ofnate come suo assistente al governo. Ma il giovane figlio di Filippo IV di Spagna rinuncia e lascia il titolo all'Ofnate, in una situazione di grave depressione economica cui il governo aggiunge una energica repressione politica, tra il 1648 ed il 1649⁴⁵. In seguito la situazione di governo si ingarbuglia sempre più, con avvicendamenti successivi dello stesso don Giovanni d'Austria e del fortemente criticato Ofnate, che tuttavia si sforza di dar lustro alla sua dirigenza con una serie di iniziative, se non decisamente artistiche o culturali, assai efficaci in senso spettacolare: tali le grandiose feste del 1649 per il matrimonio del re con Marianna d'Austria, o quelle del 1652 per la presa di Barcellona. Significativa è del resto la ripresa, a partire appunto dal 1652, delle proibite mascherate di Carnevale, che negli anni '20 avevano sollecitato la geniale fantasia di incisore di Challot. Sempre all'Ofnate, secondo il Parrino, sarebbe dovuto «l'uso delle comedie in musica nella città»⁴⁶. Le feste, ovviamente, non erano nuovo costume per la aristocrazia napoletana: si pensi alla spettacolare «Festa a ballo» del 1630, con musiche di Lambardi e testi di Basile⁴⁷. Ma nella smania di affogare nello spettacolo, nel ballo e nel teatro i tristi ricordi delle recenti sollevazioni, è da ricercare il germe generatore del futuro destino dell'opera in musica napoletana, che è fenomeno tutto della prima metà del secolo successivo.

Nel pieno di questa crisi decisiva per il governo della città, matura-

⁴⁵ Non volendo tentare una scelta nella sconfinata letteratura degli studi storici sulla rivolta di Masaniello, rimandiamo al sinottico lavoro di GIUSEPPE GALASSO, *Napoli nel vicereggio spagnolo dal 1648 al 1696* in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1970 vol. VI¹ pp. 1 e sgg. (con ricca bibliografia).

⁴⁶ DOMENICO ANTONIO PARRINO, *Teatro eroico e politico de' governi de' vicerè del Regno di Napoli*, Napoli 1670 (cfr. G. GALASSO, *op. cit.*, p. 22).

⁴⁷ Il programma della «Festa» fu stampato in opuscolo, in cui però compaiono soltanto in lungo elenco i nomi dei nobili intervenuti; non i testi, non cenni sui musici o sulle musiche.

Per la parte musicale cfr. l'edizione a cura di R. JACKSON di *A Neapolitan Festa a Ballo (and Selected Instrumental Ensemble Pieces)* (dal MS. 4.6.3 del Conservatorio di Napoli), Madison (Wisconsin-USA), A-R Editions — «Recent Researches in Music of the Baroque Era», vol. XXV.

no gli avvenimenti che portano alla scalata sociale di Falconieri nell'ambiente musicale napoletano. Il 31 dicembre 1647 muore Trabaci. A partire dal 15 gennaio del 1648, e dunque nel pieno dei torbi di rivoluzionari, Falconieri è chiamato a sostituirlo come Maestro di Cappella della Real Corte, assunto «dal favore di Don Giovanni d'Austria»⁴⁸. Tale incarico è confermato da un importante registro d'archivio, che abbiamo rintracciato sulla base di una indicazione di Ulisse Prota-Giurleo⁴⁹, nonostante l'ingarbugliata situazione creatasi, tra vecchie e nuove collocazioni, nell'Archivio di Stato di Napoli. Utilizzeremo largamente le notizie comprese in questa fonte, che consente di comprendere con esattezza la composizione, la tipologia dei musici e suonatori di strumenti, la differenziazione economica, della celebre Cappella della Real Corte, nel periodo compreso tra il 1648 ed il 1656, sotto la direzione di Falconieri, e dopo la morte di quello fino al 1664, sotto la direzione di Coppola.

Nel volume II della *Scrivania di Razione e Ruota de' Conti* dell'Archivio di Stato napoletano (rilegato insieme con il volume I, da cui altre difficoltà di reperimento), tutta la parte conclusiva, da c. 25 a c. 84, è dedicata al rendiconto amministrativo «De la R. Capilla de Palazzo» (così nell'indice alfabetico). Tali registrazioni iniziano appunto dalla nomina del 1648 di cui s'è detto: «M.^o de la Cappilla Andreas Falconiero» (nell'indice). Ogni musicista figura su un foglio distinto con cumulo delle successive «distinte di pagamento» per gli anni successivi. Nella stessa sezione figurano anche personaggi che non hanno rapporti musicali con la Cappella, come «Cappellan mayor, Seys Cappellanes, dos Ayudes y un Diacono de la Real Capilla de Palacio» (c. 22).

Dei «Cantores» s'inizia a parlare da c. 25, dove troviamo appunto «Maestro de Cappilla Andres Falconiero». Nella Tabella I riportiamo la situazione della Cappella sino alla morte di Falconieri nel 1656. Sono stipendiati 33 Cantori, dei quali almeno 4 riceveranno in altri documenti la qualifica di «musicista»; inoltre, 1 suonatore di vio-

⁴⁸ PROTA-GIURLEO, *La musica a Napoli* cit., pag. 90.

⁴⁹ Ibidem. In nota lo studioso faceva riferimento a due volumi dell'Archivio di Stato di Napoli che purtroppo non sono più rintracciabili, a meno che l'indicazione fosse errata (*Mandatorum Curiae*, voll. 168 e 175). Con molte difficoltà e grazie all'aiuto del personale dell'Archivio (in particolare il dr. Masella) abbiamo invece verificato l'esistenza di preziose notizie sulla Cappella dei Musici nel volume più oltre citato e correttamente indicato da Prota-Giurleo, già conosciuto peraltro da GIACOMO LEO, *Leonardo Leo musicista del secolo XVIII*, Napoli, 1895, p. 95 (Nota B: «R. Cappella di Napoli» — 1647) e SALVATORE DI GIACOMO, *I Maestri e i Musici* cit., p. 20, nota 1.

lino, 1 organista (nel registro che esaminiamo risulta però ancora cantore), 1 «Musico de Arpa» e le voci soliste: Tenore, Contralto ed un «Musico Tiple» che potremmo identificare con un Soprano⁵⁰. Infine, due dei «cantores» si rivelano in altri punti rispettivamente «cembalaro» ed «organaro», con una netta divisione dei compiti che oggi potrebbe sorprendere.

Come si vede, una predominanza netta di voci (più che naturale, trattandosi di una Cappella), in cui si evidenziano le presenze emergenti di strumenti a corde: l'arpa di Ignazio Fastiggio, il violino di Antonino Carmignano. C'è poi la possibilità che la qualifica di «Musico» si debba riferire alla pratica di uno strumento. Così il cantore Francesco Antonio De Angelis, è probabilmente impiegato come «musico de viola» (cfr. Tab. I, nota 4), mentre un altro cantore, Carlo De Vincentiis, potrebbe essere utilizzato come violinista già prima dell'ingresso di Carmignano.

Alla luce di questi documenti può forse essere affrontata con nuove argomentazioni l'analisi della più importante testimonianza musicale del periodo napoletano di Falconieri⁵¹. Si tratta dell'importan- tissima stampa del 1650 de *Il Primo Libro di Canzone, Sinfonie, Fantasie, Capricci, Brandi, Correnti, Gagliarde Alemane, Volte per Violini, e Viole, Overo altro Stromento a uno, due, e tre con il Basso Continuo, Di Andre Falconiero, Maestro della Real Cappella di Napoli. Dedicato all'Altezza Serenissima del Sign. D. Giovanni D'Austria. In Napoli, Appresso Pietro Paolini, e Giuseppe Ricci*⁵². Pur es-

⁵⁰ *Tiple* è il nome di uno strumento a corde ancora presente nella tradizione musicale andina del Sud-America, di importazione spagnola: in particolare nel Venezuela si presenta come una chitarrina con quattro corde (triple). *Tipla* è invece nella musica di tradizione orale della odierna Catalogna il più acuto di un insieme di strumenti a fiato che costituiscono i caratteristici complessi (*coblas*); più esattamente si tratta di un oboe a chiave (anticamente a fori digitali) intonato in Fa e lungo circa 65 cm. Ma queste notizie non debbono trarre in inganno e spingere a credere che la Real Cappella stipendiasse un musico in grado di suonare simili strumenti a corde o a fiato nel secolo XVII. Più semplicemente, nella lingua spagnola «triple» designa la parte più acuta di una melodia o di una famiglia di strumenti o voci: riteniamo che qui indichi il nostro «soprano», assunto nella Cappella nella denominazione spagnola.

⁵¹ Di quest'opera in quattro fascicoli-parti, conservata in *unicum* presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, esiste una recente ristampa anastatica, con breve prefazione di MARCELLO CASTELLANI, edita dalla SPES di Firenze (1980).

⁵² Esiste in realtà un'altra testimonianza musicale del periodo napoletano di Falconieri: si tratta di una raccolta di mottetti manoscritti (sec. XVII) in tre volumi che contiene brani di «Anzalone, Falconiero, Foggia, Sabino Antonino, Sabino Giov. Maria, Romano, Tettaggio» (cfr. *Catalogo Generale... Città di Napoli. Archivio dell'Oratorio dei Filippini*, a cura di S. DI GIACOMO, Parma, Fresching, 1918, p. 33). Il recente sisma che ha colpito Napoli ha imposto purtroppo la chiusura anche della Biblioteca dei Gerolamini che accoglie il prezioso fondo musicale dei Filippini, che è a tutt'oggi inavvicinabile per qualsiasi studioso! Possiamo immaginare, almeno per quanto riguarda Falconieri, un rapporto con i *mottetti* da lui editi già nel 1619 a Venezia (*Sacrae Modulationes*), di cui resta purtroppo la sola parte di *Sextus* a Stoccol-

sendo trascorsi più di ottanta anni, la lucida analisi che dell'opera tracciò Luigi Torchi resta fondamentale; o, meglio, nonostante gli aperti elogi dello studioso che ne indicava i 45 brani come basilare anello di evoluzione nello sviluppo della musica strumentale italiana, nessuno studio posteriore ha più preso in considerazione la stampa di Falconieri⁵³.

La raccolta si presenta come la più diretta testimonianza musicale sul livello raggiunto dagli strumentisti della R. Cappella, potendo contare su suonatori di violino e viola, mentre il basso si può pensare realizzato sul cembalo, l'arpa o l'arciliuto. È chiaro che l'opera resta soprattutto un documento sull'arte compositiva di Falconieri: le maggiori analogie nella disposizione dei brani e dei titoli ed anche nello stile sono riscontrabili (oltre che con la coeva produzione di Biagio Marini) con pubblicazioni più antiche di almeno trenta anni: i volumi (quattro i sopravvissuti) di intavolatura per liuto attorbato e chitarrone di Pietro Paolo Melii da Reggio (1614-1620).

Anche il basso continuo offre spunti interessanti per una realizzazione tiorbistico-liutistica: quasi per intero, infatti, la parte del basso per la viola da gamba («basso di viola» è espressamente indicato sul libro-parte) lo ricalca pedissequamente, con rare varianti che non possiamo definire diminuzioni, e ne costituisce in fondo una ripetizione. Se il basso generale ben si addice al cembalo o all'organo nel frontespizio si avvisa che con i violini suoneranno «Viole, ovvero altro Strumento»: e perché non pensare allo strumento più familiare del compositore, la tiorba o l'arciliuto (che tanto spesso le stampe dell'epoca associano all'organo per la realizzazione del basso) o alla tradizionale arpa?

Altre linee di ricerca si diramano dall'osservazione della stampa napoletana di Falconieri. Pensiamo ad esempio alla coerente (e quasi

ma. È pure interessante notare che, tra gli altri, è presente Francesco Anzalone che, Maestro al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo nel 1633, figura semplicemente come Cantore nella Real Cappella diretta da Falconieri.

Una fantasiosa ipotesi su questa raccolta (peraltro mai studiata e neppure citata negli studi su Falconieri) è in S. DI GIACOMO, *I Maestri e i Musici del Tesoro* cit., p. 20:

«Succeduto nella Cappella Reale a quell'Andrea Falconiero i cui *Mottetti sacri* aveva ascoltato compunto, il bieco viceré duca d'Arcos mentre si preparava, o forse già dilagava la rivoluzione masanielliana, il Coppola ne aveva ereditato le funzioni nel punto in cui la musica sacra contava, a Napoli, [...] noti compositori, i cui nomi sono additati da tre fascicoli di *Mottetti ch'io rinvenni*, due anni addietro, nell'Archivio Musicale dei Filippini».

⁵³ Cfr. LUIGI TORCHI, *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, in «Rivista Musicale Italiana» V (1898) pp. 50 e sgg. Il giudizio dello studioso è di ammirazione incondizionata: «Io credo che queste del Falconieri siano le composizioni più geniali, più avanzate e più degne di considerazione per la ricchezza e il gusto della melodia e per la qualità dei suoi sviluppi» (ivi, pp. 51 e sgg.).

umoristica) sequenza di titoli con riferimenti «infernali»: *Battaglia de Barabaso yerno de Satanás, Rinen, y pelean entre Berzebillo con Satanassillo, y Carus, y Pantul, Bayle de los dichos Diabulos* (e possiamo inserirvi anche *Il Spiritillo Brando*); più che leggervi lontani echi controriformistici, sembra evidente che ci troviamo di fronte a musiche ideate in funzione scenica di rappresentazione per feste e balletti: forse quelli per il matrimonio reale del 1649. Non dobbiamo dunque pensare ad una Cappella di Musici impiegati esclusivamente per la musica liturgica o per il privato godimento della ristretta corte del Real Palazzo. La Cappella napoletana vive in pieno l'atmosfera musicale cittadina, con i gusti mutati e le nuove mode, ed anche i rivolgimenti socio-politici.

Lo testimonia eloquentemente la dedica di Falconieri a Don Giovanni d'Austria:

«[...] io dedico a V.A. questi armoniosi concerti, la quale nel torbido delle sollevazioni di questo Regno colla pace prodottaci s'è arrogata giustamente la proprietà di quel Nume [...].»

L'accenno ai recenti tumulti del 1647 è colorito da un senso di soddisfazione per l'avvenuta restaurazione giustificabile come scampato pericolo per la propria onorata posizione di maestro di corte (e riecheggia i tanti sospiri di sollievo e compiacimento di poeti e letterati, come Gennaro Gross⁵⁴).

Numerosi musici sono assunti nel registro della *Ruota de' Conti* dell'Archivio di Stato napoletano a partire dal primo giugno 1647, appena un mese prima della rivolta di Masaniello. Per questa ragione, a riprova di una forzata interruzione di attività sino alla primavera del 1648, sono registrati i pagamenti arretrati per i musici, che saranno poi regolarizzati con frequenza quadrimestrale (in alcuni casi bi- o trimestrale). Le quote riportate nelle due tabelle sono dunque da intendersi riferite secondo tale frequenza, ma consentono tuttavia di avere una idea della differenziazione interna di stipendio, dell'avanzamento di carriera negli anni (a volte permane per decenni la stessa paga) e, in sostanza, dell'innalzamento del costo della vita cui si adegua la non altissima retribuzione nell'organismo musicale alle dipendenze del Viceré. Il discorso dovrebbe essere portato più in

⁵⁴ Gennaro Gross, di cui si ignorano le vicende biografiche, fu poeta di corte assai apprezzato a Napoli soprattutto per l'arte «anagrammatica» di cui si vanta nella goffa e spesso rossa raccolta stampata grazie ai potenti protettori nello stesso anno del volume napoletano di Falconieri: *La Cetra divisa in metro divoto, metro funesto, anagrammi italiani*, Napoli, 1650. La biascicata devozione al viceré ed alla Spagna è ribadita in ogni pagina del volume, campione di marinismo deteriore (ma non è certo l'unico tra i libri che abbiamo cercato a Napoli per il periodo che qui interessa).

profondità, ma tra i numerosi ostacoli che si oppongono ad un tentativo di analisi socio-economica dell'ambiente musicale napoletano di quest'epoca è principale la scarsezza di dati e di fonti.

Per buona sorte esiste nell'Archivio di Stato di Napoli un altro documento relativo alla Cappella dei musici prima del 1656, che consente un'interessante comparazione con il registro che abbiamo utilizzato in precedenza: dobbiamo alla generosità e cortesia di un amico e collega l'indicazione di un rendiconto d'amministrazione di Palazzo Reale che illustra la situazione dei musici negli ultimi due anni in cui Falconieri è maestro di cappella, 1655-56, con le paghe relative⁵⁵. Si tratta di un fascicolo di 17 carte che vien fuori inaspettatamente da un fascio composito che comprende «Categorie Diverse». Viene ribadito il ruolo di primo piano rivestito da Falconieri governatore della Cappella di S. Cecilia dei musici di Palazzo:

«Cautele del Conto dell'amministrazione de' signori Don Benedetto de Palma, Andrea Falconieri et Gio[ann]e Ferraro, musici e Governatori della Cappella de S. Cecilia de musici della Cappella Reale di Palazzo, cominciata nell'anno 1655, et finita nell'anno 1656»⁵⁶.

Il primo pagamento, rimesso attraverso il controllo dei governatori, si ritrova a c. 1:

(«1656 a 7 di febraro lunedì»)

«Ad Andrea Falconiero, D. Benedetto Palma, e Gio. Ferraro ducati venti due, grana 1.14, espessi a Giuseppe Boccia, musicista della Real Cappella di Palazzo, accom[imen]to di ducati ventiquattro; detto se li pagano per quattro mesate dal primo di 7bro 1655 per tutto Xbre, de detto denaro a detta Real Cappella pervenuto della situazione del tabacco, [...]

ducati 22.1.14»

Dello stesso tenore tutti gli altri conti registrati, che purtroppo non ci rivelano il ruolo e lo strumento dei vari musici, tranne poche eccezioni:

«ad Antonio Mondelli organista della R.Capp.	39-16»
«Carlo Siccola organaro della R.C.	5.4.14»
«a Giulio Cesare Molinaro cembalaro	5.4.14»

La situazione dei trentatre musici (ed in aggiunta, ben distinti, un organaro ed un cembalaro) diretti da Falconieri, è riassunta periodicamente dai mandati di pagamenti complessivi con le somme affidate

⁵⁵ Napoli, Archivio di Stato — Casa Reale Amministrazione, III Inventario — Categorie Diverse — *Cautele del Conto dell'Amministrazione...* (343/II) [«Cappella di S. Cecilia (1655-56)»]. Ringraziamo Domenico Antonio D'Alessandro per averci indicato questo interessante documento.

⁵⁶ Ivi, carta di guardia.

C A N T O .

I L P R I M O L I B R O
D I C A N Z O N E , S I N F O N I E , F A N T A S I E ,
Capricci, Brandi, Correnti, Gagliarde Alemane, Volte
per Violini, e Viole, ouero altro Stromento à uno,
due, e trè con il Basso Continuo.

D I A N D R E A F A L C O N I E R O ,
Maestro della Real Cappella di Napoli.

Dedicato all'Altezza Serenissima del Signor

D. GIOVANNI D'AVSTRIA



IN NAPOLI, Appresso Pietro Paolini, e Giuseppe Ricci, 1650.

Con Licenza de' Superiori.

ANDREA FALCONIERI, Il Primo Libro della Canzone, Sinfonie, Fantasie [...], Napoli,
Paolini e Ricci, 1650. Frontespizio della parte del Canto.

ai governatori⁵⁷.

Si è parlato finora di musici della Real Cappella e delle prime forme di organizzazione interna e in quest'ultimo documento compare la «Capilla de S. Cicilia». A c. 13 del fascicolo fin qui utilizzato scopriamo un primo accenno al «Monte dei Musici» che, come vedremo, è istituzione più vasta di quel che qui si legge:

«1656 a 19 Giugno

A d. Benedetto di Palmo ducati duecentoottantaquattro espresso [= speso] ad And. Falconieri et Gio. Ferraro, al presente Maestri della Real Cappella di Palazzo; ditte essendo per tanti altri proventi, per le mesate del Monte de Musici de ditta Real Cappella, tanto dell'i mastri passati di ditta Real Cappella quanto per le mesate per lui esatte come Maestro et Thesoriero al presente di ditta Real Capella, insieme con li detti And. et Gio: et anco vi an in luce alcune spense di denari spettanti ai musici di ditta Real Cappella»

nota alla quale fa seguito un autografo di Falconieri per ricevuta (c. 17):

«Io Andrea Falconieri ho receuto da signore Don Benedetto di Palma docati cento e duo et tari uno e grana cinque

Andrea Falconieri

102.1»

La Cappella dei Musici del Palazzo vicereale di Napoli all'epoca in cui la osserviamo ha ormai quasi un secolo di vita. Nella seconda metà del Cinquecento aveva richiamato compositori e soprattutto celebri organisti, spagnoli dapprima, poi indigeni, fino a trovare una identità europea con la dirigenza di Macque, a fine secolo. L'esordio del Seicento aveva instaurato un tradizionale avvicendamento di discepoli del fiammingo, sia come organisti che maestri di cappella (Trabaci-Majone): una tradizione che può spiegare la chiamata di Falconieri e la sua ascesa al ruolo dirigenziale nella Cappella⁵⁸. È

⁵⁷ La situazione dei pagamenti è illustrata nella Tabella I (in rapporto alla paga registrata nel libro ufficiale d'amministrazione della Cappella). La somma più alta è quella affidata a Falconieri in quanto maestro di cappella e Governatore del Monte dei Musici:

«[...] Ducati centosettantatré grane 2, espessi ad Andrea Falconiero maestro di cappella della R(eal) di palazzo, accomp(imento) di ducati cento ottantré, se li pagano per quattro mesate dal primo di settembre 1655 per tutto decembre [...]»

[...] 173.2»

(Ivi, c. 12: «14 di febbraio [1655] lunedì»).

⁵⁸ Si legga lo studio di U. PROTA-GIURLEO, *Giovan Maria Trabaci e gli organisti della Real Cappella di Palazzo di Napoli*, cit. Vedi anche dello stesso studioso: *Notizie sul musicista belga Jean Macque*, in «Atti del 1° Congresso della Società Internazionale di Musicologia» (Liegi, 1930) Ed. Guildford Billing, s.a. (ma 1930) pp. 191-197.

chiaro che la Real Cappella (ospitata anche nel Seicento in Palazzo Vecchio, mentre il nuovo Real Palazzo apriva la sua sala grande per «far comedie e balli, che chiamansi festini»⁵⁹, pur essendo certamente l'istituzione musicale più illustre, non esaurisce il panorama degli organismi musicali cittadini. Le più importanti cariche cui può aspirare dalla metà del secolo XVII un maestro di musica napoletano sono molteplici e ben differenziate: M° della R. Cappella del Vicerè; M° della Fedelissima Città di Napoli; M° del Tesoro di S. Gennaro; M° dei diversi Conservatori; M° di Camera del Vicerè (figura oggi totalmente oscura); M° della musica o organista a titolo diverso nelle innumerevoli chiese con funzioni musicali. Solo eccezionalmente si verifica il caso di un cumulo di cariche diverse: ad esempio Filippo Coppola risulta nel 1664 M° della Real Cappella, M° al Tesoro di S. Gennaro e M° all'Oratorio dei Filippini.

Seguendo una prassi universalmente diffusa, la gran parte dei musici inquadrati nei vari organismi cittadini abbraccia la rassicurante via dei voti religiosi; non solo i musici, se si pensa che prima dei moti del '47 su circa 300.000 anime, si contano a Napoli non meno di 30.000 religiosi. Le congregazioni opere pie, confraternite e monti di misericordia si moltiplicano freneticamente, e dei relativi atti di costituzione e statuti traboccano le cartelle seicentesche dell'Archivio di Stato napoletano. Le prime congregazioni dei musici erano nate in tutta Italia dalla fine del Cinquecento, come ricorda Lorenzo Bianconi:

«altro non sono che società di mutuo soccorso, che regolamentano anche il diritto di esecuzione in pubblico e di insegnar musica in città [...]. Riuniti di preferenza sotto l'egida di Santa Cecilia, i musici d'una città provvedono all'assistenza sanitaria e alla sepoltura comune dei propri membri [...] in mancanza di eredi, ne incamerano talvolta l'eredità»⁶⁰

Un esempio paradigmatico in questo senso è il primo documento che riportiamo integralmente in Appendice. La Congregazione dei musici napoletani non è stata finora oggetto di studi e ricerche, eppure si rivela il più nitido specchio della società musicale locale vista dalla parte dei diretti protagonisti⁶¹. Quella dei musici era derivata dalla

⁵⁹ Cit. in PROTA-GIURLEO, *Breve storia del Teatro di Corte* cit., p. 19.

⁶⁰ L. BIANCONI, *Il Seicento* cit., p. 90

⁶¹ Com'è specificato nel titolo, nel nostro studio non abbiamo inteso affrontare l'ardua ricostruzione di tutte le Congregazioni di musici napoletane, ma soltanto studiare i rapporti con gli «strumenti di corde» che soprattutto alcune (quelle dei musici della Real Cappella e dei «suonatori di corde» e «maestri cordari») manifestano.

quarta delle Congregazioni istituite nella prima metà del Seicento dai Padri Pii Operai nella Chiesa di S. Giorgio Maggiore (oggi basilica di S. Severo, nella centrale via Duomo), ed era stata fondata nel 1649 da Domenico Cenatiempo, zio del celebre cronista Celano⁶². L'Archivio di Stato non possiede purtroppo i documenti relativi alla fondazione della Congregazione, ma altrettanto importante è il fascicolo delle *Costituzioni, e regole del Monte della Congregazione de Musici* che è invece conservato nel «Cappellano Maggiore» e che dimostra la fondazione del *Monte di Misericordia* della Congregazione di S. Giorgio Maggiore in data 23 gennaio 1655 (cfr. A-I).

Naturalmente lo statuto del Monte dei Musici non si discosta dallo stile tipico dei consimili documenti di congregazioni, che costituiscono una mole enorme tra i registri dell'archivio di Napoli. Ci piace in verità scoprire tra i consueti punti di carattere amministrativo, una serie di accenni alla pratica musicale; così, già nelle condizioni necessarie per essere ammesso nella Congregazione (e quindi nel Monte: ma le due cose restano separate nel documento): «si dovranno aggregare solo quelli che sono Musici, cioè Maestri di cappella, cantanti e quelli che sonano d'istromenti», beninteso purché «esercitino con decoro, nobilmente et honoratamente, la lor professione». Non sono indicazioni vaghe, ma vere e proprie limitazioni che verifichiamo poi negli elenchi dei musici, inizialmente quasi soltanto gli stipendia-

Un primo esempio di associazione di musici e suonatori a Napoli risale al 1569 con la Confraternita di Santa Maria degli Angeli a San Nicola della Carità (32 musici, ma per lo più suonatori di fiato). Alla metà del Seicento si contano a Napoli almeno cinque Congregazioni: non abbiamo infatti fornito notizia, in questo studio, di quella dei suonatori della Cappella del Viceré (in Santa Maria di Montesanto) e dei tentativi di costituire nuove confraternite (quali furono nella Chiesa del Gesù Nuovo e della Misericordia). Un primo tentativo di ricostruzione dell'organizzazione della vita musicale e dei rapporti socio-economici nello status dei musici napoletani del Cinque e Seicento è stato operato da Keith Larson (*Storia sociale dei madrigalisti napoletani*, relazione letta al Convegno sulla «Musica a Napoli» organizzato dalla Società Italiana di Musicologia — Napoli settembre 1982).

⁶² Le quattro congregazioni dei dotti, dei giovanetti, degli artigiani e degli studenti furono fondate in San Giorgio Maggiore da P. Antonio de Colellis (1585-1654) uno dei Pii Operai; sappiamo che padre Domenico Cenatiempo, zio di C. Celano da superiore della congrega degli studenti vi fondò l'oratorio dei musici che acquistò qualche notorietà per manifestazioni artistiche (DOMENICO AMBRASI, S. Severo (*Storia arte culto leggenda*), Napoli, Arte Tip. di A.R., 1974, pp. 1 e sgg.). La notizia è riportata in STEFANO ROMANO, *L'arte organaria a Napoli, dalle origini al sec. XIX*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980, p. 101. Cfr. anche nota 67.

Sui Padri Pii Operai cfr. gli studi bibliografici di D. VIZZARI, *Inventario degli Archivi dei Pii Operai (Napoli, Roma, Montalto Uffugo)*, Roma, Ardor, 1972 e *Bibliografia dei Pii Operai* (a cura di D. VIZZARI), Montalto Uffugo, Ardor, 1981.

L'Archivio Storico della Curia Arcivescovile di Napoli (ancora parzialmente chiuso in seguito al sisma che ha sconvolto Napoli) avrebbe dovuto possedere il documento con il titolo: *Musici nella parrocchia di S. Giorgio Maggiore*, come risulta dall'inventario generale (collocazione: *Confraternite*, XII, 14ter., 1655); ma la cartella corrispondente è risultata vuota alla nostra richiesta.

ti della Real Cappella o di istituzioni abbastanza importanti. Addirittura, il «decoro» professionale si deve estendere alla condotta morale del musicista:

«[...] il fratello che gode nel Monte s'intenda sborzato da quello e della Congregazione quando cascherà in attioni scandalose o si applicasse in altri esercitij meccanici et anco se si servisse dell'istessa professione in funzioni vili che venisse ad essere di disgrado e poco decoro di sì nobile et illustre virtù».

In compenso, i fratelli che vengono a morire in condizioni decorose e spirituali, sono onorati da un «Officio de Morti, et una Messa cantata» che possiamo bene immaginare qualcosa di straordinario e di grandioso, considerando che «siano obbligati di venire tutti quelli del Monte, senza escluderne alcuno, né voci, né strumenti».

L'organizzazione interna della Congregazione si riflette su quella del Monte: sono eletti annualmente cinque *Governatori*, con compiti e restrizioni diverse, alla presenza del «Padre» della Congregazione (*Priore*); poi un *Rationale* (un contabile) e tre *Deputati* (per il controllo dei conti), per un totale di otto ufficiali ed un addetto ai registri di spese (oltre ad un *Secretario*). Conosciamo i nomi dei musicisti eletti a queste cariche per l'anno 1655 in seno alla Congregazione: sono tutti musicisti della Real Cappella (come è riportato nella Tabella I, in nota) ad eccezione di G. Franco Sabino (governatore) e D. Francesco Antonio Marinelli (deputato).

Non a caso è fatto obbligo che tra i cinque governatori da eleggere «vi siano tre almeno della Cappella Reale di Palazzo, e gli altri due al più possano essere eletti benché non di ditta Real Cappella».

Puntualmente, ritroviamo infatti come «governatori della Cappella de S. Cicilia» per il 1655-56 i tre più importanti musicisti della Cappella Reale di Palazzo: De Palma (già Priore e governatore della Congregazione all'atto della costituzione del Monte), Ferraro e Falconieri, come avevamo visto.

Lo statuto del Monte prosegue con le consuete disposizioni assistenziali, spesso minuziose e colorite⁶³, e riserva ancora una sorpresa nel trattare degli obblighi «musicali» verso i benefattori:

⁶³ Tra le molte annotazioni curiose, ci piace evidenziare il preciso elenco delle «infirmitate» che possono colpire i musicisti: «siccome forria quando si stia infermo con dolore de fianchi, mal di gola, podagre, chiragre, fusse cieco, perso di voce, et impotente a cantare, a sonare, stesse carcerato [...]» (c. 8).

«Quando starà inferno qualche benefattore s'anderà a visitarlo [...] e se l'inferno dimostrasse havere a caro d'essere consolato con qualche canzonetta spirituale, sii speso dal'istessi Governatori di farlo, o almeno deputare altri fratelli che meglio li parerà, che vadino a far questo caritativo officio: e questa non una sola volta, ma più, conforme durarà l'infirmità».

Giungiamo così al fatidico 1656, l'anno della terribile peste che falcia i due terzi della popolazione di Napoli e determina uno sconvolgimento globale della vita pubblica⁶⁴.

Lo statuto del Monte dei Musici predisponeva nel 1655 il diritto gratuito alla sepoltura ed a ricche manifestazioni funerarie per i musici della Congregazione defunti, il cui corpo doveva essere accolto nella Chiesa di S. Giorgio Maggiore. Appena un anno dopo, la peste porta via 150 musicisti, oltre la metà degli iscritti al Monte e Congregazione: figurarsi se questa avesse dovuto provvedere ai relativi funerali secondo statuto! Con questa raccapriccianti devastazione, sembra fermarsi sul nascere la prima cooperativa di musicisti napoletani del Seicento.

Muore Andrea Falconieri, maestro di cappella del Viceré e governatore di quella, il 29 luglio 1656. Una ventina di musici della Real Cappella scompaiono dai registri dopo il 1656. La situazione negli anni successivi, si modifica notevolmente (si osservino le eloquenti Tabelle I e II a confronto).

Muoiono insieme il «Cembalaro» Giulio Cesare Molinaro e l'«Organaro» Carlo Sicola: il loro posto è preso a due anni di distanza da un unico personaggio, Filippo Pellegrino, «Organaro y Cimbalaro», evidentemente per necessità di economie, con una paga che del resto assomma quelle dei due predecessori.

Scompare dai registri il celebre tenore Onofrio Gioioso (Della Gioiosa); ma non è morto di peste: finirà pazzo i suoi giorni nel 1665. Resta in organico invece «la più fenomenale voce di basso che

⁶⁴ La fonte più interessante per ricostruire gli avvenimenti della tragica epidemia del 1656 è: SALVATORE DE RENZI, *Napoli nell'anno 1656 ovvero Documenti della pestilenza che desolò Napoli nell'anno 1656, preceduti dalla storia di quella tremenda sventura*, Napoli, Tip. De Pascale, 1867, con una ricca bibliografia delle cronache dell'epoca (pagg. XII-XIII), tra le quali potrebbe interessare per la vita artistica: GIOVAN BATTISTA VALENTINO, *Napoli scontrafatto dopo la peste*, Napoli, 1710. Le cifre riportate subito dopo il disastro relative ai morti di peste sono state spesso ridimensionate, ed oggi non si accettano più neppure le caute affermazioni del De Renzi, che vorrebbe 313.000 morti su una popolazione cittadina di 402.000 anime (solo 89.000 sopravvissuti). Dei due più celebri conservatori cittadini, quello di Santa Maria di Loreto avrebbe perso l'83 per cento dei membri; i 300 della Pietà dei Turchini sarebbero tutti periti.

si udisse a Napoli nel '600», Francesco Falconio⁶⁵. Organista principale è sempre Antonio Mondelli da Trani (assunto come cantore nel 1649), con una paga media di 60 ducati (la più alta degli organisti); gli si affianca a partire dal novembre 1656 Filippo Coppola, con una paga di 40 ducati, che si eleveranno presto a 140: due anni dopo, Coppola prende il posto di maestro di cappella lasciato vacante da Falconieri⁶⁶; lo stesso registro della *Scrivania di Razione* ne conferma la piazza sino al gennaio 1665. Nel frattempo, compaiono negli stessi anni, tra il 1660 ed il 1664, altri due organisti: un Jayme De Cerf (32 ducati in media) e Tommaso Pagano (40 ducati).

In totale i musici entrati a far parte della Real Cappella dopo il 1656 (al posto dei venti venuti meno dopo la peste) sono quattordici. È notevole che non si parli più di «cantores», per i nuovi arrivati, ma in generale di «musici»: aumentano gli strumentisti e l'organico arriva a comporre un quadro in tutto adeguato alle mutate concezioni della musica strumentale della seconda parte del secolo. Abbiamo adesso almeno tre sonatori di violino (due se ne aggiungono nel 1656), uno o due di viola (Vincenzo De Angelo entra solo nel 1664) e non sappiamo se ancora alla viola, al violino o qualcosa di simile possa essere riferito l'attributo di Epifanio Longo «musico de Vy». Abbiamo ancora l'arpista Fastiggio, gli organisti che abbiamo citato e nuove voci soliste: due (o tre: cfr. Tab. II) Tenori, due Contralti e probabilmente un soprano («tiple», come s'è detto). Gli strumenti di corde vanno dunque assumendo quella che sarà la proporzione di una vera orchestra, e le connessioni con la nascente scuola operistica napoletana non tarderanno a farsi riconoscere.

Ai suonatori di violino si dovrà aggiungere anche il nome di Carlo De Vincentiis, soprannominato «Acquaviva» per essere nato ad Acquaviva di Puglia, ricordato come «il più valente virtuoso di violino

⁶⁵ Il giudizio su Falconio è di ULLISSE PROTÀ-GIURLEO, *Napoli*, (Voce) in *Encyclopedie della Musica*, Milano, Ricordi, 1963, III, p. 255 (nei registri non è mai qualificato altrimenti che come «cantore»). La pazzia di Onofrio Gioioso è ricordata dai *Giornali del Fuidoro* nel giugno 1660: «In questi giorni venne una frenesia ad Onofrio Gioioso, musicista degli primi di questo tempo, che cantava da tenore, che simile Idio lo può creare, et era d'umore malinconico, e diceva, che lui era morto, e perciò non voleva più cantare; e pur vivea» (INNOCENZO FUIDORO [VINCENTO D'ONOFRIO], *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, a cura di F. SCHLITZER, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1934, I, p. 28).

⁶⁶ Filippo Coppola è «Ass(un)to por organista de la R. Capilla de p(ala)c(i)o en seguen del retro de Fabio Menati, defunto la ultimo de mayº de 16(56) [a cominciare] de 20 de noviembre de 1656» (*Scrivania di Razione & Ruota de' Conti* [...] doc. cit., c. 36^v).

Appena due anni dopo, nel 1658 «Passò a servir la plaza de mº de Capilla an luogo de Andres Falconiero» a (*ibidem*) e, com'è annotato di seguito al rendiconto di Falconieri a c. 25^v, Coppola è «llibrado de 20 de Xbre 1658» fino al gennaio 1659, con ducati di moneta 12.4.3,5.

che vantasse Napoli nella seconda metà del 600»⁶⁷, nell'organico della Real Cappella sin dai tempi di Falconieri (dal 12 agosto 1649), ma con la qualifica di «cantore».

Passata la terribile epidemia, gli anni '60 del secolo portano ancora memoria del Monte dei Musici fondato con la Congregazione dai Padri Operai⁶⁸; ma si passa presto a più corporative forme di associazione. Il tema della nostra ricerca trova qui la più completa verifica: musici di corde, musici di fiato, cantori si dividono nettamente in gruppi separati con costituzioni e regole autonomamente registrate. Gli strumenti a fiato, che come abbiamo detto ad inizio di secolo non appaiono importanti nella tradizione musicale napoletana, non sono registrati apparentemente nella Real Cappella e sono piuttosto identificabili, fino a metà secolo almeno, con i pifferi ciaramelle e bombarde «della Fidelissima Città di Napoli». Nel tardo Seicento tuttavia si riconoscono in congregazione autonoma⁶⁹ e le sopravvissute musiche destinate alla Real Cappella, con Provenzale e Scarlatti, cominciano ad inserire eccellenti parti di fiati.

Il 5 novembre del 1667 si costituisce ufficialmente l'associazione dei «Mastri Sonatori di Corde assentati sotto il titolo della Venerabile Cappella di Santa Maria degl'Angeli», nella Real Chiesa di S. Nicola della Carità (alla R. Dogana): la Chiesa di S. Giorgio, che già s'inizia a modificare nell'architettura, è un ricordo del passato. Gli

⁶⁷ Nato verso il 1622, Carlo De Vincentiis avrebbe studiato violino nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo con Francesco Ortega, detto «Pacicco» e, dopo l'assunzione dal 1649 nella R. Cappella, avrebbe parallelamente iniziato ad insegnare violino nel Conservatorio di S. Maria di Loreto. Morì nel 1677 (cfr.: ALFREDO GIOVINE, *Musicisti e cantanti lirici di Terra di Bari*, Bari, s.e., 1968, p. 46; tali notizie furono fornite ad Alfredo Giovine da Ulisse Prota-Giurleo).

⁶⁸ [Venerdì 11 marzo 1664] «[...] Questi suddetti giorni nella chiesa di San Giorgio Maggiore, nell'ottava di san Casimiro, fu fatta la festa di detto santo [...] e perché molti anni sono fu eretto un monte de musici in detta congregazione per diligenza del padre don Domenico Centemperi da padri Pii Operari, che in detta chiesa (a mio tempo) furono istituiti dal padre don Carlo Carafa fondatore. Pagavano i musici una certa elemosina il mese, acciò nelle necessità potessero essere soccorsi e nella morte [avere] i soffragi spirituali, come si osservò vivendo il padre Centemperi; altri si ribellarono e volevano che il detto Monte si facesse al Giesù Nuovo, dove volevano fondare una cappella. Nacque questa questione tra essi, aiutata da giesiuti e, litigandosi nel Collaterale, guadagnò la causa San Casimiro, per così dire, dove fu eretto prima il Monte de musici, dove due giorni vanno a cantare *gratis* con ogni fervore e perciò li giesiuti hanno in questi due suddetti giorni fatto la festa di sant'Anna innanzi tempo, acciò li musici della loro cappella non fossero andati a cantare a San Casimiro». (FUIDORO, *Giornali* cit., p. 213). L'indicazione è assai preziosa poiché ci indica che la chiesa di San Giorgio Maggiore ospitava ancora l'associazione dei musici napoletani dopo la peste del 1656.

⁶⁹ I documenti che interessano l'associazione dei suonatori di fiato nell'Archivio di Stato napoletano sono i seguenti: *Suonatori di trombe e ciaramelle* (Cappellano Maggiore, Fascio 1201, fascicolo 31) e *Trombettieri e suonatori di fiato* (Cappellano Maggiore, Fascio 1184, fascicolo 40).

statuti dei musici di corde si perfezionano il 30 ottobre del 1681 ed infine il 10 dicembre 1723 (Cfr. A-IV). La distinzione dai musici di fiato è ribadita a chiare lettere: «[...] stante vivono separati dell'Arte, et esercitio di Sonatori di Fiato». È ribadita inoltre la necessità di mantenere alto il livello di prestigio della nobile arte, escludendo del tutto «le persone vagabonde o che sono di mala fame». Interessanti inoltre le limitazioni concorrenziali e le regolamentazioni delle prestazioni lavorative, di una modernità sconcertante. Chi poi volesse conoscere i nomi dei suonatori delle tipiche formazioni orchestrali napoletane della prima età della Scuola Napoletana, troverà nel documento del 1723 da noi riportato ben 41 firme (autografe o di procura), che riassumono presumibilmente l'autentica situazione della musica strumentale dell'epoca.

Studi recenti hanno cominciato finalmente a prendere in considerazione l'ambiente musicale napoletano che precede Scarlatti, accogliendo così la tesi di Prota-Giurleo che «non si può attribuire ad Alessandro Scarlatti la fondazione di una scuola che gli preesisteva da almeno tre secoli»⁷⁰; così, anche il ruolo della musica strumentale comincia ad essere (indirettamente e forse non volutamente) esplorato, a partire dalla metà del Seicento⁷¹.

Restano inesplorati, invece, i tanti manoscritti dei maestri napoletani dell'epoca, (come già evidenziato dallo stesso Prota-Giurleo), conservati nell'oratorio dei Filippini ed i cui nomi si ritrovano per lo più negli organici della Real Cappella. È una grossa lacuna che impedisce una corretta visione dell'ambiente musicale dell'epoca e che taglia fuori ogni possibile considerazione sul peso della tradizione musicale strumentale in città prima e durante l'affermazione del melodramma. Come campione di ricerca abbiamo voluto evidenziare nel

⁷⁰ U. PROTA-GIURLEO, *Napoli* (Voce), cit., p. 255.

Sull'argomento è utile lo studio di LORENZO BIANCONI, *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlattis*, in «Colloquium A. Scarlatti» (Würzburg 1975), ed. a cura di W. OSTHOFF e J. RUILE-DRONKE, Tutzing, Schneider, 1979, pp. 45 e sgg.

⁷¹ In realtà, sempre preziosi si rivelano gli elenchi di «Istrumenti» (strumenti di corde come archi, arpe e liuti ed anche strumenti di fiato) presenti nelle manifestazioni musicali seicentesche del Tesoro e dei Filippini riportati da Di Giacomo (opere citate).

Un passo avanti per la conoscenza della pratica musicale a Napoli è stato compiuto con il recente Convegno su «Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo» (1982) di cui si è fatto cenno.

Numerosi accenni alla presenza dell'organico orchestrale della Real Cappella e delle altre istituzioni napoletane dell'età di Scarlatti, sono nel più recente studio che conosciamo su questo periodo, che dimostra una volta di più la molteplicità delle fonti utili per la neonata storia-gramma musicale partenopea: THOMAS GRIFFIN, *Nuove fonti per la musica a Napoli durante il regno del Marchese del Carpio (1683-1687)* in «Rivista Italiana di Musicologia» XVI (1981) pp. 207-228.

fondo dei Filippini le prove concrete della sopravvivenza fino al pieno Settecento di uno strumento a corde che si vorrebbe defunto e dimenticato fin dal primo Seicento: si tratta del liuto, ormai accresciuto di corde, volume sonoro e dimensioni, presente costantemente nell'organico della Real Cappella e nelle altre istituzioni musicali napoletane. La tabella che riportiamo in Appendice (cfr. A-V) evidenzia la corposa presenza (esplicita la richiesta) nelle opere di maestri come Francesco Feo, Giovanni Salvatore e Gaetano Veneziano. Il liuto è inoltre protagonista, nel 1658, di un episodio ricordato dai *Giornali di Napoli* di Fuidoro⁷².

Ancora una inequivocabile testimonianza sul diffuso utilizzo del liuto e degli altri strumenti a corde a Napoli nel pieno Seicento ci consente alcune osservazioni inedite ed importanti su un aspetto trascurato dagli studi musicologici ed organologici: la struttura, la fabbricazione, il mercato delle «corde armoniche» e l'esistenza di artigiani specializzati in questo mestiere.

Risale al 1653 il primo tentativo di riunirsi in congregazione degli «huomini dell'arte di far corde da leuto», per opporsi ai chiari sintomi di crisi del settore di quell'arte che «và in dies deteriorandosi». In questi anni lo strumento è certamente ancora importante e diffuso in città, anche se non compare ufficialmente nell'organico della Real Cappella: in realtà, è lecito pensare che Andrea Falconieri, entrato appunto come liutista nell'istituzione, non abbia tralasciato il primo strumento anche dopo la nomina a maestro di cappella, come prova del resto la concezione liutistica del volume a stampa del 1650.

La congregazione dei maestri cordai elenca nello statuto 20 punti (tra i quali colpisce in particolare la precisazione sul ruolo delle donne, allontanate senza mezzi termini «per essere detta arte d'huomini,

⁷² L'annotazione si inserisce in una situazione di particolare interesse per noi, poiché veniamo a sapere che, interrompendo una lunga tradizione, prima del 1658 «... Stava proibito dal cardinale che in monasteri di monache, a lui soggetti, non si potesse far musica secolare e, quando lui ne dava la licenza, faceva andarvi la musica della Cappella arcivescovile, e questo lo riservò negli Sinodi diocesani». Sembra che tale situazione incontrasse l'approvazione delle monache, di nobile nascita, «accioè, con quell'occasione, vi fusse anco andata la musica del Palazzo regio in riguardo della persona del viceré convitato. Incontravano le loro soddisfazioni in uno o due mottetti, che sentivano cantare da quei musici...» (FUIDORO, *I Giornali* cit., p. 7 — aprile 1660). Ed ecco l'episodio:
 «[...] avvenne nel 1658 ch'essendo venuto in Napoli monsignor Luigi d'Aquino, chierico di Camera di fresca età, a far la quaresima con la sua madre, ch'era cieca di cateratte chiare [...], andò un giorno a visitare le sue sorelle in numero di quattro, ch'erano monache, con dispensa d'Innocenzo X, nel monastero, detto la Croce di Lucca, e, mentre nel parlare a tempo il suo cameriere, al quale disse se avesse fatto accomodare il leuto, del quale istruimento si dilettava il cameriere di sonare, e replicando quello che già era venuto dal maestro accomodato, è certo che non poteva portarlo al parlatorio delle monache senza commando del padrone. O si fusse sonato, o no, non posso affilarlo, non avendolo visto. Lo consideri il lettore [...]» (Ibidem, pp. 7-8).

e non di donne») che ricalcano senza novità di rilievo lo schema abituale degli atti costitutivi consimili (cfr. A-II). Conosciamo almeno i nomi di questi artigiani seicenteschi: Francesco Sivo, Giuseppe Della Monaca, Antonio Sivo, Giuseppe De Magistro, Giovanni Giacomo Moneta e Berardino Di Giovanni.

Quasi tutti discendenti di questi maestri sono i cordai che ritroviamo menzionati in un più tardo documento che ribadisce nel 1685 il degrado avanzato dell'arte: Francesco Antonio Della Monaca, Nicola Sivo, Gaetano Di Giovanni, oltre ad Alfonso Giordano e Giuliano De Lucca, «maestro cordaro dell'arte di far corde di chitarra, leuto, et altro». La supplica rievoca lo statuto del 1653 (confermando anche l'esclusione delle donne dall'arte) e ne dimostra la scarsa efficacia riassumibile negli introiti insufficienti di denaro con le iscrizioni alla congregazione «per esserno l'huomini di detta arte pochissimi».

Dei vari punti elencati in questa supplica, ne abbiamo ripreso integralmente uno che merita uno studio accurato (cfr. A-III). Si chiarisce così che le corde di liuto all'epoca cominciamo a non essere più richieste, se non eccezionalmente (ma forse sono accomunate a quelle per chitarra); in tutti i casi, sono elencati tutti gli strumenti a corde più diffusi, con i relativi «armaggi» di corde e la specificazione del diritto da pagare alla Congregazione sulla vendita per «mazzi»: così, un mazzo di corde per chitarra comprende sessanta corde (si tratta infatti di corde doppie) ed un mazzo di corde per violino ne comprende trenta; inoltre, quattro mazzi formano un «telaio». Per arpa e violone stesso discorso, con specificazioni per la viola (da gamba?), per la quale ogni corda costa una tassa di mezzo grano; un grano per la corda di tromba marina⁷³. È nominato infine uno strumento popolare difficilmente identificabile, il *battere bambace*⁷⁴.

⁷³ Ci sembra interessante ritrovare esplicita menzione delle corde per questo strumento (in realtà, com'è noto, armato di una sola corda, raramente due, suonato ad arco) evidentemente più diffuso di quanto si pensa comunemente, com'è confermato dagli inventari stradivariani di Cremona.

⁷⁴ Nei più noti dizionari dei termini dialettali napoletani (ad esempio nel *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano* di FERDINANDO GALIANI, Napoli, Porcelli 1789, in due volumi; oppure nel *Vocabolario napoletano lessicografico e storico* di VINCENZO DE RITIS) non esiste nessun termine che si avvicini a questo *battere bambace*, ovviamente del tutto sconosciuto ai più vasti repertori di organologia. Tutto ciò che può suggerire di un rapporto con strumenti a corde l'etimologia del termine «bambace», è una radice araba «bam» (corrispondente al turco «bam»), che indica la corda più bassa dell'antico *oud* (liuto) costruita con ben 64 fili di seta ritorti insieme. Tale ricomparsa della corda di seta ci sembra molto interessante per quanto detto poco più avanti (ma è anche vero che nel XV secolo il termine arabo indicava anche la corda più bassa in minugia). Ricaviamo tali suggerimenti da GIAMPIERO TINTORI, *Gli Strumenti Musicali*, 2 voll., Torino, UTET, 1973, II, p. 1019 (*Glossario*).

Ci sembra che il rapporto con le popolazioni arabe, quasi millenario per Napoli, renda cre-

Non poche polemiche susciterà presso i moderni liutai la notizia che da questo documento ricaviamo, circa il materiale utilizzato per queste corde, per le quali il Seicento costituisce un periodo oscuro ed indecifrabile. Comunemente si pensa, soprattutto per liuto, chitarra e violini, che il materiale abitualmente impiegato fosse il budello animale o minugia; in rari casi, il metallo (tipico delle «corde di cetra»). La supplica del 1685 avverte invece:

«[...] si è stabilito e concluso che nessun maestro di detta arte possa fare corde di sfialacie di nessuna maniera, né spaccare intestini di qualsiasi sorte d'animale, né commettere altra fraude alcuna [...]».

Questa annotazione ci spinge a proporre cautamente una affascinante, ma certamente pericolosa, interpretazione per il termine «settole» che compare per definire le corde: sono forse di seta le corde di chitarra, liuto, violini, arpa, violone e simili nella Napoli del tardo Seicento?

Se così fosse, si aprirebbero prospettive insospettabili agli studi attuali di liuteria: purtroppo le annotazioni di Stradivari ci aiutano ben poco⁷⁵ e certo la Napoli più antica dei tempi di Basile mostrava di conoscere soltanto corde «di nervo o di metallo»⁷⁶. In tutti i casi, spesso presente anche in funzione solistica nella produzione di Alessandro Scarlatti⁷⁷ il liuto è ancora in piena vitalità nell'insieme orchestrale dell'opera di Scuola Napoletana⁷⁸: due sono i suonatori di

dibile una simile eredità etimologica. Ma probabilmente è assai più semplice l'interpretazione suggerita dall'etimologia popolare che vuole «bammâce» equivalente a «vammâce», ossia «bambagia», il che non ci aiuta certo a capire il senso musicale. Piuttosto, per la prima parte del nome («battere») si potrebbe avanzare l'ipotesi di uno strumento a corde percosse, forse un tipo di salterio o cembalo percosso da mazzette; oppure un arnese per «battere la bambagia», ossia la seta grezza.

⁷⁵ Nel descrivere le corde per la *chitarra atiorbata*, le carte ed i disegni stradivariani si limitano a distinguere tra corde di violino (più sottili) e di chitarra. Cfr. P. FRISOLI, *The Museo Stradivariano in Cremona*, in «The Galpin Society Journal» XXIV (1971) pp. 40 e sg.; S.F. SACCONI, *I segreti di Stradivari*, Cremona, Libreria del Convegno, 1979, pp. 226 e sg.

⁷⁶ Ci riferiamo ai versi di Basile: «La musica è dolcezza che ti scende / per tutta la persona / con tanta varietà di garbi e modi / [...] con strumenti da tasto o da fiato, / e con corde di nervo o di metallo...» (GIOVAN BATTISTA BASILE, *Il Pentamerone*, Chiusa della Giornata Terza, Egloga III: *La Stufa*, vv. 185-195; ed. a cura di BENEDETTO CROCE, Bari, Laterza, 1974, II, p. 384).

⁷⁷ Ad esempio ne *Il prigioniero fortunato*, rappresentato a Napoli al San Bartolomeo nel 1698, si ritrovano due gruppi di strumenti da basso continuo, costituiti ciascuno da un violoncello, «Leuto e basso solo» (duetto, Atto II, sc. 9) e poco più avanti due liuti soli con violini e cembali (aria, Atto III, sc. 8): questo «prove that lutes formed part of the resources of the continuo group ad they had done in opera production early in seventeenth century» (MICHAEL F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 97).

⁷⁸ Sulla presenza del liuto nella Scuola Napoletana, si leggano le acute pagine di FRANCESCO DEGRADA, *L'opera napoletana*, in *Storia dell'Opera*, a cura di ALBERTO BASSO e GUGLIELMO BARBLAN, Torino, UTET, 1977, I¹, pp. 255-256.

arciliuto nello *Stato de i Musici di Palazzo* (36 elementi) nel giugno 1702, Giuseppe Mazzante e Pietro Ugolini, sotto Scarlatti; ancora Pietro Ugolini è insieme a Domenico Sarao (con 10 ducati di paga) come arciliutista al 26 dicembre del 1704, essendo maestro di Cappella Gaetano Veneziano; un altro Ugolini infine, Nicola, è stipendiato insieme a Gioacchino Sarao (assunti con 8 ducati) al ritorno del Cavalier Scarlatti alla direzione della Cappella⁷⁹; e si potrebbe continuare con le altre Cappelle dei Conservatori e delle Chiese. Un autore napoletano, Giuseppe Porsille (nato a Napoli nel 1672 e morto a Vienna nel 1750, certo più noto come operista), è presente con alcuni brani per liuto barocco nel Ms. Mus. Suppl. 1078 della Biblioteca Nazionale di Vienna. Sembra che gli archivi napoletani conservino addirittura un manoscritto di Cimarosa per una sorta di liuto settecentesco (*l'angelica*) e quasi certamente napoletano è un enorme e strano manoscritto custodito a Milano con quasi 500 brani per una «chitarr' à penna ovvero lauto con l'ottava»⁸⁰; ulteriori ricerche su questa presenza napoletana non potranno che giovare alle moderne esecuzioni delle antiche musiche.

⁷⁹ Cfr. U. PROTA-GIURLEO, *Breve storia del Teatro di Corte* cit., pp. 72 e 92. Domenico Sarao risulta anche arciliutista al Tesoro di San Gennaro fino al 1699. Gli succedono: nel 1704 «Petruccio» (Pietro Golmio, morto nel 1712) e nel 1713 il figlio di quest'ultimo, Nicola Golmio. Infine, nel 1731, troviamo Giovacchino Nannini (cfr. DI GIACOMO, *I Maestri* cit., p. 40). Non ci sembrano davvero pochi i liutisti a Napoli nei primi anni del Settecento!

⁸⁰ Si tratta del più vasto repertorio di musiche intavolate per chitarra in manoscritto italiano che conosciamo: quasi 500 composizioni (una scelta antologica che spazia dal repertorio tardo cinquecentesco al primo Settecento, con brani di Porpora e Corelli), che noi pensiamo copiate a Napoli, intavolate per una strana chitarra a 8 ordini di corde e con alfabeto per una seconda chitarra («abattente»).

APPENDICI

(Documenti, fonti musicali, tavelle)

I — Napoli, Archivio di Stato — Cappellano Maggiore, Fascio 1188, fascicolo 58, incartamento di cc. 9 presentato al giudizio Reale da Juan de Salamanca e Thomase de Aquino in data «Napoli 23 di Gennaro 1655», cc. 2-9v:
CONSTITUTIONI, E REGOLE DE MONTE DELLA CONGREGATIONE DE MUSICI FUNDATA DENTRO LA CHIESA DI S. GIORGIO MAGGIORE DI NAPOLI DA P.P. PII OPERARII.
A che sono obligati i Fratelli scritti nel Monte.

1. Primieramente nel nostro Monte si dovranno aggregare solo quelli che sono Musici, cioè Maestri di cappella, cantanti e quelli che sonano d'istromenti purché esercitino con decoro, nobilmente et honoratamente, la lor professione, et se altrimenti penitus si possano ricevere.
2. Tutti quelli fratelli che vorranno esser del Monte et godere dell'i suffragij di quello doveranno prima essere ammessi et iscritti alla nostra Congregatione, né potranno essere ammessi nel monte se prima non sono di detta Congregatione et essendo per colpa loro, non vivendono sotto le regole di quella, cassati dalla Congregatione si intendano anco cassati dal Monte, et haveranno da pagare nel loro ingresso docati tre, li quali, se qualcuno per impotenza non potesse pagarli in una sola volta, habbia dilazione di pagarli almeno fra mesi quattro, e se fusse tanto impotente che ne anco potesse pagarli fra detti quattro mesi, volemo che sia in arbitrio degli governatori di poterli dare dilazione per due altri mesi, e non più, oltre delli detti docati tre per l'ingresso haverà anco da pagare due altri carlini per ciascuno mese, incominciando dal giorno che si fece scrivere nel Monte.
3. Dopo scritto nel Monte, e pagato li docati tre per l'ingresso, e seguitarà a pagare li carlini due il mese, non goderà dell'i suffragi et aiuti del Monte nell'infermità per lo spatio di un anno intiero, numerando dal giorno ch'incominciò a pagare li docati tre dell'ingresso, se cascasse malato. Ma occorrendo che morisse fra detto anno, se si ritrovava ch'ha pagato tutto l'ingresso e le mesate per insino al mese precedente all'infermità, volemo che se li dicano cinquanta messe, et habbia il funerale e non altro; ma se morisse che non ha sodisfatto l'ingresso intieramente, e le mesate, non haverà suffragio alcuno dal Monte.

4. Se per tre mesi continui non pagarà le solite mesate di due carlini il mese resterà contumace, di modo che cascando infermo dopo finiti detti tre mesi non goderà delii suffragii, sussidii et aiuti del Monte in detta infermità; ma se di detta infermità ne morisse, se li diranno cinquanta messe per la sua anima, se li farà il funerale, et non altro; e volendo purgare la detta contumacia degli tre mesi con pagare le tre mesate, lo possa fare, purché non fusse già cascato ammalato, overo stesse convalescente.

5. Ma se seguitasse a non pagare per nove altri mesi continui, di modo che fusse un anno intiero di contumacia, in tal caso resterà escluso da ogni cosa, di modo che non possa godere e non goda suffragio, sussidio, né aiuto alcuno dal detto Monte, come non fusse stato mai del detto Monte.

6. E volendo tal fratello escluso dal Monte godere di nuovo del Monte, habbia da pagare di nuovo altri docati tre per il suo ingresso, e seguitare di pagare carlini due il mese; né goderà se non passato un anno, et in somma haverà da fare et osservare tutto quello che osserva uno che di nuovo entra nel Monte, e conforme lui osservò nel primo suo ingresso nel Monte.

7. Se per sorte si accorgesce che alcuno de' Governatori, o altri officiali, nascondesse la contumacia di qualche fratello che fusse contumace nel Monte, asserendo di haver sodisfatto, non havendo sodisfatto in termine, in tal caso scoprendose tal fraude sia obligato il detto Governatore, o altro officiale, che ha fatto detta fraude pagare al Monte de suoi proprii denari tutta quella quantità che tal fratello contumace havesse riceuto d'aiuti e sussidii del Monte, tanto nell'infirmità, quanto nella morte; et se ditta fraude l'havessero fatta più officiali insieme, saranno tenuti insolubri et oltre di ciò il detto officiale, o officiali, che haveranno fatta detta fraude, in pena di tal fraude restino anco sospesi di non godere suffragio o aiuto alcuno del Monte nelle loro infirmità per spatio di un anno, incominciando dal di che s'è scoperta la fraude; et se morissero fra detto anno se diranno cinquanta messe per ciascuno haverà il funerale, et non altro.

8. Item che il fratello che gode nel Monte s'intenda sborzato da quello e della Congregatione quando cascherà in attioni scandalose o si applicasse in altri exercitij meccanici ed infami, et anco se si servisse dell'istessa professione in funzioni vili che venisse ad essere di disgrado e poco decoro di si nobile et illustre virtù.

9. E soccedendo che qualche fratello cascasse in uno degli sopradetti mancamenti, et non fusse cassato e sborzato dalla Congregatione e Monte ut supra dalli Governatori che pro tempore saranno, facendosi contro la forma del sopradetto capitolo, in tal caso volemo che tutto il dinaro, tanto di capitale quanto di contanti, che all' hora si trovarà nel patrimonio del nostro Monte, sia dell'Ospedale dell'Annunziata o dell'Incurabili di questa Città di Napoli, cioè di quello ospidale che prima uscirà a dimandarlo, perché così è nostra volontà, mentre volemo in ogni conto che in ogni futuro tempo sempre in detta Congregatione non ci possano stare simili persone con simili mancamenti.

Sossidi aiuti, et suffragii del Monte

10. Al fratello scritto nel Monte, et che averà pagato docati tre nel suo ingresso, et per lo spatio d'un anno continuo haverà seguito a pagare due carlini per ciascuno mese, e seguirà a pagare di modo che non sia contumace per non haver pagato tre mesi, si starà infermo con febre se li diano carlini cinque per ciascuno giorno per il spatio d'un mese purché tanto duri la febre, o tanti giorni meno d'un mese quanti giorni meno d'un mese durerà la febre. Ma se la febre passasse un mese, se li daranno per ciascuno giorno solamente carlini tre, purché non passi un altro mese; ma se la febre ancora durasse più di detti due mesi, se li darà solamente uno carlino il giorno per tutto quello tempo che durerà la febre, purché non ecceda un'anno, includendoci li detti due mesi. E passato l'anno, et la febre ancora durasse, se li daranno docati diece et otto l'anno solamente, et si pagaranno in tre volte, cioè docati sei ogni quattro mesi, et così s'osservarà per sempre mentre dura detta febre; et anco se li darà medico stando ammalato in Napoli.

11. Dichiарando che in quanto alli suffragij e sussidii che si daranno all'infermi di febre nelli due primi mesi della loro infermità come sta stabilito di sopra, s'intende che debbia godere di quelli purché l'infermo febricitante stia infermo in casa, et non camini per la città; ma passati li detti, et il febricitante non stesse in casa, e caminasse per la città, possa godere dell'i suffragij e sussidij detti di sopra. Quando la febre dura un'anno, o più d'un anno, e mentre stà infermo, non sarà obligato di pagare li due carlini il mese, purché la febre passi il mese.

12. Stando dunque infermo di febre, debbia subito far nota la sua infirmità, acciò possa essere agiutato, conforme all'obligo del Monte, purché non stasse fuora di Napoli, poiché in tal caso goderà dal di che il medico di quel luogo dove lui stà infermo farà la fede cum juramento, conforme se dirà appresso quando si parlerà dell'assenti. Hacciò non vi possa essere occasione di lamentatione, ci contentiamo che l'infermo, se non potrà avisare subito la sua infirmità, habbia tempo tre giorni e passando detti tre giorni, e non avisasse, goderà dal di che darà l'aviso della sua infirmità, facendosi buoni quelli primi tre giorni che hebbe di termine d'avvisare, li quali si poneranno in numero del primo mese.

13. Hauto l'aviso dell'infirmità, oltre dellisopradetti sussidij temporali si procurerà che sia visitato e consolato con tutti quelli atti di pietà et amore che ci comanda la carità fraterna; et occorrendo che l'infermo fusse desperato da medici, se li faranno dare li Sacramenti del viatico et estrema untione, e che sia confortato et agiutato in quel ultimo passo a ben morire.

14. Morto che sarà quello che gode il Monte, se li lascierà che sia sepolto nella Chiesa di S. Giorgio Maggiore de P.P. Pii Operarii dove hoggi è la sepoltura del Monte, o in ogni altra parte dove da detto Monte fusse trasportata, oltre che haverà la sepoltura gratis nella Terra Santa di detta Chiesa, fossa, campana, et entratura di coltra, ma anco si pagaranno con denari del Monte l'esequie, cioè il jus della parrocchia, i beccamorti, et anco le torcie, o candelotti, o fratanzari, e non altro. Ma se il defonto si fosse lasciato ad altra Chiesa, il Monte sarà obbligato di pagare solamen-

te la parrocchia, i beccamorti, e torcie, o candelotti per li fratanzari, e non altro, né tampoco pagarà né fossa, né campana, né entratura di coltre, né altra cosa a detta altra chiesa dove non è la sepoltura del Monte.

15. Per tale defonto si farano similmente celebrare subito nell'istesso giorno messe cinquanta per l'anima sua; e quando poi il suo cadavero si portarà alla sepoltura, procurando tutti quelli del Monte d'accompagnarlo, mostrando segno di vero amore e carità fraterna, purché non fusso qualch'uno impedito da negotii urgenti. E poi, in un altro giorno che parerà più opportuno, se li dirà per l'anima di tal defunto tutto l'officio de morti, et una messa cantata nella quale siano obligati di venire tutti quelli del Monte, senza escluderne alcuno, né voci, né istumenti; e mancando qualcuno, habbia da pagare carlini cinque di pena da applicarsi al Monte, non intendendo di obbligare quelli che si trovassero fuor Napoli, o infermi nel letto; e non pagando la detta pena di carlini cinque fra il spatio d'un mese, resti contumace del Monte per tutto quel tempo che starà a pagare detti carlini cinque, né possa godere cosa alcuna del Monte fra detto tempo; e volendo pagare detta contumacia lo possa fare purché non stasse infermo o convalescente; ma si fusse poi contumace, per non pagar le mesate tre mesi, o un anno intiero, si osserverà quello che si è stabilito in tali casi, sincome si è detto di sopra.

16. Morendo (quod absit) de subito qualche fratello che gode il Monte, sarà obbligato il Monte con denari dell'istesso Monte concordare Santa Restitua seu Reverendo Capitolo di Napoli, purché non ecceda docati sei (purché il defonto non sia contumace del Monte); et oltre di questo al detto defonto se li faranno tutti gli altri suffragij et agiunti come si è detto degli altri defonti che godono il Monte.

Delli Assenti

17. Tutti quelli fratelli del Monte che si ritrovaranno assenti debbano godere dell'iussidii, agiuti e suffragji del Monte come se fussero presenti, purché habbino pagato li docati tre per il loro ingresso, e non siano contumaci per il pagamento dell'i mesi, e dimandorno licenza quando si partirono e si fecero scrivere nel libro degli assenti. Dichiando che, se non potessero dimandare detta licenza in voce viva, et presentialmente prima che si partino, la possano dimandare in scriptis, et habbino due mesi di tempo di farla conscrivere e significare la detta loro partenza et assenza; ma passati li detti due mesi, e non daranno aviso della loro partenza, restaranno contumaci del Monte per insino a tanto che ritorneranno; e se morissero fra detto tempo di tale contumacia, si osserverà con essi conforme si è detto degli altri contumaci del Monte.

18. Quelli che è assente, e non sarà contumace del Monte, quando cascarà infermo di febre deve avisare quanto più presto potrà la sua infermità, con mandare fede del medico cum juramento autenticata per mano di notare di tal sua infermità [...]

Modo del Governo

21. Il Monte dovrà essere governato da cinque Governatori, e questi istessi governano la congregazione di detti musici hogni manente dentro S. Giorgio Maggiore de-

Spicy Libation Canning

2

*Musica religiosa secundum fabulam
omnium -*

Widely distributed in Central America from Guatemala south to Costa Rica.
Also occurs in Mexico and throughout South America. Found in the Andes
and in the Amazon basin. Found in the Atlantic forest of Brazil.
Also found in the Andes of Ecuador and Peru.
Also found in the Amazon basin of Brazil.
Also found in the Andes of Ecuador and Peru.
Also found in the Amazon basin of Brazil.

P.P. Pii Operarii o in ogn'altra parte che da detti fratelli fusse trasportata. Qual elettione di Governatori si farà una volta l'anno del mese di Gennaro, congregandosi tutti li Musici ascritti al Monte, non contumaci del Monte e da quelli ritiratisi indisparsa, li cinque Governatori vecchi, in presenza del Padre della Congregatione, determinarano cinque musici del Monte dei più esemplari e di buona vita, e che ciascheduno almeno habbia anni 25 di età, non contumaci del Monte, facendosi questa determinatione per la maggior parte dei voti di detta consulta; né si debbano eleggere per Governatori due fratelli, né padre e figlio in uno stesso tempo, e fra detto numero di cinque musici che s'hanno da proponere per Governatori, volemo che vi siano tre almeno della Cappella Reale di Palazzo, e gli altri due al più possano essere eletti benché non di ditta real Cappella; e fatta questa determinatione ritornerà al pubblico la consulta et in presenza di tutti li Musici, che vi si troveranno si proponeranno li cinque eletti per Governatori, e questi cinque musici nominati usciranno fuori del luoco, poiché non volemo che siano presenti mentre si danno i voti. Dopo questo, tutti gli altri Musici daranno li loro voti secreti et in scriptis a chi delli cinque proposti dalla Consulta meglio li parerà per primo Governatore, li quali voti si pigliaranno dal Secretario, e si leggeranno in pubblico alla presenza del Priore e dellli Governatori, contandosi prima le cartelle se si confrontano col numero de Musici, che hano dato li voti. E quello delli cinque musici proposti che haverà più voti, purché ecceda la mità de voti, sarà il primo Governatore; e quello che haverà più voti appresso del primo, sarà il secondo; e con l'istesso ordine il terzo, quarto e quinto.

22. Ma se nel primo scrutinio non ci fusse chi ecchesse la metà delli voti delli Musici presenti, si tornerà a ballutare la seconda volta, e si daranno di nuovo gli altri voti secreti in scriptis come si fece la prima volta [...] e questi cinque Governatori dureranno per un anno continuo, né potranno essere confirmati, né di nuovo eletti, se non dopo lasso un anno del lor Governo.

23. I quali haveranno amplissima potestà di governare et amministrare le intrate et effetti di detto Monte, e possano stipulare, cassare istromenti et obligare, quietar debitori, firmar polise de banchi et altre scritture tanto pubbliche quanto private; e che le cose fatte da essi vaglano come se fussero fatte da tutti i musici che godono del Monte, con posser [= poter] far compre de dinaro d'esso nel modo come appresso sta limitato e dichiarato, esigere et per mezzo de banchi cedere raggioni, quietare e fare tutto quello che parerà buono per servitio, et aumento di detto Monte, havendo anco potestà di restituire lites tantum procuratoris, avvocati, sollecitatori et altri officiali et ministri, e fare ogn'altra cosa necessaria per beneficio di detto Monte.

24. Et occorrendo che il Monte venisse in grande augumento per maggiormente sopperire ai negotii, se si conoscerà espidente, i predetti Governatori potranno amministrare un mese per uno i negotii del Monte, et ciò si intenda delle cose ordinarie et di poco momento.

25. Cominciando il primo mese il primo Governatore e poi di grado in grado
 26. Dichiarando che li voti delli cinque Governatori saranno tutti uguali tanto

dell'ultimo Governatore quanto del primo

27. E quella consulta s'intenda legitima che delli cinque Governatori concorerano tre.

28. Se succedesse che morisse qualcheduno delli Governatori dopo finiti sei mesi del suo governo, suppliranno al governo per quel tempo che resta per finire l'anno quell'altri Governatori che restano vivi, purché non siano meno di tre.

29. Ma morendo prima di finire sei mesi del suo governo, in tal caso dalli Governatori che vivono si nominaranno due altri Musici che godono nel Monte delli più esemplari, non contumaci di detto Monte, in pubblica radunanza de Musici che godono nel Monte, i quali, per voti secreti in scriptis, daranno la voce a chi delli due li parerà migliore; et chi haverà più voti s'intenderà eletto per Governatore durante detto tempo che manca per finire l'anno et non più, et li toccarà l'ultimo luoco

30. Si dichiara espressamente che finito l'anno del governo delli nostri Governatori del Monte et della Congregatione et per tutto il mese di Gennaro seguente non si faccesse la nuova elettione dell'altri Governatori nuovi, in tal caso quelli Governatori che già hanno finito l'anno non haveranno in alcuno modo più autorità, tanto nel Monte quanto nella congregazione; e determinandosi da quelli qualche cosa, non habbia vigore, ma s'intenda nulla et invalida, perché volemo che si facci sempre nuova elettione, finito che sarà l'anno, fra il mese di Gennaro come stabilito di sopra.

Altri espedienti per il buon governo del Monte

31. Haveremo anco un Rationale, il quale doverà essere del numero di quelli che godono il Monte, e l'offitio suo sarà prendere i conti ogni mese dall'infermieri, esattori, e poi sequitare a scrivere tutto l'introito et esito di quell'anno; il quale finito, formerà il conto per darlo alli Governatori et altri officiali nuoamente eletti.

32. Ogni mese l'infermieri esattori del Monte darranno conto alli Governatori di quello che hanno esatto e pagato, e si noterà dal Rationale con farne introito in banco.

33. Finito l'anno, li Governatori darranno conto di tutto l'introito et l'esito di quell'anno del Monte, e quanto resta in banco a questo conto lo darranno alli officiali. Nella visione di detti conti del Monte vi doveranno necessariamente intervenire tre altri Deputati, li quali saranno del numero delli più esemplari, e che siano almeno di anni 25 d'età per ciascheduno, et che non siano contumaci del Monte; li quali Deputati si eligeranno da quelli che godono del Monte, per voti secreti et in scriptis, in Congregatione; e quelli che haveranno maggior voti s'intendano eletti per Deputati, la qual visione de conti non si possa fare se non con l'intervento di tutti otto officiali, et non altrimenti.

34. Volemo che li suffragii, sussidii et aggiunti predetti del Monte non si possano renunciare da qual si voglia fratello infermo [...]

36. E perché speramo a Dio benedetto et alla B. Vergine che questo nostro Monte haverà d'avanzare, però si lascia in arbitrio dell'istesso Monte in ogni futuro tempo di potere aggiungere altre opere, siccome forria [= sarebbe] quando si stia infermo con dolore de fianchi, mal di gola, podagre, chiragre, fusse cieco, ferito, perso di voce, et impotente a cantare, a sonare, stesse carcerato, et altre infirmità e bisogni.

Modo di conservare il denaro [...]

37. [...] Nel detto banco vi debbano sempre stare almeno docati duecento de contanti [...]

38. Haverà anco il nostro Monte li suo benefattori in numero conveniente e questi siano persone i quanto più nobili e qualificati si potranno havere, e si riceveranno in Congregatione conforme se ricevono li fratelli, ma non verranno in Congregatione.

39. Il benefattore pagará almeno ducati sei nel suo ingresso nel Monte, e seguirà a pagare carlini tre per ciascuno mese e per un'anno non godrà suffragio alcuno se morisse, se non che funerale per la sua anima, la sepoltura gratis, et officio in Congregatione.

40. Quando starà infermo qualche benefattore s'anderà a visitarlo e parendo così bene alli Governatori del Monte se li potrà fare qualche bel regalo in una o più volte purché non ecceda in tutti docati tre; e se l'infermo dimostrasse havere a caro d'essere consolato con qualche canzonetta spirituale, sii speso dal'istessi Governatori di farlo, o almeno deputare altri fratelli che meglio li parerà, che vadino a far questo caritativo officio: e questo non una sola volta, ma più, conforme durarà l'infirmità.

41. Quando morisse qualche benefattore del nostro Monte, se li derranno dire subito centocinquanta messe per l'anima sua; e lasciandosi alla sepoltura del Monte, se li darà gratis, conforme e dell'istesso modo che l'hanno li fratelli. Di più, sarà obbligato ogni fratello d'andarlo ad accompagnare mentre si porta alla sepoltura, e poi nella prima Congregatione si cantarà tutto l'officio de' Morti per l'anima sua et appresso se li farà funerale col quale siano obligati di venire tutti li fratelli, si come sono obligati alli funerali de fratelli, e sotto l'istess' e dell'istessa forma come s'è detto a suo luogo.

42. Se il benefattore mancasse per tre mesi continui di pagare le mesate de carlini tre il mese, resterà contumace del Monte, di modo che, morendo egli contumace, haverà solamente la sepoltura gratis, e se li dirà tutto l'officio de Morti in Congregatione, e non altro.

D. Donato Coya	Priore e Governatore ut supra
D. Carlo Fons	Governatore
Pietro Aniello	Governatore
G. Franco Sabino	Governatore
Nicola Rosa	Deputato
D. Francesco Antonio Marinellii	Deputato

L'Abb. Michele Saverio*
 D. Benedetto Palma

Deputato
 Deputato»

(segue autentica di notaio)

II — Napoli, Archivio di Stato — Cappellano Maggiore (Statuti e Congregazioni), Fascio 1196, fascicolo 46, cc. 3, presentato con lettera d'accompagnamento datata da Napoli, settembre 1653:

JESUS, MARIA, ERASMUS**
 A' 12. Marzo 1653. Nap.

Congregati l'infrascritti huomini dell'arte di far corde di leuto avante il signore Giuseppe Vulturale eletto dal fidelissimo popolo, previo ordine di detto signore, cioè:

Francesco Sivo
 Giuseppe Della Moneca
 Antonio Sivo
 Giuseppe De Magistro
 Gio:Iacomo Monetta, e
 Berardino di Giovanne

Havendo considerato essi di detta arte che dal ritrovarsi quella senza regola e modo di vivere non può ricevere augumento alcuno, anzi vā in dies deteriorandosi, e ne sono nati, e nascono, altri inconvenienti;

Per tanto acciò possa augumentarsi, & obviarsi a detti inconvenienti, hanno conclusa e stabilita la sequente capitolazione, da roborarsi con il beneplacito della Maestà del Re nostro Signore [...]

(seguono 20 punti, applicabili a partire dal 1° aprile)

3. Item come havendo considerato il beneficio fatto all'arte dal quondam Andrea Follacchio a tempo esercitava detta arte, hanno concluso e stabilito che ad Antonio e Giuseppe Follacchio, figli del detto quondam Andrea, nel tempo della spartenza delle merci se li debbiano dare due parti; le quali, perché essi Antonio e Giuseppe non esercitano l'arte le possano lavorare da altri in loro nome e, volendo, le possano anco vendere [...]

7. Item che le donne, mogli, figlie, sorelle, o in qualsivoglia grado congiunte e modo all'huomini di detta arte, non possano pretendere cosa alcuna in materia dell'arte predetta, e spartenza, tanto se detti huomini vivessero, come se fussero morti, per essere detta arte d'huomini e non di donne. [...]

* In altri documenti (cfr. Tab. I e II), risulta tra i musici della Real Cappella un Don Michele Claverio, che possiamo identificare con questo «Abbate Saverio».

** Sant'Erasmo è il protettore di questa arte.

III — Napoli, Archivio di Stato — Cappellano Maggiore (Statuti e Congregazioni), Fascio 1182, fascicolo 54 (1685): supplica inoltrata in data «Neap. Die X [decem]ris 1685» con lettera d'accompagnamento datata marzo 1686; cc. 2-5:

Eccellenissimo Signore

Giuliano de Lucca mastro cordaro dell'arte di far corde di chitarra, leuto, et altro di questa fidelissima città di Napoli tanto in suo nome, quanto procuratore di Francesco Antonio Della Moneca, Nicola Sivo, Gaetano de Giovanne, et Fonzo Giordano, similmente mastro di detta arte, rappresentassimo tutti l'huomini dell'arte predetta, supplicando humilmente espone a V.E. come sin dall'inizio dell'anno 1653 furono dall'huomini di detta arte fatte alcune capitulationi robborate con Assenso Regio di S.E. di quel tempo; e perché quelle non si posero in esecuzione, il tutto perché il pagamento non era sufficiente a posser mantenere ciò che in quelle era stabilito, per esserno l'huomini di detta arte pochissimi [...]

(seguono alcuni punti, tra cui:)

Per terzo hanno concluso e stabilito essi dell'arte, che a ciascuno di quelli, li quali al presente esercitano detta arte, ut supra congregati, nel tempo della spartenza delle merci servono detta arte, ad ogn'uno di essi debbia dare la parte intiera e debbia pagare il mantenimento della detta Cappella et arte per ogni mazzo di corde di chitarra di settole, seu corde trenta, un grano; che ogni quattro mazzi fanno un telaro, a ragione di grane quattro il telaro; et il medesimo deritto si debbia pagare circa le corde d'arpa, et violone; più, per ogni armaggio di viola, di corde quattro l'armaggio, grane due, a ragione di mezzo grano la corda; per ogni corda di tromba marina un grano e per ogni pezzo di battere bambace; e per ogni mezzo pezzo, mezzo grano; con esser tenuto ogni mastro dare notizia al consolo Tesoriero sera per sera [= serie per serie?] della quantità di corde di chitarra, ed altri istromenti farà, a ciò non si possa commettere fraude alcuna per il pagamento degli detti deritti di detta Cappella [...]

[...] Per quarto si è stabilito e concluso che nessun mastro di detta arte possa fare corde di sfilaccie di nessuna maniera, né spacciare intestini di qualsiasi sorte d'animale, né commettere altra fraude alcuna; et ritrovandosi alcuno in fraude debbia pagare [...]

IV — Napoli, Archivio di Stato — Cappellano Maggiore (Statuti e Congregazioni), Fascio 1184, fascicolo 22; lettera di accompagnamento del 1724:

Em.^{mo} Signore

Li sottoscritti mastri sonatori di corde, assentati sotto il titolo della Ven.le Cappella di Santa Maria degl'Angeli, costrutta dentro la Real Chiesa di S. Nicola della Carità alla regia dohana di questa città di Napoli, supplicando rappellano V.E. come, sotto li 5 del mese di novembre l'anno 1667, da' diversi mastri di dett'arte, per buon governo di quella, beneficio del pubblico e servizio di Sua Divina Maestà, si formorno alcuni capitoli come da' quelli chiaramente si legge. Et a 30 ottobre 1681 riformorno

alcuni di detti capitoli, come da quelli appare, li quali capitoli, così dell'anno 1667 e quelli riformati dell'anno 1681, sono oscuri, né vi è chiarezza per li supplicanti e per li posteri, e venturi. Per tanto hanno deliberato formare, conforme hanno formato per servizio della loro arte di sonatori di corde (stante vivono separati dell'arte et esercitio di sonatori di Fiato) l'infrascritti nuovi capitoli, nulla habita ratione dell'i detti capitoli vecchi e riformati per maggior chiarezza de' supplicanti. Ricorrono per ciò da V.E., e la supplicano sopra di quei interponere il suo beneplacito e reggio assenso per l'ammissione e convalidazione di quelli ut Deus s. [= salvet]. Quali nuovi capitoli sono del tenor seguente:

In nome della SS.ma Trinità.

Acciò che noi sottoscritti possiamo vivere con quella pace che diede Nostro Signore agli Suoi Apostoli, habbiamo stimato di formare [e] consi [= così] formamo l'infrascritti nuovi capitoli; cioè:

Primo, che tutti quelli fratelli mastri sonatori di corde, che al presente stanno assentati a detta Cappella, godano tutti quelli beneficij stanno conceduti e sono soliti godersi da' ciascuno d'essi fratelli e mastri, senza punto pregiudicarseli, o farseli, pregiudicio alcuno, restandone con li loro assenti già pagati.

Secondo, che ciascheduno di essi fratelli che si ritrova assentato, debbia pagare puntualmente il carlino il mese, conforme è stato et è solito pagarsi, acciò possa godere di tutti li beneficij li dà la detta Cappella, come son visite de' fratelli, medico, intierro del suo cadavere [...].

3°, che ciasched'uno mastro sonatore sia tenuto pagare grana diece il mese per le mesate di ciascheduno di essi mastri puntualmente [...] et signor di non poter tenere scola, né dare lettione pubblica e privata, e di sonare a qualsiasi funzione; et il Console, che seccio darà trascurato, sia tenuto lui pagare quello che di detti mastri non haveranno pagato [...].

4°, che il Console dell'arte de' sonatori di corde si dovrà ogn'anno fare per governo di detta Cappella con la maggior parte de voti de mastri sonatori [...].

9°, che da oggi avanti tutte quelle persone che vorranno assentarsi per mastro sonatore di corde a detta Cappella, debba pagare docati sei per detto suo assento sino all'età d'anni trenta, et essendo più d'anni trenta, che haverà di più di detti trenta anni, debba pagare carlini diece di più di quanti anni haverà, et oltre detti pagamenti debba soggiacere all'esame, quale debba farsi dal Console in presenza di quelli fratti, che interverranno alla Cappella, che farà chiamare il Console per detto effetto, acciò tutti gli mastri stiano intesi di detto mastro che vorrà assentarsi.

10, che nessuno mastro sonatore possa disfidarsi a sonare, sotto pena di pagare beneficio di detta Cappella docati sei, oltre l'altre pene che l'ingiongerà il Console [...].

11, che non si possano fare dal Console nessuna sorte di licenza per suonare ad altre persone, che non siano mastri assentati a nostra Cappella. [...]

15, resta espressamente prohibito così, a qualsiasi mastro sonatore di corde, come a qualsiasi persona di qualsiasi stato e conditione, così in questa città di Napoli, suoi borghi, casali e distretti, di non possedere sonare, né portare a sonare con essi, a fun-

zioni pubbliche e private, né far' dare lettione da altre persone nelle loro scole, né da' loro figli non assentati a nostra Cappella, che non sarà mastro sonatore assentato a detta Cappella, sotto pena di pagare a beneficio di detta Cappella docati sei per ogni volta, oltre altre pene che l'ingiongerà detto Console. [...]

18, che nessun mastro sonatore possa aprire scola vicino ad altre scole di altro mastro, se non con la distanza di passi cento giusti, sotto pena de' docati sei, da applicarsino a nostra Cappella.

19, restando proibito al Console di poter assentare per mastri quelle persone vagabonde o che sono di mala fame [= fama], sotto pena di docati sei di applicarsi a nostra Cappella; e quella persona di detta sorte che sarà assentato, resti ex nunc protunc smembrata dal ceto di nostra Cappella, e cassata da quella

(*seguono: 20;21;22...*)

(*seguono le firme dei «mastri assentati»:*)

Io Domenico Communale (Console de sonatori di corde)

Nicola Barrile
 Aniello Cirillo
 Aniello Grimaldi
 Goffredo Caballone
 Nunzio d'Alesio
 Nicola Gianniello
 Nicola Pinto
 Gio: Storino
 Giuseppe Rocco
 Leonardo Romano
 Nicola Gravino
 Giuseppe Tanchredi
 Giovanne Luciano
 Domenico Perrone
 Placito Di Vito
 Felice Pisa
 Domenico Arimmolo
 Francesco Fiorillo
 Nicola De Felippe
 Domenico Pezzillo
 Giuseppe Persico
 Luca Rocco
 Nicola Simala

(*seguono a c. 5v:*)

Frant. de Natale, Paolo Ferraiolo, Gasparre d'Adamo, Nicola Amato, Francesco Squillace, Nicola Stella, Giuseppe Peluyo, Francesco Fanella, Pietro Russo, Gennaro Romano, Domenico Franchino, Carlo Scarcella, Giuseppe Gargiulo, Francesco Trebella, Giuseppe Fanello, Antonio Grillo, Gio: Riguer(?) sonatori di corde, per essi note per mano di me Salvatore Ansalone, Regio Notare e Cancelliero di detta Cappella de sonatori di corde.

Xbre 1723

MANOSCRITTI MUSICALI
DELL'ORATORIO DEI FILIPPINI DI NAPOLI
COMPRENDENTI PARTI PER LIUTO

(metà 17 sec.-metà 18 sec.)*

SALVATORE GIOVANNI	<i>Mottetti a 4 cori con 4 vni (con liuti, viole, trombone etc.)</i>
VENEZIANO GAETANO	<i>Beatus Vir... A 5 voci con vni e ripieno datato «19 marzo 1688»: viola, arciliuto oppure arpa e violini. Partitura e parti (quasi tutto autografo).</i>
IDEM	<i>Confitebor a voce sola con istromenti («v'è il leuto»). Partitura e parti autografe.</i>
IDEM	<i>Confitebor a 10 voci con violini datato «15 maggio 1694» («v'è la parte dell'arcileuto e viola»). Partitura e parti autografe.</i>
IDEM	<i>Hin(n)o per S. Diego Confessore, a 3 voci con violini (C.A. e B.) senza data né firma. Completo di parti («col leuto e v.la»).</i>
IDEM	<i>Kyrie breve. A 4 voci con violini leuto e v.la. Completo di parti.</i>
IDEM	<i>Laudate pueri a 2 Tenori con stromenti. Col liuto, vni, v.cello, contrabbasso. Partitura autografa; parti copiate da N. Petrillo.</i>
IDEM	<i>Lettione seconda del primo notturno. A voce sola senza istromenti (mercoledì santo a sera). Con viola arcileuto e cembalo. «1696 febb. 4 aprile, 12». Completo autografo.</i>

* Cfr. Catalogo Generale... Città di Napoli. Archivio dell'Oratorio dei Filippini, a cura di SALVATORE DI GIACOMO, Parma, Freshing, 1918.

L'arciliuto è previsto per statuto nelle funzioni musicali dell'Oratorio dei Filippini dal 1694, come risulta dai *Decreta Patrum* (deliberazione del gennaio 1694):

«Quattro Chori di Musica, un Maestro di Cappella, quattro organisti, diciassette voci [...] sette violini, un arciliuto, una viola, due fagotti. [...] Musica a 2 Chori, due organisti, un soprano, un tenore, un contralto [...] un arciliuto.

[...] Per quattro Chori di Musica, quattro organisti, diciassette voci, cioè cinque soprani e quattro per ciascuna altra sorte di voce, sette violini, due viole, uno Contrabasso, uno Arciliuto, due fagotti [...]

Pro oratoris vespertinis hyemantibus: tre oratori cantati a 4 voci e tre altri cantati a 5, per ciascuno de quali l'organista, due violini et uno Arciliuto [...].»

Cit. in SALVATORE DI GIACOMO, *La Casa della Musica. I Filippini di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», n.s., 11 (1921) pp. 133 e sgg.

- IDEMLettona terza del terzo notturno. A voce sola di soprano con v.ni, v.cello, leuto e viola.
1694. Autogr. completo.
- IDEML'ottetto pastorale per il SS. Crocifisso del Carmine. Con 2 trombe, v.ni, arcileuto e 9 voci.
«16 Xmbre 1706». Organo e parti complete. Autografo.
- IDEMLquare de vulva eduxisti me. A 2 voci con violini. Lezione terza del terzo notturno. Col basso per arcileuto e viola. Senza data.
- IDEMLspiritus meus attenuabitur. Lezione prima del terzo notturno. A voce sola di tenore con v.ni leuto e viola. Senza data; autografo.
- VENEZIANO NICOLÒ (Cav.)Messa a 8 voci con 4 v.ni e violette obligati oboe e corni da caccia e arcileuto.
- IDEML'ottetto a più voci con strumenti: Quam blanda, quam benigna («Col leuto»).
- FEO FRANCESCOAria per soprano solo con organo, violone, violini, cello e liuto (copia. sec. XVIII)
- IDEML'Inno per il Patriarca S. Giuseppe (organo, violini I e II, violone e liuto) partit. autografa.
- IDEML'Inno per il Patriarca S. Giuseppe per soprano, violini, violoncelli, liuto ed organo.
- IDEMLinter mundi labores... soprano solo, violini, violone, violoncello e leuto. Sec. XVII.
- IDEMLamentazione 3a del mercoledì santo a voce sola soprano con violini, violone, cello e liuto.
- IDEMLLezione prima del 3° notturno: Spiritus meus parte di violoncello e leuto autografa con data «Finis Laus Deo, 1719».
- IDELO stupor, o portentum. Pastorale a contralto solo, violini, violoncello e liuto.
- (seguono numerose altre composizioni del Feo per organico strumentale in cui è compreso il liuto)
- MANCINI FRANCESCO
Dixit a 5, violini, violoncello e leuto.

TABELLA 1. — SITUAZIONE DELLA REAL CAPPELLA DIRETTA DA FALCONIERI NEL DECENNIO 1647-1656

<i>nome</i>	<i>qualifica</i>	<i>data d'ingresso o riconferma di assunzione</i>	<i>ducati di paga (media)</i>	<i>conti amm. 1655-56¹</i>
Anzalone Francesco	Cantore	1/VI/1647	— 8 (— 22)	— 20.2.4
Benestante Carlo	Cantore	1/VI/1647	— 80	— 86.18
Bocha [Boccia] Giuseppe	Cantore [Musico ¹]	1/VI/1647	— 10 (— 20)	— 22.1.14
Bronchino Francesco	Cantore [Musico «Sigillaro» ¹]	12/VIII/1649	— 53	— 30.4.8
Carmi(g)nano Antonino	«Violino»	1/VIII/1653	— 14	—
[Carmi(g)nano Carlo ¹				— 26.4.X]
Castelvi d. Giovanni	Cantore	1/VI/1647	— 33.2.15	— 72.3.8
Claverio d. Michele	Cantore ²	1/VI/1647	— 20 (— 40)	— 38.2.18
Coya d. Donato	Cantore ³	1/VI/1647	— 55	— 72.3.8
Corrado Francesco Antonio	Cantore	1/I/1652	— 20 (— 40)	— 38.4
Cortes(e) Tommaso	«Musico Tenore»	17/I/1654	— 12 (— 24)	— 22.4.16
De Angelo [De Angelis] Fr.				
Antonio	Cantore ⁴	1/VI/1647	— 18.4	— 43.6
[De Bartolomeis d. Bartolomeo	Musico	?	(risulta morto nel 1649 ⁵)	
D'Elena Giuseppe	Cantore	1/VII/1651	— 40 (— 20)	— 38.4
De Federico d. Ruggiero	Cantore	1/VII/1651	— 22	— 32.4.8
De Fonso [Fonz] Carlo	Cantore ⁶	1/VI/1647	— 39.4	— 72.2.5
De Mauro Carlo	Cantore	1/VI/1647	— 38.8	— 26.4.26
De Palma d. Benedetto ⁷	Cantore ²	1/VI/1647	— 20 (— 28)	— 54.3.4

<i>nome</i>	<i>qualifica</i>	<i>data d'ingresso o riconferma di assunzione</i>	<i>ducati di paga (media)</i>	<i>conti amm. 1655-56¹</i>
De Petijo [De Petillo] Matteo	Cantore [Musico ¹] «Musico Tiple»	12/VIII/1649 17/XI/1653	— 16 (— 32) — 12 (— 24)	— 22.1.14 — 22.4.16
De Santis Antonio	[Violinista ⁸]	12/VIII/1649	— 46	— 33.2.10
De 'Inzenzo [Vincenziis] Carlo	Cantore	12/VIII/1649	— 32	— 30.4.8
Dillino Donato	Maestro di cappella	1/VI/1647	— 80 (— 180!)	— 173.2(?)
Falconieri Andrea	Cantore [Basso]	1/VI/1647	— 39.1.12	— 81.3.6
Falconio Francesco	«Musico de Arpa» ⁹	22/VI/1652	— 16 (— 32)	— 30.4.8
Fastig(g)io Ignazio	Cantore [Musico ¹]	1/VI/1647	— 10 (— 12)	— 12.1.8
Ferraro Giovanni ⁷	Cantore [Musico ¹]	1/VI/1647	— 35.4	— 77.2.9
Gioyoso [Della Gioiosa]	Cantore [Musico ¹]	1/VI/1647	— 22 (— 44)	— 34.1.6
Onofrio	Cantore [organista ¹⁰ e tenore]	1/VI/1647	— 46.3.4	— 46.1.7
Guarino Pietr'Aniel(l)o	Cantore ⁶	1/VI/1647	— 12 (— 24)	— 45.48
Letima Antonio	Cantore [Organista?]	1/VI/1647	— 28.4 (— 14.2)	— 29.4.10
Menati [Magnati?] Fabio	Cantore	1/VI/1647	— 12 (— 24)	— 19.4.17
Merolla Carlo	Cantore	1/VI/1647	— 6	— 5.4.14
Mirabello Onofrio	Cantore [Cembalaro ¹]	1/VI/1647	— 62	— 39.16
Molinaro Giulio Cesare	Cantore [Organista ¹]	12/VIII/1649	— 28	— 18.9]
Mondelli [Mondella] Antonio ⁸	—	—	—	—
[Palumbo Orazio ¹	Cantore	1/VI/1647	?	(solo segnato aumento paga nel 1649))
Palum(b)o Pietro	Cantore	1/VI/1647	— 22 (— 24)	—
[Pidallato Antonio	Cantore	—	—	—
Romano Giovanni [Juan]	Cantore	—	—	—

<i>nome</i>	<i>qualifica</i>	<i>data d'ingresso o riconferma di assunzione</i>	<i>ducati di paga (media)</i>	<i>conti amm. 1655-56¹</i>
Rosa (De) Nicola	Cantore ²	1/VI/1647	— 24 (— 48)	— 39.1.4
Scotto [Scotti] Gerolamo	Cantore	1/VI/1647	— 36	— 33.3.17
Sicola Carlo	Cantore [Organaro ³] «Musico Contralto»	1/VI/1647	— 6	— 5.4.14
Zuena d. Benedetto		17/XI/1653	— 16	— 30.4.8

¹ *Cautele del Conto dell'amministrazione [...] «Cappella di S. Cecilia» (1655-56), MS, Napoli, Archivio di Stato: Casa Reale Amministrazione, III Inventario Categorie Diverse — 343/II.*

² Deputato del Monte e Congregazione dei Musici in S. Giorgio Maggiore 1655.

³ Priore e Governatore del Monte dei Musici (1655).

⁴ Alla sua morte (1664) gli subentra il figlio Vincenzo come «musico de viola», da cui si desume che anche Francesco Antonio dovesse essere impiegato con lo stesso incarico.

⁵ La sua eredità è raccolta nel giugno 1662 da «Catarina piccola donataria (?) [...]».

⁶ Governatore del Monte dei Musici (1655).

⁷ Governatore e Maestro della Cappella di S. Cecilia dei Musici della R. Cappella di Palazzo (1656).

⁸ Notizie in ALFREDO GIOVINE, *Musicisti e cantanti di terra di Bari*, Bari, s.e., 1968.

⁹ Fastigio risulta nel 1664 anche organista (del 2° Coro) al Tesoro di San Gennaro (cfr. S. DI GIACOMO, *I Maestri e i Musici del Tesoro di San Gennaro* cit., p. 23).

¹⁰ Secondo DI GIACOMO (*La Casa della Musica* cit., p. 135) risulta come organista nell'Oratorio dei Filippini dal 1607 al 1611 e poi come tenore nel 1630 e 1631.

TABELLA 2. — SITUAZIONE DELLA REAL CAPPELLA DOPO LA MORTE DI FALCONIERI (1656-1664)

<i>nome</i>	<i>qualifica</i>	<i>data d'ingresso</i>	<i>data uscita (o morte)</i>	<i>paga (media) ducati</i>
Benestante Carlo	(Cantore)	1/VI/1647	settembre 1664 ¹	— 106
Bronchino Francesco	(Cantore)	12/VIII/1649	settembre 1664	— 53
Carmignano Antonino	«Violino»	1/VIII/1653	settembre 1664	— 40
Castelvi d. Giovanni	(Cantore)	1/VI/1647	settembre 1664	— 123.4
Claverio d. Michele	(Cantore)	1/VI/1647	— 1663	— 40
Corrado Fran.co Ant.o	(Cantore)	gennaio 1652	settembre 1664	— 56
De Angelo Fr.co Ant.o	(Cantore) Musico di viola (?)	1/VI/1647	settembre 1664	— 57.3
D'Elena Giuseppe	(Cantore)	1/VII/1652	settembre 1664	— 56.3
De Federico d. Ruggiero	(Cantore)	1/VII/1652	settembre 1664	— 44
De Fonso Carlo	(Cantore)	1/VI/1647	2/1/1665	— 95.3
De Mauro Carlo	(Cantore)	1/VI/1647	settembre 1664	— 40.8
De Palma d. Benedetto	(Cantore)	1/VI/1647	— 1660	— 64.42
De Santis Antonio	«Musico Tiple»	17/XI/1653	dicembre 1664	— 58.4
De Vincentiis Carlo	(Cantore) violinista (?)	12/VIII/1649	settembre 1664	— 46
Dillino Donato	(Cantore)	12/VIII/1649	settembre 1664	— 56
Falconio Francesco	(Cantore)	1/VI/1647	settembre 1664	— 88.3.4
Fastiggio Ignazio	«Musico de Arpa»	22/VI/1652	dicembre 1664	— 44
Ferraro Giovanni	(Cantore) Musico	1/VI/1647	settembre 1664	— 38
Mondelli Antonio	(Cantore) Organista	12./VIII/1649	settembre 1664	— 62
Palumbo Pietro	(Cantore)	1/VI/1647	settembre 1664	— 28
Rosa (De) Nicola	(Cantore)	1/VI/1647	6/II/1660	— 48
[Musici entrati dopo il 1656:]				
Caresana Cristoforo	(musico Tenore?) ²	17/VI/1658	dicembre 1664	— 38.4

<i>nome</i>	<i>qualifica</i>	<i>data d'ingresso</i>	<i>data uscita (o morte)</i>	<i>paga (media) ducati</i>
Carpentiero Carlo	Contralto	30/V/1656	settembre 1664	— 28 (— 36)
Catapano Tommaso	Tenore	febbraio 1656	settembre 1664	— 16 (?)
Coppola Filippo	Organista-Maestro di Cappella	20/XI/1656	gennaio 1665	— 40 (— 140!)
De Angelo Vincenzo	«Musico de Viola»	10/V/1664	2/1/1665	— 57.3
De Cerf(?) Jayme	Organista	15/V/1660	10/IX/1664	— 32
Gaudioso d. Ottavio	Contralto	15/IX/1660	dicembre 1664	— 32
Longo (E)pifanio	«Tenor y Musico de Uyn» ³ (?)	30/II/1656	settembre 1664	— 28 (— 36)
Ma(r)zano Agostin(o)	Tenore	15/IV/1660	settembre 1664	— 32
[Mele d. Angelo Ant.o	«Musico al Convez de Vapo (?)» ⁴	maggio 1664	?] —	
Mirabello Francesco	«Violino»	30/XI/1656	settembre 1664	— 28
Pagano Tommaso	Organista	1/V/1660	dicembre 1664	— 40
Palumbo Antonio	«Violino»	30/XI/1656	settembre 1664	— 28
Pel(l)eprino Filippo	«Organaro y Cimbalaro» ⁵	20/XII/1658	settembre 1664	— 12

¹ A questa data si arrestano in gran parte i conti d'amministrazione registrati nel vol. II della *Scrivania di Razione & Ruota de' Conti* (cit.) nell'Archivio di Stato di Napoli. La situazione successiva al 1664 è documentata nel volume III della *Scrivania di Razione*.

² Poiché segue, a c. 62, a Tommaso Cortes(e), prendendone il posto, ipotizziamo uguale incarico (Tenore). Caresana fu musicista tra i principali a Napoli, maestro al Tesoro di San Gennaro dal 1699 al 1709 (anno di morte), autore di numerose composizioni oggi conservate manoscritte nel fondo dei Filippini di Napoli.

³ A c. 72 è ribadito il ruolo di «Musico de Vy» dal 1° settembre 1622: si intende forse musicista di «viola» (da gamba)? Nel caso di De Angelo, d'altra parte, questo strumento è chiaramente indicato.

⁴ S'intende forse «musico al convento de vaso (= basso)? In tutti i casi, Don Angelo Mele è assunto «Por libre de lo mayo 1664» al posto di Don Michele Claverio (c. 80).

⁵ «Ass. do questa plaza va(can)te de los retros [...] Sicola y molinaro [...] de 1656 [...]» (c. 56v).

I TESTA CELEBRI ORGANARI ROMANI *

di Arnaldo Morelli

La posizione storica di Roma, centro della cristianità, con il suo eccezionale numero di chiese, oratori, collegi ed altri edifici ecclesiastici, rappresentò nel corso dei secoli un fertile terreno per lo sviluppo dell'arte organaria e un punto d'attrazione per organari provenienti non solo da altri centri italiani, ma anche da numerosi paesi europei.

Se tuttavia escludiamo alcune figure minori, come un Andrea di Francesco Pinelli (attivo nella prima metà del sec. XV) o un Paolo Girlanzio (attivo tra i secc. XVI-XVII), per trovare una vera e propria «dinastia» di organari romani dobbiamo risalire fino alla metà del XVII secolo. Infatti, nel 1654, morto il celebre organaro Ennio Bonifazi, il romano Giuseppe Testa, suo allievo, dà avvio a una propria attività, proseguita dai suoi discendenti per oltre un secolo non solo a Roma, ma anche in altre zone d'Italia, dal Lazio alla Toscana, dall'Umbria alle Marche, dall'Emilia alla Romagna, dal Veneto fino all'Alta Valtellina.

Questo articolo, lungi dal voler essere un contributo definitivo sui Testa, intende riunire una serie di notizie edite e inedite intorno a questa importante famiglia di organari romani, e offrirne un quadro biografico pressoché completo, considerando il fatto che fino ad oggi non era nota alcuna data di nascita o di morte né le relazioni di parentela dei suoi componenti.

* Ringrazio della disponibilità, delle cortesie usatemi e dei suggerimenti ricevuti, Mons. Gabriele Cognale, direttore dell'Archivio Storico del Vicariato di Roma, il sig. Olmer Tosi, impiegato del medesimo archivio, P. Ignazio Barbagallo OAD, D. Antonio Jacovone OSB Silv., archivista della Curia Generalizia dei Benedettini Silvestrini, P. Giuseppe Matteocci CMF, gli amici Domenico Antonio D'Alessandro, Jean Lionnet e Oscar Mischiati.

Il reperimento di molti di tali dati biografici, è stato comunque agevolato dal fatto che la famiglia Testa ebbe per lungo tempo la propria dimora romana nella parrocchia di S. Stefano del Cacco, zona peraltro in cui risiedevano altri costruttori di strumenti musicali dell'epoca; negli ultimi decenni del '600, abitavano infatti in questa parrocchia, i celebri organari Giuseppe Catarinozzi di Affile, con il nipote Cesare, Giacomo Alari di Lodi con i figli Giovanni Antonio e Lorenzo, il «chitararo» Alberto Platner, cui più tardi succede il figlio Michele, e, nei primi decenni del '700, il «cimbalaro» Virgilio Cancellieri e un tal «Giuseppe Latizi arpista romano».¹

Per tornare ai Testa, possiamo affermare (sulla base dei documenti e delle notizie fin qui reperite) che il loro stile costruttivo non presentò particolari originalità e innovazioni tecniche o foniche, dato che si mossero quasi sempre nei collaudati «canoni» dell'organaria italiana del tempo; tuttavia alcuni di essi furono aperti a collaborazioni con importanti personaggi che portarono in Italia notevoli novità in campo organario. È il caso dei rapporti di lavoro tra Giuseppe Testa e l'organaro fiammingo Willem Hermans e di quelli, forse più proficui, tra Filippo Testa e il musicista senese Azzolino Bernardino Della Ciaja, che manifesteranno più evidentemente i loro influssi nell'opera di Celestino Testa, figlio di Filippo.

C'è infine da rilevare che, accanto all'attività di organari, alcuni membri della famiglia Testa svolsero quella di organisti, confermando ancora una volta un'antica tradizione di cui Costanzo Antegnati rappresentò la testimonianza più illustre.

GIUSEPPE TESTA, nacque a Roma nella parrocchia di S. Stefano del Cacco, l'8 dicembre 1629 da Papirio Testa di Norcia e da Flavia Tomassi romana, e venne battezzato il 13 dello stesso mese con il nome di Giuseppe Maria.² Fin da giovane visse nella casa romana al

¹ (Per comodità di esposizione userò le seguenti abbreviazioni: ABS = Archivio della Curia Generalizia dei Benedettini Silvestrini; AEE = Archivo de los Establecimientos Espanoles en Roma — Obra Pia de Santiago y S. Ildefonso; ASR = Archivio di Stato di Roma; ASV = Archivio Segreto Vaticano; AVR = Archivio Storico del Vicariato di Roma; S.A. = Stati d'Anime; S. Stef. = Parrocchia di S. Stefano del Cacco).

Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Regg. 11-17 (1665-1727). Virgilio Cancellieri fu anche organista della Maddalena nel periodo 1733-34. Sono propenso a credere che la qualifica di «arpista» attribuita al Latizi, vada intesa come costruttore di arpe, come spesso fino al secolo scorso il termine «organista» era sinonimo di organaro.

² Cfr. AVR, Parrocchia S. Marco, *Battesimi* vol. 3, c. 276^v; madrina la «Sig^{ra} Eufrasia Constantini de Benedictis». C'è da notare che all'epoca S. Stef. non ha fonte battesimale e i parrocchiani vengono battezzati a S. Marco.



Roma, chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami: prospetto dell'organo (Filippo Testa, 1712-14).
Dell'originario strumento sopravvive soltanto la cassa lignea. (Foto: Lorenzo De Masi)

«vicolo del Pie' di Marmo» (oggi via S. Stefano del Cacco) di Ennio Bonifazi suo maestro, a cui fu legato anche da vincoli di parentela, essendo questi sposato a Lucrezia Testa, senza dubbio parente (sorella, secondo il Cametti) di Giuseppe.³

1654. Alla morte del maestro, Giuseppe Testa ne continuò l'attività subentrando nell'incarico di mantenere gli organi di S. Pietro,⁴ della chiesa e dell'ospedale di S. Spirito in Saxia,⁵ di S. Luigi dei Francesi,⁶ di S. Maria Maggiore (Cappella Borghese), e molto probabilmente di altre chiese romane. Nello stesso anno eseguì pure una riparazione all'organo di S. Ivo dei Bretoni a Roma, pagatagli 12 scudi. Continuò a vivere nella casa del maestro assieme all'altro organaro Giuseppe Catarinozzi (anch'egli allievo del Bonifazi), che diverrà poi suo socio.⁷

1655. Restaura l'organo della «corsia degli infermi» nell'ospedale di S. Spirito in Saxia, all'epoca suonato durante la distribuzione del pasto ai malati.⁸

1655, 27 novembre. Si uni in matrimonio con Dionora (o Leonora) Bonifazi, figlia di Bonifazio, nativa di Cerreto di Spoleto, ma già residente a Roma da vari anni presso lo zio Ennio; testimone di nozze un altro organaro romano del tempo: Matteo Marione (doc. I).

1660. Costruisce un organo per l'oratorio dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso di S. Marcello, luogo reso celebre dal Carissimi, che proprio in quegli anni vi andava eseguendo la sua migliore produzione oratoria.⁹

³ Cfr. ALBERTO CAMETTI, *Organi, Organisti ed Organari del Senato e del Popolo Romano di S. Maria in Aracoeli (1583-1848)*, in «Rivista Musicale Italiana» XXVI (1919) pp. 482-483; cfr. anche AVR, S. Stef., S.A., Regg. 9-11.

⁴ Cfr. ALBERTO CAMETTI, *Girolamo Frescobaldi in Roma (1604-1643)*, in «Rivista Musicale Italiana» XV (1908) p. 744.

⁵ Cfr. ANTONIO ALLEGRA, *La Cappella Musicale di S. Spirito in Saxia*, in «Note d'Archivio per la storia musicale» XVII (1940) p. 34.

⁶ Gentile comunicazione di Jean Lionnet, che ringrazio anche per le notizie sulla Cappella Borghese in S. Maria Maggiore, su S. Ivo dei Bretoni, oltre che per le notizie su S. Luigi dei Francesi.

⁷ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Regg. 9-11.

⁸ Cfr. PIETRO DE ANGELIS, *Musica e musicisti nell'Arcispedale di S. Spirito in Saxia*, Roma, F. Ferri, 1950, p. 52.

⁹ Cfr. ASV, Confraternita del SS. Crocifisso di S. Marcello, A.XI.64, c. 64^v, *Esiti 1660*: «E sc. venti moneta pagati a Giuseppe Testa organaro in somma di scudi 30 a conto pell'organo che fa per l'Oratorio, che scudi 10 l'ha ricevuti da due Signori Deputati per elem(...)a (?) et altro con dichiaratione nel foglio delle spese in filza».

1660-61. Esegue un radicale restauro dell'organo di S. Luigi dei Francesi, in collaborazione con Giuseppe Catarinozzi.

1662. Realizza un organo positivo «a forma di tavolino» di quattro registri (principale 8', ottava, XV, flauto [4'?]), per il principe Pamphili.¹⁰

1663. Assume la manutenzione dell'organo di S. Giacomo degli Spagnoli, per il compenso di 8 scudi l'anno.¹¹

1665. La sua attività non si limitò alla sola città di Roma; in tale anno egli costruì un magnifico organo per la Pieve di Popiglio (Pistoia).¹²

1669. Assieme a Giuseppe Catarinozzi, costruì un grande organo per la chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli a Roma,¹³ sotto la sovrintendenza dell'organaro fiammingo Willem Hermans, che realizzò pure due registri.¹⁴ Dai documenti finora emersi, ricaviamo che quest'organo, costato per la sola parte fonica 1.000 scudi, aveva 14 registri ed una tastiera di 53 note (doc. II), tipica degli organi di 16' nell'organaria romana dei secc. XVI e XVII. Ideatore e disegnatore del prospetto ligneo fu il «pittore tedesco» Giovan Paolo Schor, intagliatore Francesco Bergamo, indoratore il milanese Antonio Maria

¹⁰ Cfr. PATRIZIO BARBIERI, *Organi «in forma di tavolino» del Seicento romano*, in «Amici dell'Organo [di Roma]», serie II, I (1982) pp. 8-11.

¹¹ Cfr. AEE, H.IV.597, c. 120.

¹² Cfr. UMBERTO PINESCHI, *Organi ed organari in Pistoia e diocesi*, in «L'Organo» XI (1973) p. 99. Purtroppo questo strumento ancora esistente fino ad una decina di anni orsono, fu smontato e confinato nei magazzini della chiesa in seguito a discutibilissimi lavori di «restauro» dell'edificio; cfr. anche «Paragone — rivista mensile di arte figurativa e letteratura» XXII (1971) pp. 89-90, che denuncia il fatto e pubblica una foto dell'organo (tav. 33).

¹³ Cfr. AEE, H.IV.597, c. 340^v, *Extraordinario de Iglesia*, n° 16-1669; B.IV.207, *Extraordinario de Iglesia*, n° 16 del 29 ottobre 1669; B.IV.208, *Extraordinario de Iglesia*, n° 2-1671 e n° 20-1671 (scudi 4 per «quattro canne... servite per rimpolli deli due castelli più piccoli per accompagnare l'ornamento e le dette canne sono due 31 e due 32 con li piedi lunghi palmi 13, con aver portato li venti di due canne del castello di mezzo per accompagnare detto ornamento» per ordine di Giovan Antonio de' Rossi architetto della chiesa. Questa ricevuta, saldata il 25 maggio 1672, è accompagnata da una nota estimativa di Willem Hermans); F.III.357, c. 117, *Extraordinario de Iglesia*, n° 2-1673 (saldo finale). Non è stato possibile rintracciare la scrittura privata, fatta alla fine di agosto 1669, tra gli organari e la chiesa; ho però trovato la postilla a questa scrittura, per aggiungere il registro di «Secondo Principale» dimenticato nella prima apoca, che era però nelle intenzioni dei contraenti ed era stato ugualmente realizzato dagli onesti organari (!) (cfr. ASR, *30 Notai Capitolini*, notaio Antonio de Blanquis, off. 33°, vol. 278, cc. 92^{r-v}, instrumento del 10 settembre 1671).

¹⁴ Cfr. AEE, B.IV.208, *Extraordinario de Iglesia*, n.º 9-1671, ricevuta di scudi 100 del 31 novembre 1671, al «P. Guillermo» della Compagnia di Gesù (sc. 54 «per sus alimento, y de un oficial, que hiço [Hermans] dos registros en el organo nuevo; y lo restante [sc. 46] la Congregation le ha mandado dar de regalo, por el trabajo y asistencia que à tenido a la fabrica de dicho organo»); B.IV.208 F.III.357, c. 42, *Extraordinario de Iglesia*, n° 9-1671.

Borri.¹⁵

1671. Giuseppe Testa si trasferisce in un'altra casa («delle Monache») sempre al vicolo del Pie' di Marmo.¹⁶

1673. Esegue una ripulitura dell'organo di S. Giacomo degli Spagnoli.¹⁷

1677. Costruisce due registri «di novo» e un tremolo per l'organo di S. Giacomo degli Spagnoli che ripulisce e accorda (doc. II).

1677, 28 settembre. Si spense quarantottenne a Roma nella sua casa al vicolo del Pie' di Marmo.¹⁸

FILIPPO TESTA, figlio di Giuseppe e di Dionora Bonifazi, nacque a Roma il 19 febbraio 1665 e fu battezzato il 3 marzo seguente, con il nome di Ennio Filippo.¹⁹ Dimorò fino alla morte nella casa di vicolo del Pie' di Marmo, con la moglie Chiara Nicolai, romana, e i figli.²⁰

1684. Raggiunta la maggiore età, stipulò un contratto con il Capitolo di S. Pietro, mediante il quale si impegnava per la cifra di 24 scudi annui, a mantenere accordati i tre organi della Basilica Vaticana, ripulirne uno ogni tre anni e prestare un organo per la festa della «Sagra», rilevando così l'incarico appartenuto a suo padre e, prima ancora, al suo antenato Ennio Bonifazi.²¹ Tenne inoltre la manutenzione degli organi di S. Spirito in Saxia.²²

1696. Restaura l'organo della chiesa della Maddalena che poi terrà in manutenzione con quelli delle chiese di S. Giovanni della Malva e di S. Maria in Trivio (Crociferi) appartenenti alla medesima Congregazione dei Ministri degli Infermi.²³

¹⁵ Cfr. AEE, B.IV.208, *Extraordinario de Iglesia 1670-71* e F.III.357, *Extraordinario de Iglesia 1670-71*.

L'interessante contratto con l'indoratore Borri si trova in ASR, 30 Notai Capitolini, off. 33*, notaio Antonio de Blanquis, vol. 273, cc. 614 e sgg., instrumento del 20 luglio 1670.

¹⁶ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Reg. 11, 1671. Il Catarinozzi rimane ad abitare nella «Casa deli Sannazzari».

¹⁷ Cfr. AEE, B.IV.209, *Extraordinario de Iglesia n° 8-1673* e F.III.357, c. 117, *Extraordinario de Iglesia n° 8-1673*.

¹⁸ Cfr. AVR, S. Stef., *Liber Mortuorum ab anno 1623 usq. 1628*, c. 132.

¹⁹ Cfr. AVR, Parr. S. Marco, *Battesimi*, vol. 5. Padrino «il R.P.D. Orazio Balducci, Fos-sombrone».

²⁰ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Regg. 11-17 (1665-1727).

²¹ Cfr. ALBERTO CAMETTI, *G. Frescobaldi...*, art. cit., p. 744.

²² Cfr. ANTONIO ALLEGRA, art. cit., pp. 34-35.

²³ Cfr. LUISA MORTARI, *S. Maria Maddalena*, Roma, Marietti, 1969, p. 129 e ASR, *Ministri degli Infermi in S. Maria Maddalena*, buste 1798-1799.

1697. Viene chiamato a Urbino per riparare il cinquecentesco organo del Duomo; questo lavoro riuscì «con tanta perfezione, che fu lodato da tutta la città».²⁴

1699, luglio. Un fulmine danneggia questo strumento e il Testa, chiamato di nuovo a Urbino, lo «accomodò alla meglio».²⁵

1701. Tornato a Urbino eseguì un definitivo e più radicale restauro dell'organo del Duomo, ricostruendo «il bancone di nuovo, ed ogni altro che occorreva per la perfezione dell'organo».²⁶

1706. Restaura l'organo del perugino Luca Blasi, in S. Maria degli Angeli presso Assisi.²⁷

1706, maggio-luglio. Costruisce un nuovo organo «di otto registri e di sette piedi», per la chiesa della Maddalena a Roma (doc. III).²⁸

La fisionomia di questo strumento, come possiamo rilevare dal contratto di costruzione, presentava caratteristiche molto comuni all'organaria italiana sei-settecentesca: principale «di sette piedi», ottava, XV, XIX, XXII, XXVI, XXIX e un flauto (probabilmente in ottava), tastiera di 45 note e pedaliera di 9 (doc. III).²⁹

1712-1714. Costrui in questo periodo l'organo della chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami a Roma. I lavori relativi a tale strumento e alla splendida cassa intagliata, furono generosamente finanziati da Francesco Cimini membro della Confraternita che in questa chiesa aveva sede.³⁰ Nel 1713 il Cimini moriva ma gli eredi con una scrittura notarile confermavano le volontà testamentarie del defunto, impegnando l'intagliatore della cassa, Giovan Battista Vannelli da Lugano, e Filippo Testa a terminare i loro lavori rispettivamente entro il 15 febbraio e il 15 marzo 1714.³¹ A causa di una controversia sul va-

²⁴ Cfr. BRAMANTE LIGI, *La Cappella musicale del Duomo d'Urbino*, in «Note d'Archivio per la storia musicale» II (1925) p. 312.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Cfr. OSCAR MISCHIATI-LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *La situazione degli organi antichi in Italia*, in «L'Organo» VII (1969) p. 32. Quest'organo si trova attualmente in S. Vitale presso Assisi.

²⁸ Cfr. anche LUISA MORTARI, *op. cit.*, p. 129.

²⁹ Nel 1735 quest'organo venne «soppiantato» da un altro strumento opera dell'organaro tedesco J.C. Werle, di cui ancor oggi si ammira la singolare facciata, raro esempio di stile «rococò» in Roma.

³⁰ Cfr. ASR, 30 Notai Capitolini, Off. 17, notaio Agapito Ficedola, testamento del 27 e 29 novembre 1712.

³¹ Cfr. ASR, 30 Notai Capitolini, Off. 17, notaio Agapito Ficedola, instrumento del 13 gennaio 1714.

lore dello strumento, si rese poi necessaria una perizia che venne eseguita il 31 luglio 1714 dall'organaro Girolamo Galli.³²

Il 5 agosto seguente, veniva saldato al Testa il prezzo dell'organo, secondo quanto era stato pattuito con il Cimini.³³ Non abbiamo molte notizie circa la fisionomia di quest'organo, di cui oggi non rimane che il magnifico prospetto ligneo indorato nel 1719 da Domenico Barigioni, ma da un inventario del 1855 apprendiamo che la disposizione fonica dello strumento constava in quell'anno di due principali di 8', ottava, XV, XIX, XXII, XXVI, XXIX, flauto in quinta, voce umana e contrabbassi ai pedali, che assai verosimilmente doveva corrispondere a quella originale datagli dal Testa (doc. IV). C'è infine da aggiungere che nel febbraio 1715, il nostro organaro si impegnò con regolare contratto a «mantenere accordato et pulito» quest'organo, «e di fare sonare detto organo in ogni prima domenica di ciaschedun mese in tempo però che starà esposto il Santissimo Sacramento in detta Venerabile Chiesa»,³⁴ ed è molto probabile, a giudicare dai relativi pagamenti, che egli abbia svolto non solo le mansioni di organaro, ma anche quelle di organista.³⁵

1715, 29 settembre. Viene inaugurato l'organo della chiesa dell'Ospizio apostolico di S. Michele a Ripa³⁶ che il Moroni indica come opera del «celebre» ma sconosciuto Domenico Testa.³⁷ In

³² Cfr. AVR, S. Giuseppe dei Falegnami, Arm. G., vol. 4, n° 1, «1714, Nota di Atti, ed altro fra la V. Arciconfraternita e Filippo Testa per la costruzione dell'organo».

³³ Cfr. AVR, S. Giuseppe dei Falegnami, Filza di *Giustificazioni* 1709-1715, n° 22-1714. Il Testa ricevette in totale per l'organo, la somma di sc. 275, secondo quanto pattuito nel doc. della nota 31.

³⁴ Cfr. ASR, 30 Notai Capitolini, Off. 37, notaio Giuseppe Stefano Orsini, vol. 284, c. 350, instrumento del 27 febbraio 1715.

³⁵ Cfr. AVR, S. Giuseppe dei Falegnami, Filza di *Giustificazioni* 1709-1715, n° 23-1715: «Sig' Giuseppe Fratesanto nostro computista potrà fare mandato al Sig' Filippo Testa organista di sc. tre moneta sono per sua provisone di mesi sei principiati il primo gennaio 1715 a tutto giugno prossimo passato con che habbia a mantener pulito et accordato l'organo nella nostra chiesa e di sonarlo ogni prima domenica di ogni mese per l'esposizione del Venerabile in dette domeniche (...).».

³⁶ Cfr. ASR, Ospizio S. Michele, busta 238, c. 39, Congregazione del 2 ottobre 1715: «[...] Fu aperta la nova Chiesa di Ripa il di 29 settembre [1715] giorno di S. Michele Arcangelo fece le funzioni di benedirla il Canonico Guggio, vi intervenne personalmente il Card. Spada e li ragazzi cantorno la messa in musica con il novo organo fatto a spese del Padre Rettore, e riesce mirabilmente [...].».

Da un inventario del 1728, riportiamo una breve descrizione dello strumento: «Organo a 9 registri fermato nella stanza sopra la sagrestia fatto fare per uso della chiesa, et assegnato allo studio de' ragazzi a spese della bona memoria del P. Giovanni Crisostomo di S. Paolo» (cfr. ASR, Ospizio S. Michele, busta 35, n° 189, c. 27, n° 237).

³⁷ Cfr. GAETANO MORONI, *Dizionario d'erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, 1851, L, p. 11.

mancanza di una precisa documentazione³⁸ sono propenso a identificare con Filippo Testa l'autore di questo strumento, dato che questi ne curava la manutenzione, incarico abitualmente assegnato ai costruttori stessi degli organi;³⁹ inoltre, dato il periodo, l'aggettivo «celebre» non può che essere riferito a Filippo, senza dubbio l'esponente più affermato della famiglia.

1720 ca. Negli anni del pontificato di Clemente XI, costruì un «organo portatile» fatto di nuovo tutto intagliato e messo a oro» ad uso delle ceremonie della Basilica Vaticana.⁴⁰

1720. Sulla base delle indicazioni di Giuseppe Pitoni e di Giacomo Simonelli (rispettivamente maestro e organista della Cappella Giulia), presentò un progetto per un completo rifacimento dell'organo della Cappella del Coro in S. Pietro;⁴¹ è probabile però che tale progetto, che prevedeva la costruzione di un organo a due tastiere con 14 registri sulla prima e 5 sulla seconda, non sia stato realizzato, dato che nei documenti relativi ai lavori effettivamente eseguiti dal nostro organaro tra il 1722 e il 1725, si fa riferimento a un nuovo organo con «bancone a vento, la tastatura di 57 tasti, il principale 16, l'ottava, sette registri di pieno, il flauto, la tromba tutta grande».⁴² In quegli stessi anni divenne anche collaboratore del musicista senese Azzolino Bernardino Della Ciaja nella costruzione dell'organo sito in Palazzo Colonna a Roma, che costituirà più tardi il nucleo del più celebre organo della chiesa dei Cavalieri a Pisa.⁴³ Per questo strumento, il Testa realizzò dietro indicazione del Della Ciaja, oltre che i registri di trombe, quelli di nazardo, cornetto e clarone, inconsueti nell'organaria italiana del tempo, di chiara provenienza francese.⁴⁴

³⁸ L'organo fu infatti donato all'ospizio dal Padre Rettore.

³⁹ Cfr. per es. ASR, Ospizio S. Michele, busta 474, *Giustificazioni luglio-dicembre 1725*, n° 25, 26 settembre 1725.

⁴⁰ Cfr. RENATO LUNELLI, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma*, Firenze, Olschki, 1958, p. 97, nota 65.

⁴¹ Ibidem, p. 87.

⁴² Cfr. *Memorie sugli organi della insigne Basilica di S. Pietro in Vaticano*, Perugia, Santucci, 1893, pp. 6-7.

⁴³ Cfr. FRANCO BAGGIANI, *L'organo di Azzolino B. Della Ciaja nella chiesa conventuale dei Cavalieri di S. Stefano in Pisa*, Pisa, Pacini, 1974, passim.

⁴⁴ Cfr. *Descrizione dell'organo terminato di fabbricarsi l'anno 1738, nella Chiesa Conventuale de' Cavalieri di Santo Stefano in Pisa*, rist. anast. in F. BAGGIANI, *op. cit.*

1726, 24 aprile. Filippo Testa muore a Roma nella sua casa al vicolo del Pie' di Marmo.⁴⁵

Della sua produzione non ci rimangono oggi che due organi positivi «ad ala»: il primo, del 1699, si trova nella casa del compianto organologo Corrado Moretti a Vicoforte (Cuneo)⁴⁶; il secondo, del 1716, nella direzione del Pontificio Istituto di Musica Sacra a Roma.⁴⁷ Si tratta di due strumenti simili tra loro, di sette registri (principale 8' e sei file di ripieno), del tipo assai in uso a Roma nei secc. XVII e XVIII, per eseguire il basso continuo, in particolare della musica da chiesa.⁴⁸

GIACOMO TESTA, figlio di Giuseppe e Dionora Bonifazi, nacque a Roma il 24 luglio 1667 e fu battezzato il 31 dello stesso mese con il nome di Giacomo Domenico Ignazio.⁴⁹ Dimorò a Roma presso il fratello Filippo fino al 1686.⁵⁰

1697, giugno. Assieme al fratello Pietro, ricostruì quattro mantici per il celebre organo del Santuario della Madonna di Tirano (Sondrio): unica notizia finora nota dell'attività dei due fratelli.⁵¹

LORENZO TESTA, figlio di Giuseppe e di Dionora Bonifazi, nacque a Roma il 18 aprile 1670 e venne battezzato il 27 dello stesso mese, con il nome di Lorenzo Giovanni.⁵² Visse con il fratello Filippo fino al 1691 (con la sola eccezione degli anni 1688-89).⁵³

1694. Esegue alcuni lavori di restauro all'organo della chiesa di S.

⁴⁵ Cfr. AVR, S. Stef., *Liber Mortuorum ab anno 1694 usque 1748*, n° 938.

⁴⁶ Cfr. FRANCO BAGGIANI, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁷ Cfr. RAFFAELE CASIMIRI, *Il piccolo Organo «positivo» nell'Istituto Pontificio di Musica Sacra di Roma*, in «Note d'Archivio per la storia musicale» X (1933) pp. 145-148.

⁴⁸ Cfr. ANTONIO BARCOTTO, *Regola e breve raccordo per far rendere agiustati e regolati ogni sorte d'istromenti da vento cioè organi, claviorgani, regali e simili* (1652), pubblicato in RENATO LUNELLI, *Un trattatello di A. Barcotto colma le lacune dell'«Arte Organica»*, in «Collectanea Historiae Musicæ» 1 (1953) pp. 135-155; in particolare al cap. 13: «Li migliori Organi portatili sono quelli fabbricati a ala, come si usano a Roma [...]».

⁴⁹ Cfr. AVR, Parrocchia S. Marco, *Battesimi* vol. 5, c. 213; padrino: «Illmo e Revmo Julianus Amadeus».

⁵⁰ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Regg. 11-13.

⁵¹ Cfr. OSCAR MISCHIATI, *L'organo del Santuario di Tirano*, Tirano, Basilica Santuario Madonna di Tirano, 1970.

⁵² Cfr. AVR, Parr. S. Marco, *Battesimi* vol. 5; madrina: «Costanza Ratti de Sona Mariis Rom.».

⁵³ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Regg. 11-13.

Nicolò a Treviso.⁵⁴

1701. Tornò di nuovo a Roma presso il fratello Filippo, ma è probabile che già dall'anno seguente si sia trasferito in Toscana, dove visse e operò a lungo, dato che il suo nome a partire dal 1702 non compare più negli «Stati d'Anime» di S. Stefano del Cacco.⁵⁵

1705. Costruisce un organo per la chiesa della Misericordia di Poggio a Caiano (Firenze).⁵⁶

1712. Accorda l'organo della Cattedrale di Sansepolcro.⁵⁷

1713. Restaura il seicentesco organo di Cosimo Ravani nella chiesa di S. Domenico a Pistoia.⁵⁸ Dai documenti relativi a questo lavoro apprendiamo che in quegli anni Lorenzo dimora in Siena dove «è accasato con la Sig.^ra Millefanti» ed è reputato «uno de' più acclamati organari che battino la Toscana».⁵⁹ L'ottima riuscita di questo restauro indusse i Padri di S. Domenico ad offrire al Testa la manutenzione ordinaria dello strumento, per l'annuo stipendio «di stava quattro di grano». Il nostro organaro accettò l'incarico, ma non sappiamo fin quando lo abbia conservato; rileviamo però dai documenti che già nel 1722 la manutenzione dell'organo era affidata a un tal «Sig.^r Pomposi».⁶⁰

1717. Esegui alcuni lavori di riparazione, ripulitura e accordatura, degli organi del Duomo e della Pieve di Arezzo.⁶¹

PIETRO TESTA, figlio di Giuseppe e di Dionora Bonifazi, nacque a Roma il 28 giugno 1673 e fu battezzato il 3 luglio seguente con il nome di Pietro Paolo Domenico.⁶² Visse con il fratello Filippo fino al 1691.⁶³ Come precedentemente detto, nel 1697 collaborò con il fratello Giacomo nei lavori all'organo del Santuario di Tirano.

⁵⁴ Cfr. GIOVANNI D'ALESSI, *L'Organo di S. Nicolò di Treviso*, Treviso, 1933.

⁵⁵ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Regg. 15-16.

⁵⁶ Cfr. UMBERTO PINESCHI, *art. cit.*, p. 99.

⁵⁷ Cfr. RENZO GIORGETTI, *Documenti inediti*, in *Arte nell'Aretino*, Firenze, Edam, 1979, p. 286.

⁵⁸ Cfr. UMBERTO PINESCHI, *art. cit.*, pp. 114-116.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem, p. 117.

⁶¹ Cfr. RENZO GIORGETTI, *art. cit.*, pp. 265 e 273.

⁶² Cfr. AVR, Parr. S. Marco, *Battesimi* vol. 5, c. 284^v; madrina: Olimpia Bonifazi.

⁶³ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Regg. 11-14.

GIOVAN BATTISTA TESTA, figlio di Giuseppe e di Dionora Bonifazi, nacque a Roma il 9 dicembre 1675 e venne battezzato il 27 dello stesso mese con il nome di Giovan Battista Girolamo.⁶⁴ Visse fino al 1701 (con la sola interruzione degli anni 1698-99) in casa con il fratello Filippo.⁶⁵

1702. Esegue una riparazione all'organo della chiesa di S. Giuliano a Castiglion Fiorentino (Arezzo).⁶⁶

1704. Ripara e accorda l'organo della chiesa dello Spirito Santo a Ravenna.⁶⁷

1705-06. Esegue un radicale rifacimento dell'organo della parrocchia di Porretta (Bologna).⁶⁸

1710. Tornò ad abitare nella parrocchia romana di S. Stefano del Cacco, assieme alla moglie Isabella Tronati.⁶⁹

1729. Costruì un organo positivo per la chiesa di S. Maria in Aracoeli, che venne collocato nel coro.⁷⁰

1730-34. Ebbe in manutenzione gli organi delle chiese della Maddalena, di S. Maria in Trivio e di S. Giovanni della Malva⁷¹ ed è probabile che proprio in quegli anni sia divenuto organaro della Basilica Vaticana.

1732. È forse da identificare con Giovan Battista, il Testa che esegue alcuni lavori di restauro all'organo della Cappella Gregoriana in S. Pietro.⁷²

1750. Costruì l'organo della chiesa di Gesù e Maria a Roma, che è l'unico suo importante strumento di cui ho reperito notizie. Dal contratto per la sua costruzione possiamo rilevare che la disposizione fonica comprendeva: due principali «di sette piedi», sei registri di ri-

⁶⁴ Cfr. AVR, Parr. S. Marco, *Battesimi* vol. 6; padrino: «D. Placido Nuceto Observit.».

⁶⁵ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Regg. 11-15.

⁶⁶ Cfr. RENZO GIORGETTI, *art. cit.*, p. 275.

⁶⁷ Cfr. PAOLO FABBRI, *Organi e Organari in Ravenna*, in «L'Organo» XVI (1978) p. 46.

⁶⁸ Cfr. RENATO ZAGNONI, *Gli organi della chiesa di Porretta*, in *Nueter — Storia, tradizione, ambiente dell'Alta Valle del Reno*, Porretta, 1980, pp. 70-75.

⁶⁹ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Reg. 16.

⁷⁰ Cfr. FERDINANDO DE ANGELIS, *Organi e organisti di S. Maria in Aracoeli*, Roma, Convento S. Lorenzo in Panisperna, 1969, pp. 59-60.

⁷¹ Cfr. LUISA MORTARI, *op. cit.*, p. 129 e ASR, *Ministri degli Infermi*, busta 1799, Esiti gennaio e ottobre 1731, maggio 1732, aprile 1734.

⁷² Cfr. *Memorie sugli organi della insigne basilica di S. Pietro*, Perugia, Santucci, 1893, p. 7.

pieno, voce umana (dal La₂), flauto in quinta, «mezzo registro di cornetto», tromba e contrabbassi (al pedale); inoltre disponeva di una tastiera di 45 note (Do₁-Do₅, prima ottava «corta») e di una pedaliera di 14 note (doc. IV).⁷³ Tali lavori, intrapresi sul finire di febbraio 1750, terminarono agli inizi del maggio successivo, in un tempo relativamente breve se pensiamo al fatto che l'organaro si era impegnato a far costruire anche «l'ornato» ligneo (doc. V), che venne poi indorato tra il dicembre 1751 e il febbraio 1752 da Pietro Tavanelli con i suoi lavoranti.⁷⁴ Di tale strumento, oggi non rimane che il prospetto ligneo e le canne di facciata, dato che fu completamente rifatto nella seconda metà del sec. XIX.⁷⁵

1751. Eseguì pure un radicale restauro dell'organo della Cappella Gregoriana in S. Pietro (abbassandolo di un tono «per unirlo al tono di quello della Cappella Giulia») e dell'organo portatile della stessa basilica.⁷⁶

1753, 12 novembre. Morì a Roma per un improvviso attacco apoplettico.⁷⁷

DAMASO TESTA, figlio di Filippo e di Chiara Nicolai, nacque a Roma l'11 dicembre 1692 e fu battezzato il 18 dello stesso mese, con il nome di Giuseppe Damaso Ludovico.⁷⁸

1726. Dopo la morte del padre ebbe in manutenzione gli organi di S. Spirito in Saxia,⁷⁹ della Maddalena, di S. Maria in Trivio e di S. Giovanni della Malva.⁸⁰

⁷³ Si noti l'inconsueta estensione della pedaliera di «tasti 14»!

⁷⁴ Cfr. ASR, Agostiniani Scalzi in Gesù e Maria, busta 254, fasc. 264, Conti dell'indoratore P. Tavanelli. Tali lavori comportarono la spesa di sc. 53:26. Desidero ricordare che nel settembre 1748, i PP. Agostiniani Scalzi avevano concesso alla Compagnia degli Indoratori di avere la propria sede ed una cappella intitolata al loro patrono S. Luca, nella chiesa di Gesù e Maria al Corso.

⁷⁵ Sopralluogo effettuato dallo scrivente il 27 agosto 1982.

⁷⁶ Cfr. RENATO LUNELLI, *op. cit.*, p. 92, nota 56.

⁷⁷ Cfr. AVR, S. Stef., *Liber Mortuorum ab anno 1749 usq. 1780*, c. 15, n° 157.

⁷⁸ Cfr. AVR, Parr. S. Marco, *Battesimi* vol. 6; padrino: «D. Ludovicus Joseph De Maisournoge Tulanensis Dioc.», madrina: «D. Olimpia de Judicibus Bonifatij».

⁷⁹ Cfr. ANTONIO ALLEGRA, *art. cit.*, p. 34. Più precisamente egli tenne questo incarico negli anni 1726 e 1727, cfr. ASR, Osp. S. Spirito, Reg. 2020, n° 1117 (20 dic. 1726) e Reg. 2021 n° 1069 (19 dic. 1727).

⁸⁰ Cfr. LUISA MORTARI, *op. cit.*, p. 129. Le sue spettanze vennero riscosse dal fratello Celestino; cfr. ASR, *Ministri degli Infermi in S.M. Maddalena*, b. 1799 *Esito d'agosto 1729* e b. 1834, n° 205-1729: «Io sottoscritto ho riceuto dal Reverendo Padre Giacomo Maregoti, scudi sei a conto di quelli che deve per il mantenimento degl'organi prestato da mio padre e fratello in fede questo di 1 settembre 1729, dico io D. Celestino Testa mano propria».

Non meno importante della sua attività di organaro, fu quella di organista; ricoprì infatti tale incarico nella basilica di S. Giovanni in Laterano, dal luglio 1719 al giugno 1728.⁸¹ Di questa sua attività ci ha anche lasciato tre interessanti testimonianze musicali: una «Toccata per il cembalo» in do magg.,⁸² una sonata per organo in mi min.⁸³ e alcune «Regole per accompagnare il Basso Continuo».⁸⁴

1728 ca. Morì trentacinquenne lasciando i tre figli avuti dal matrimonio con Angela Navarra, ma, da quanto si deduce dai documenti, nessuno di loro intraprese la familiare via dell'arte organaria (doc. VI).

CELESTINO TESTA (al secolo DIONISIO), figlio di Filippo e di Chiara Nicolai, nacque a Roma il 9 ottobre 1699 e venne battezzato il giorno seguente con il nome di Dionisio Francesco Antonio.⁸⁵ Fu avviato alla vita religiosa presso i benedettini silvestrini che avevano la loro casa romana nella sua chiesa parrocchiale.

1719, 6 agosto. Vesti l'abito nel monastero di S. Benedetto a Fabriano.⁸⁶

1720, 6 agosto. Trascorso il consueto anno dalla vestizione fece la professione solenne nel monastero di S. Silvestro a Fabriano, «con affiliazione» al monastero romano di S. Stefano «supra Caccum», mutando nel contempo il proprio nome di Dionisio in quello di Celestino Giuseppe.⁸⁷

⁸¹ Cfr. RAFFAELE CASIMIRI, *art. cit.*, p. 147.

⁸² Questa composizione si trova nel ms. MS 5327, cc. 81-84, della Biblioteca del Conservatorio di Napoli e reca la data 1726. Su questo ms. si veda anche GIORGIO PESTELLI, *Un'altra rielaborazione bachiana: la Fuga della Toccata BWV 914*, in «Rivista Italiana di Musicologia» XVI (1981) pp. 40-44.

⁸³ Questa composizione si trova presso la Biblioteca Universitaria di Coimbra (Portogallo) nel ms. MM 60, intitolato «OBRAS ROMANAS PER ORGAN», cc. 57-60^v (cfr. GERHARD DODERER, *Eine unbeachtete Quelle zu Alessandro Scarlatti's Orgelmusik*, in *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*, Tutzing, Schneider, 1979, pp. 205-211).

⁸⁴ Queste «Regole» si trovano nella Biblioteca Corsiniana e dell'Accademia dei Lincei di Roma, nel fondo musicale Chiti, segnat. Mus. M 14 bis/3, ms. di cc. 2 n.n., intitolato «Regole per accompagnare il Basso Continuo/ Sig' Damaso Testa/ originale». Da metà c. 2 alla fine il ms. appare completato da una seconda mano (quasi sicuramente quella del Chiti) che vi ha apposto la data 1732. Da notare all'inizio del ms. (c. 1), l'armonizzazione della scala maggiore e di quella minore, per mezzo della «regola dell'ottava».

⁸⁵ Cfr. AVR, Parr. S. Marco, *Battesimi* vol. 6; madrina fu l'ostetrica stessa, Angela Lepri, forse a causa delle precarie condizioni di salute del neonato.

⁸⁶ Cfr. ABS, ms. 4, *Libro dei Novizi e dei Professi*, c. 13.

⁸⁷ Cfr. *ibidem*, c. 107.

1721, 16 febbraio. Ricevette la prima tonsura e i quattro ordini minori nel monastero di S. Benedetto a Fabriano.⁸⁸

1721, 12 aprile. È fatto suddiacono a Nocera Umbra.⁸⁹

1722, 4 aprile. È fatto diacono a Camerino.⁹⁰

1722, 19 settembre. È ordinato sacerdote a Camerino.⁹¹ In seguito tornò a Roma nel monastero di S. Stefano del Cacco, dove fu anche organista (doc. VII).

Le notizie circa la sua attività di organaro partono invece dagli anni seguenti la morte del padre e del fratello Damaso.

1728. Ebbe la manutenzione degli organi di S. Spirito in Saxia.⁹²

1731. Con Ugo Annibale Traeri, organaro bolognese, eseguì un importante restauro dell'organo di Luca Blasi in S. Giovanni in Laterano; nel corso di questo lavoro i due organari ampliarono lo strumento dotandolo di una seconda tastiera con relativi registri.⁹³

1733. Restaurò l'organo della Corsia degli Infermi nell'Ospedale di S. Spirito in Saxia, ed è molto probabile che in tale occasione egli abbia modificato il corista dello strumento (doc. VIII).⁹⁴

1742, aprile. Il nostro organaro «a tutti cognito per la sua capacità et esperienza nel raggiustare, e fare di nuovo l'organi», assieme al suo giovane allievo Pietro Pirani, eseguì un efficace restauro dell'organo della Collegiata di S. Oreste al Monte Soratte (Roma), che era stato costruito tra il 1638 e il 1640 dal suo antenato Ennio Bonifazi.⁹⁵

1747. Il nostro «monaco-organaro» fu indotto a rivolgere una supplica al Papa Benedetto XIV per essere dispensato dagli obblighi monastici (coro, mensa ecc.), al fine di poter più agevolmente lavorare, non tanto per se stesso, quanto per la necessità di provvedere ai bisogni degli ancor giovani nipoti, rimasti orfani dopo la morte del

⁸⁸ Cfr. ABS, ms. 6, *Libro degli Ordini Sacri*, c. 4.

⁸⁹ Cfr. ibidem, c. 58v.

⁹⁰ Cfr. ibidem, c. 59.

⁹¹ Cfr. ibidem, c. 59.

⁹² Cfr. ANTONIO ALLEGRA, *art. cit.*, pp. 34 e 37.

⁹³ Cfr. FRANCESCO SAVERIO COLAMARINO-FURIO LUCCICHENTI, *L'organo di Luca Blasi nella Basilica di S. Giovanni in Laterano, Roma*, in «Amici dell'Organo — Bollettino» [II (1971)] pp. 20-26.

⁹⁴ Cfr. anche ASR, Ospedale S. Spirito, Reg. 2027, n° 553 (21 maggio 1733) e n° 643 (8 giugno 1733).

⁹⁵ Cfr. MARIANO DE CAROLIS, *La Cappella Musicale della Ven. Collegiata S. Lorenzo M. in Sant'Oreste sul monte Soratte*, in «Note d'Archivio per la storia musicale» VIII (1931) pp. 110-111.

fratello Damaso (doc. VI). Da questa stessa supplica apprendiamo pure che il padre Celestino era organaro di fiducia dei Pamphili, curando per questa famiglia la manutenzione dell'organo «idraulico» della Villa del Belvedere a Frascati e di quello di S. Agnese in Agone a Roma (doc. VI).

1747, gennaio-1749, agosto. Costrui, assieme al «giovane et allievo» Giuseppe Noghel, l'organo della chiesa di S. Eustachio a Roma, che rimane a tutt'oggi l'unico suo strumento di cui si abbia notizia.⁹⁶

1772, 15 novembre. Celestino Testa morì per una malattia polmonare a Roccacontrada, oggi Arcevia (Ancona), nella casa del Procuratore delle benedettine di S. Agata, dove si trovava per ottenere il permesso di accesso a questo convento, «ad perfectam vocum, seu soni mensuram redigendam earum Organum» (doc. IX). Dopo un solenne funerale, fu sepolto nella chiesa di S. Giovanni Battista ad Arcevia (doc. IX).

GIROLAMO TESTA. Per questo organaro ho potuto soltanto appurare che supplì Pietro Pirani nella manutenzione dell'organo di S. Giacomo degli Incurabili (oggi «in Augusta») a Roma, «per tutto l'anno 1766».⁹⁷ Non so se possa essere identificato con l'omonimo Girolamo Testa figlio di Damaso,⁹⁸ che, per quanto risulta dai documenti, «era instradato per la via Ecclesiastica» (doc. VI).

* * *

A conclusione ritengo opportuno aggiungere alcune notizie sui collaboratori e gli allievi dei Testa, elencandoli in ordine cronologico:

⁹⁶ Cfr. ARNALDO MORELLI, *L'organo della chiesa di S. Eustachio in Roma*, in «L'Organo» XIX (in stampa), a cui si rimanda per ulteriori notizie e documenti. L'originaria disposizione fonica di questo strumento comprendeva i seguenti registri: principale 16', 2° principale, otto file di ripieno, voce umana, flauti traversiere di legno, in VIII' e in XII', cornetto, trombone, clarone, banda, tamburo, rosignolo e tremolo.

⁹⁷ Cfr. ASR, Osp. S. Giacomo, busta 973, *Giustificazioni dei Pagamenti* (1764-73), n° 6-1766; «Sig^r Daniele Salandri si compiacerà l'ordine degli scudi quattro che paga a me qui sottoscritto per il servizio prestato in qualità di organaro della Ven. Chiesa di S. Giacomo degli Incurabili consegnarlo al Sig^r Girolamo Testa il quale à supplito per me tutto l'anno 1766. In fede questo di 27 agosto 1766. Pietro Pirani Organaro».

⁹⁸ Cfr. AVR, Parr. S. Marco, *Battesimi* vol. 7, p. 311: «Die 19 Aprilis 1723. Ennius Gerolamus Ignatius Perfectus R.D. Georgius Burgesi suus Curatus baptizavit infantem natum die 18 dicto in Parochia S.^{ti} Stephani de Cacho ex Damaso Testa Romano et Angela Navarra co-niugibus, cui impositum fuit nomen ut supra. Patrini Ennius Philippus Testa Romanus Parochiae S.^{ti} Stephani de Cacho, et Madalena Amadori Romana Parochiae S.^{ti} Joannis Florentinorum».

co. Tra questi si noti la presenza di ben quattro nomi di provenienza tedesco-fiamminga (Chellér, Alto Saul, Erman e Noghel), forse *Wandergesellen*, cioè apprendisti delle corporazioni artigiane che, seguendo un'antica tradizione, migravano per alcuni anni di paese in paese, per meglio apprendere la loro arte.

GIUSEPPE CATARINOZZI, di Affile (Roma) (ca. 1628-1684), allievo di Ennio Bonifazi, fu in varie occasioni socio di Giuseppe Testa, con il quale esegui, come già detto, un importante restauro dell'organo di S. Luigi dei Francesi (1660-61) e realizzò l'organo di S. Giacomo degli Spagnoli (1669). Costruì l'organo di S. Maria in Via Lata a Roma (1662)⁹⁹ e quello del Santuario di S. Severino a Monte e S. Severino Marche (1673).¹⁰⁰

Curò inoltre la manutenzione di numerosi organi delle principali chiese romane, tra le quali, note allo scrivente, S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), S. Luigi dei Francesi (in società con G. Testa), S. Giacomo degli Incurabili, S. Girolamo della Carità, S. Maria in Ara-coeli, e dell'Oratorio del SS. Crocifisso di S. Marcello.

Suo continuatore fu il nipote Cesare Catarinozzi (Affile, ca.-?), autore di importanti organi, come quelli dell'Abbazia di Montecassino (1696), di S. Anna dei Lombardi (Monteoliveto Maggiore) a Napoli (1697), della Cattedrale di Anagni (1701) e della chiesa di S. Michele ad Arpino (Frosinone) (1724).

GIROLAMO GALLI, visse con Giuseppe Testa, dal 1667 al 1674.¹⁰¹ Nel 1676 abitò con la madre, il nipote Andrea e l'organaro lodigiano Giacomo Alari, in una casa vicina.¹⁰² Divenne poi socio e collaboratore dell'Alari, tenendo insieme a questi, la manutenzione dell'organo della chiesa di S. Giacomo degli Incurabili.¹⁰³ Il loro sodalizio durava ancora nel 1715, dato che fu Giacomo Alari a riscuotere il compenso della perizia eseguita dal Galli sull'organo costruito da Filippo Testa in S. Giuseppe dei Falegnami.¹⁰⁴

⁹⁹ Cfr. ALBERTO CAMETTI, *Organi, Organisti ed Organari* cit., p. 483.

¹⁰⁰ Cfr. OSCAR MISCHIATI-LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *art. cit.*, p. 30.

¹⁰¹ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Reg. 11.

¹⁰² Ibidem, c. 161

¹⁰³ I due organari tennero l'incarico dal 1685, succedendo al defunto Catarinozzi (cfr. ASR, Osp. S. Giacomo, Reg. 341, n° 6 del 1° febbraio 1686).

¹⁰⁴ Cfr. AVR, S. Giuseppe dei Falegnami, *Filza di Giustificazioni* dall'anno 1709 al 1715, n° 38-1715. Non escludo che, pur essendo stato nominato perito il Galli, l'Alari possa averlo coadiuvato o, addirittura, sostituito nel compito.

GIOVANNI CHELLÈR, «lavorante», visse presso Filippo Testa negli anni 1688 (aveva 25 anni) e 1689.¹⁰⁵

ALTO SAUL «tedesco lavorante», abitò con Filippo Testa dal 1693 (aveva 29 anni) a tutto il 1696.¹⁰⁶

TOMMASO DINELLI «lavorante», visse in casa con Filippo Testa dal 1702 (aveva 30 anni) fino a tutto il 1704.¹⁰⁷

MARTINO ERMAN, vive con Filippo Testa dal 1702 (trentenne) al 1703.¹⁰⁸

LORENZO NELLI «lavorante», visse presso Filippo Testa dal 1703 (quando aveva 25 anni) fino al 1708.¹⁰⁹ Anch'egli fu collaboratore del Della Ciaia, costruendo per il suo famoso organo un registro di principale 16' di legno e due flauti in ottava di legno tappati.¹¹⁰ Appare come testimone nel contratto per l'organo della Maddalena di Filippo Testa (doc. III).

ANDREA GALLI «lavorante», visse presso Filippo Testa dal 1705 (aveva 18 anni) fino al 1709.¹¹¹ Fu nipote dell'organaro Girolamo Galli, poc'anzi citato.¹¹² Appare anch'egli come testimone nel contratto dell'organo della Maddalena (doc. III).

PIETRO PIRANI, «giovane» allievo di Celestino Testa, nel 1742 collaborò con lui nel restauro dell'organo della Collegiata di S. Oreste al Monte Soratte.¹¹³ Dal maggio 1753 al gennaio 1767 fu organista della chiesa di S. Giacomo degli Incurabili, tenendovi anche la

¹⁰⁵ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Reg. 13.

¹⁰⁶ Ibidem, Reg. 14.

¹⁰⁷ Ibidem, Reg. 16.

¹⁰⁸ Ibidem, Reg. 16.

¹⁰⁹ Ibidem, Reg. 16.

¹¹⁰ Cfr. FRANCO BAGGIANI, *op. cit.*, passim.

¹¹¹ Cfr. AVR, S. Stef., S.A., Reg. 16.

¹¹² Vd. nota 102.

¹¹³ Cfr. MARIANO DE CAROLIS, *art. cit.*, pp. 110-111.

manutenzione dell'organo.¹¹⁴ Nel 1764 costruì un nuovo organo per la chiesa di S. Lucia del Gonfalone a Roma.¹¹⁵ Tra il settembre 1748 e l'agosto 1749 ricevette pagamenti per complessivi scudi 190, per un nuovo organo da costruirsi nella chiesa di Gesù e Maria.¹¹⁶ Non è dato di sapere perché tali lavori furono sospesi e poi affidati ex-novo a Giovan Battista Testa; sappiamo però che il Pirani intentò una causa alla chiesa, che vinse con una sentenza emanata il 7 dicembre 1752, ottenendo altri 18 scudi di risarcimento.¹¹⁷

GIUSEPPE NOGHEL (o NOGOLA, NOGEL, NOGLA), fu collaboratore di Celestino Testa, suo maestro, nella realizzazione dell'organo di S. Eustachio (1747-49).¹¹⁸ Successivamente, nel 1754, fu chiamato a riparare alcuni difetti che questo strumento aveva manifestato, tenendolo poi in manutenzione ordinaria, fino al 1759, in società con l'organaro Simone Cremisi.¹¹⁹ Il suo cognome denota una netta origine tedesco-meridionale ed è molto probabile che la sua ortografia debba essere *Nogler*.

¹¹⁴ Cfr. ASR, Osp. S. Giacomo, buste 972-973 (*Giustificazioni* 1753-73). Dall'agosto 1766, in vece del Pirani che continua a conservare il posto, riscuotono mensilmente Filippo Giacchetti e poi Filippo Serra. Dal febbraio 1766 è organista titolare Francesco Gaii.

¹¹⁵ Cfr. ASV, Confraternita del Gonfalone, *Libro giornale* n° 91, p. 123, n° 309 (gentile comunicazione del P. Giuseppe Matteocci CMF).

¹¹⁶ Cfr. ASR, Agostiniani Scalzi in Gesù e Maria, busta 254, fasc. 264, *Esito per l'organo nuovo*.

¹¹⁷ Ibidem, ricevuta del 10 gennaio 1753. Il Pirani delegò alla riscossione il proprio padre Giovanni, che a sua volta delegò Carlo Filippo Bacchi. Su tale «elite» esistono poi altre «Spese straordinarie» (ibidem, b. 203); all'architetto Francesco Fini «per la perizia del lavoro fatto da Pirani organaro sc. 5:90» e al «Notaro Al. per levare il segresto sulla piggione al Benefiale da Pirani b. 30».

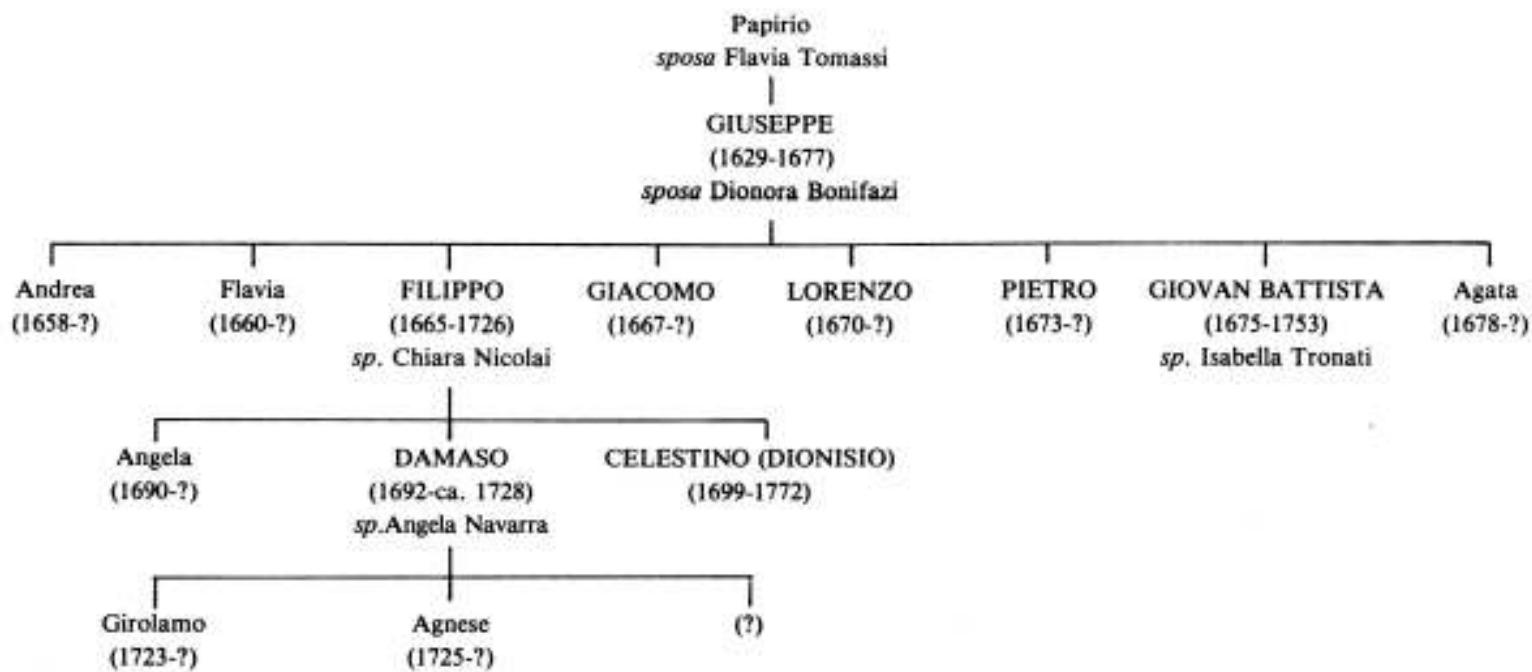
¹¹⁸ Cfr. ARNALDO MORELLI, *art. cit.*

¹¹⁹ Ibidem.



Roma, chiesa di Gesù e Maria: prospetto dell'organo (Giovan Battista Testa, 1750). Dell'originario strumento sopravvivono soltanto la cassa lignea e le canne di facciata.
(Foto: Lorenzo De Masi)

ALBERO GENEALOGICO DELLA FAMIGLIA TESTA*



* Dall'albero genealogico sono esclusi i membri della famiglia morti in età infantile. In maiuscolo sono riportati i membri che esercitarono la professione di organari.

DOCUMENTI

I. AVR, Parrocchia S. Stef., Matrimoni vol. 3, c. 127

Die 27 Novembris 1655

[...] Ego D. Carolus Bencius Parochus S. Stephani supra Caccum Josephum Mariam Romanum filium quondam Papilij Testae, et Leonoram filiam Bonifatij de Bonifatij de Cerreto Spoletinae Diocesis ambos in hac Parochia degentes, in hac Ecclesia interrogavi mutuo consensu habito per verba de presenti matrimonio coniunxi, et in Missae celebratione benedixi, adhibitis duobus testibus mihi notis, et ad hoc vocatis, Mattheo Mutio Romano, et Mattheo Marione Romano.

M.A. Oddus Vicesg.

Pro D. Joannes Garzia Valentino notario
Joannes Baptista de Philippis in fide

II. AEE, B.IV.212, Ordinario de Iglesia, 1677, n° 15.

(Olografo di Giuseppe Testa)

Lista de lavori fatti nel'organo grande di S° Jachimo de' Spagnoli da me Gioseppe Testa.

Prima scomposto detto organo, levato tutte le canne dal suo locho, repolite dentro e fori dalla polvere, repolita la mostra di stagno con ogni diligentia, riconposto detto organo achordato tutti li registri li quali sono 14 e detta manifattura importa sc. 16	
fatto duei registri di novo con canne 53 per registro di pionbo	sc. 10
fatto un tremolo con ogni diligentia di tutta perfitione con alchuni ferri per registrarlo importa	sc. 4

[25 maggio 1677]

III. ASR, Ministri degli Infermi, S.M. Maddalena, b. 1828, n. 219-1707

Adi 4 Maggio 170sei in Roma

Organo di otto registri e di sette piedi corista romano da farsi nella Chiesa dei PP. Ministri degl'Infermi della Madalena di Roma dal Sig' Filippo Testa Organaro.

Un Principale di canne n° 45 cioè quattro primi bassi di legno di castagno dalla quinta longa palmi nove con tutto il piede per fino a 31 di stagno di Fiandra lavorato, e lustrato quali dette 27 canne formarà la mostra in conformità dell'accennato modello e dal 32 a 45 di piombo per seguitare il resto del Principale. Altri sei registri di pieno e di canne n° 45 per registro e di piombo cioè ottava, quinta decima, decimanona, uiggesima seconda, uiggesima sesta e vigesima nona.

Un registro di flauto similmente di canne n° 45 di piombo.

Un bancone atto per li sudetti otto registri tutto di noce con ciò che richiede detto bancone.

Una tastatura di faggio coperta di busso con semitonni d'ebano e telaro di noce.
 Due mantici con suoi canali e bocagli capaci per il detto organo.
 Una registratura di ferro con sue palline d'ottone e tiratutti.
 Una reduttione di ferro con tavola d'albuccio.
 Un crivello di albuccio con suoi telari per tenere le canne sopra il bancone.
 Un pedale di tasti nove.
 E poi un festone per tutte tre le mostre al di fori di detto organo, intagliato per tene-
 re le Canne, e ben lavorato.

Con la presente a valere come Pubblico e Giurato Instrumento rogato per mano di
 notaro pubblico si dichiara, come il Sig^r Filippo Testa organaro sudetto si obbliga di
 fare per tutto il mese di giugno prossimo avvenire dall'anno corr^e 170sei il sudetto
 organo, come sta scritto nella suddetta conformità con boni materiali, e lavorato
 d'uso d'arte con ogni perfezione per il prezzo di scudi cento settanta con l'infra-
 scritti patti cioè scudi cento trenta moneta e scudi quaranta nel prezzo dell'organo
 così d'accordo, quale attualmente sta nella medesima Chiesa della Madalena da
 consegnarsi al sudetto Sig^r Filippo secondo sarà dal medesimo richiesto, et il rima-
 nente di scudi cento trenta moneta suddetta terminata l'opera e riconosciuta dalli
 Sig^{ri} Organisti, e Mastri di Cappella che sia perfetta e bona come sopra da pagarsi
 dico scudi trenta subito finita e li altri scudi cento nel termine di mesi otto dalla ter-
 minazione di detto organo, pagandosi la rata proportionata mese per mese; e di que-
 sti non ne possi pretendere frutti alcuno perché così convengono. Di più il sudetto
 Sig^r si obbliga rinnovare tutto ciò che da periti si conoscesse non essere ben fatto o di
 non boni materiali et armeria. Dichiarendosi però non esser ritenuto il sudetto Sig^r
 Filippo a cosa alcuna in tutto ciò bisognarà per il tavolato sopra le canne, per le tele
 girelle et altro farà di bisogno per le tele accennate nel modello, ma che li sudetti
 RR. PP. provedino il tutto, sicome un poco d'armatura che bisognerà per posarvi il
 bancone e canne, cioè due pezzi di castagno di lunghezza palmi sette, e grossi oncie
 sei in circa et altre quattro filagne di palmi nove e grosse oncie quattro. Obligandosi
 il sudetto S^r Filippo Testa e per li detti RR. PP. il P.re Pietro Paolo de Rossi loro
 Procuratore nella più ampia forma della Reverenda Camera Apostolica
 Et in fede questo di e anno sudetti.

Pietro Paolo Rossi Procuratore di detti PP.

Filippo Testa approvo e mi obbligo a quanto di sopra mano propria

Io Lorenzo Nelli fui presente

Io Andrea Galli fui presente

(Il documento prosegue con le quietanze di pagamento interamente di pugno di Fi-
 lippo Testa:)

Io sottoscritto ho riceuto dalli sudetti RR. Padri per mano del suddetto Padre Pietro
 Pavolo De' Rossi lor Procuratore scudi trenta moneta quali sono a bon conto del
 suddetto organo da me fatto e da perfzionarsi et in fede, questo di 24 luglio 1706 di-
 co

sc. 30

Filippo Testa mano propria

E più dichiaro haver riceuto l'organo vecchio come sopra per scudi quaranta, que-
 sto di et anno detto

sc. 40

Filippo Testa mano propria

E più ho riceuto per mano del Padre Rev° De' Rossi Procuratore scudi dodici e baiocchi 50 moneta a conto del retroscritto organo, questo di 12 settembre 1706 dico
sc. 12:50

Filippo Testa mano propria

E più ho riceuto altri scudi dodici e baiocchi 50 moneta dal sudetto Rev° Padre De' Rossi Procuratore a conto del retroscritto organo, questo di 9 ottobre 1706 dico
sc. 12:50

Filippo Testa m° pp*

E più ho riceuto altri scudi dodici e bb. 50 moneta dal sudetto Rev° Padre De' Rossi Procuratore come sopra a conto del organo sudetto, questo di 30 ottobre 1706 dico
sc. 12:50

Filippo Testa m° pp*

E più ho riceuto altri scudi dodici e bb. 50 moneta dal sudetto Rev° Padre De' Rossi Procuratore come sopra a conto del organo sudetto, questo di 7 gennaro 1707 dico
sc. 12:50

Filippo Testa m° pp*

E più dal' [III°] Rev° Padre De' Rossi Procuratore altri scudi dodici e bb. 50 moneta a conto come sopra del sudetto organo et in fede questo di 27 febraro 1707 dico
sc. 12:50

Filippo Testa m° pp*

Io infrascritto ho riceuto scudi dodici e bb. 50 moneta quali sono dico dal m° Rev° Padre De' Rossi Procuratore dell'i sudetti Padri quali sono per ultimo e final pagamento dell'organo da me fatto in conformità della retroscritta poliza et in fede questo di 20 aprile 1707 dico
sc. 12:50

Filippo Testa m° pp*

IV. AVR, S. Giuseppe dei Falegnami, «1855 — Descrizione ed Inventario di quanto trovasi esistere di proprietà della Venerabile Archiconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami in Roma», pp. 9-10.

35. Cantoria con organo. Elevasi a tutta larghezza della detta Chiesa sulla porta principale e bussolone descritto.

Quattro grandi mensoloni a voluta, due de' quali più aggettosi e due meno, e con quattro modiglioni simili sostengono il parapetto della cantoria sagomata e sporgente sul mezzo: nove riguadri divisi da dieci pilastri sono richiamati anche nell'ordine superiore del quale i specchi sono traforati a gelosia. Su i detti pilastri dieci vasi intagliati. Le cornici e gli intagli sono tutti dorati, i specchi sono dipinti a marmi. Il palco dell'organo è a sagome inversa della cantoria. Su quattro pilastri a due faccie tramezzati da festoni di fiori sorretti da cherubini e putti a tutto rilievo, poggia un ricco cornicione tirato a sesto per ogni senso e sormontato fino al soffitto da varj angeli panneggiati che suonano trombe, facendo corona ad un gloria trasparente

con lo Spirito Santo, cui dà luce come alla Cattedra di S. Pietro, l'occhialone della facciata della chiesa; il tutto profusamente dorato. Finalmente una cornice ancor dorata sotto il soffitto sostiene la tela a due partite color giallo, per ricoprirlo con suoi ferramenti, carrucole e cordoni necessarj.

L'armonia del sudspresso organo secondo il Professore Organaro è la seguente:

Li primi due Principali di otto piedi sono unisoni composti ognuno di canne o voci n° 45

Le prime sono di stagno fino, di prospetto in numero di 31, ed il seguito dei sudetti Principali sono di piombo con sua lega ed in buonissimo stato. Ottava tutta di piombo con sua lega canne n° 45.

Registri di pieno

Quinta decima	canne 54
Decima nona	id 54
Vigesima seconda	id 54
Vigesima sesta	id 54
Vigesima nona	id 54
Contrabassi	id. 9 attappati

Concerto

Un flauto in quinta di piombo	canne 54
Voce umana	id 34
Tastiera di busso tasti	n.° 54
Pedaliera di pedali	n.° 14
Mantici	n.° 3
Bancone con suoi ferramenti	

V. ASR, Agostiniani Scalzi in Gesù e Maria, b. 254, fasc. 264

Nota di un organo da farsi nella Chiesa di Gesù e Maria.

Un Principale di sette piedi di canne 45 formato in tre mostre, la mostra di mezzo con la prima di stagno, che saranno palmi 14 con le altre otto canne appresso; e le altre due mostre laterali saranno di undici canne per ciascheduna, ed il resto dentro il bancone per arrivare al n.° di 45.

Sei altri registri di ripieno di canne 45.

Un flauto in quinta di canne 45.

Una replica di principale.

Una voce umana di canne 28.

Un mezzo registro di cornetto.

Un registro di trombe di canne n.° 45 trombe.

Un bancone capace per il sudspresso organo

Una riduzione.

Una tastatura di busso con neri in ebano.

Otto contrabassi con il suo bancone a parte.

Un crivello per il sudspresso organo.

Quattro mantici capaci per il sudetto organo con canali da vento, e girelloni, e tutt'altro che bisogna a detti mantici.

Una registratura con palle di ottone col suo tiratutti.

Un pedale di tasti 14 colla sua registratura.

Un ornato a genio del Professore co' suoi intaglii, e tutt'altro che occorre per il compimento del descritto organo, tutto a spese del Professore, e di fare anche tutto l'ornato che si ricerca necessario per il sudetto organo; salvo però il muratore.

Io infrascritto di mia spontanea volontà, ed in ogni miglior modo mi obbligo di fare a favore del Ven. Convento e RR.PP. di Gesù Maria al Corso, tutto il sudetto organo nella di loro chiesa con tutti li sopradetti annessi e connessi, come sopra descritti a tutte mie spese; con fare anche a tutte mie spese l'ornato che si ricerca per detto organo, il tutto di buona qualità, e ben lavorato ad uso di arte per il prezzo concordato tra me infrascritto e detti R.R. Padri in tutto di scudi quattrocento moneta da pagarmisi nel modo infrascritto, e con l'infrascritti patti, cioè, e non altrimenti, perché così.

Primo: io infrascritto mi obbligo di fare, e compire detto organo, con tutto il suo ornato dentro il futuro mese di giugno del corrente anno colle sue tre tendine fatte ad uso di arte, che coprino le tre mostre dell'organo; e non terminando il detto organo dentro il detto tempo possino li detti R.R. Padri farlo compire, e termine a tutte mie spese, danni ed interessi, perché così. Rinunciando ora per allora ad ogni purgazione di mora, e ad ogni eccezione, che in qualsivoglia modo potessi domandare, ed allegare, perché così.

Secondo: che detti R.R. Padri siano tenuti, conforme si obbligano pagarmi il sudetto prezzo di detto organo, come sopra convenuto nella somma di scudi quattrocento moneta in diversi tempi, cioè: scudi cinquanta moneta nella stipulazione e sottoscrizione del presente obbligo, conforme di fatto, io confesso aver ora riceuto detti scudi cinquanta alla presenza dell'infrascritti testimonii.

Altri scudi trenta per li 15 del futuro mese di marzo; altri scudi venti per la prossima SS.ma Pasqua di Resurrezione. Quando poi sarà posto e terminato tutto l'Organo, siano tenuti li RR.PP. pagarmi scudi cinquanta moneta; il rimanente poi di detto prezzo, sino alla somma di scudi quattrocento, mi obbligo e contento di riceuerlo da detti RR.PP., conforme si obbligano alla ragione di scudi sessanta annui da principiare detti anni dal giorno, che detto organo sarà stato da me posto come sopra, e reso servibile per la chiesa, perché così.

Obligandomi inoltre, che vendendosi da' R.R. Padri l'organo vecchio della chiesa proverderli dell'organetto per servizio di detta chiesa, fino al tempo che da me sarà terminata la sopradetta opera. E per osservanza di quanto sopra si contiene, io infrascritto e li detti R.R.PP. si obbligano nella più ampia forma della R.C. Apostolica, avendo a quest'effetto fatto e sottoscritto due della presente alla presenza dell'infrascritti testimonii per ritenersi una per ciascheduna delle parti infrascritte.

In fede. Roma questo di 26 febraro 1750.

Io Gio. Batta Testa afermo come sopra

P. Anselmo da S. Ubaldo Priore m.p. come sopra

Io Sebastiano Cesari Parroco di S. Maria in Aquiro fui testimonio di quanto sopra mano propria.

Io Giuseppe Petrini fui presente a quanto sopra

Io Can.^o Gaetano Laghi fui presente e testimonio a quanto sopra mano propria.

(Sullo stesso foglio seguono poi le ricevute interamente di pugno di Giovan Battista Testa, qui sotto trascritte):

Io infrascritto ò riceuto dalli sudetti Patri de Gesù e Maria scudi trenta moneta in conformità del'apocha questo di 3 marzo 1750.

Gio. Batta Testa

Io Gio. Batta Testa ò riceuto altri scudi venti in conformità de apocha questo di 9 marzo 1750.

Gio. Batta Testa

Io infrascritto ò riceuto li sudetti cinquanta a tenore del'apocha in fede di che questo di 9 maggio 1750.

Gio. Batta Testa

Io Gio. Batta Testa ò riceuto scudi trenta per aver preso l'organo vecchio per così abiamo convenuto e più ò riceuto altri scudi venti in fede questo di 12 luglio 1750.

Gio. Batta Testa

E più ò riceuto altri scudi dieci in fede questo di 20 luglio 1750.

Gio. Batta Testa

E più ò riceuto scudi sei e baiocchi quindici in fede questo di 16 dicembre 1750.

Gio. Batta Testa

Io infrascritto ò riceuto dal Patre Priore scudi cento moneta e sono per tanti lavori fatti alla mia vignia ad uso de muratore in fede.

E più ò riceuto altri scudi trenta moneta a conto dell'organo come sopra in fede questo di 9 agosto 1751.

Io Gio. Batta Testa

E più ò riceuto altri scudi trenta in fede questo di 22 febraro 1752.

Gio. Batta Testa

E più ò riceuto altri scudi dieci e baiocchi venticinque questo di 14 luglio 1752.

Gio. Batta Testa

(In un foglietto volante inserito nel presente documento, segue la ricevuta dell'ultima rata).

Io sottoscritto confessò haver riceuto dal P. Definitore Anselmo scudi 13 e pavoli 6 per compimento dell'i scudi 400 quali mi si doveano per haver fatto un organo nella Chiesa di Gesù Maria al Corso per saldo e final pagamento.

Questo di 24 aprile 1753.

Io Gio. Batta Testa

VI. AVR, S. Eustachio, Posizioni delle Cause, Tomo IV, s.n.

Beatissimo Padre

D. Celestino Testa Romano Sacerdote Monaco Silvestrino d'anni quarantotto, oratore umilissimo della S.V. prostrato a' suoi SS.mi piedi, umilmente le rappresenta aver per lo spazio d'anni diciotto assistita la famiglia lasciatagli da un suo unico fratello defonto in età d'anni trentacinque, avendo lasciati tre figlioli, il primo de quali è instradato per la via ecclesiastica, essendo di già initiato negl'Ordini Minori, altra femina già nubile, ed il terzo attende alla curia nello studio dell'avvocato Liversani, avendoli l'oratore soccorsi con l'abilità che tiene nell'idraulica, e di far organi servendo in tal'impiego la Casa Panfili per gl'istromenti della Villa di Belvedere in Frascati, ed organo di S. Agnese, ed altre chiese di Roma, con pagare al suo monastero scudi trenta annui per esser considerato come sopranumerario, ritrovandosi con tutto ciò il più delle volte al servizio della sua chiesa in coro, con ritirarsi come gl'altri religiosi la sera nel suo monastero. Venendoli ora imposto dal suo abate presente di ricorrere alla S. Sede per la permissione di seguitare ad assistere questa famiglia, essendo già vicina a rendersi capace di onestamente sostentarsi, supplica pertanto la paterna pietà della S.V. di volerlo graziare della permissione di continuare in tale impiego ad assisterli, finché siano abili a potersi da se stessi onoratamente lucrare, e spera restar esaudito.

(*Sul retro del foglio:*)

Alla Santità di Nostro Signore
Papa Benedetto XIV.
Ex audiencia SS.mi die 19 Martii 1747.

VII. AVR, S. Eustachio, Posizioni delle Cause, Tomo IV, s.n.

Noi sottoscritti per la verità ricercati attestiamo, cioè io infrascritto Giuseppe Cardini, qualmente in occasione di aver parlato con il Molto R.do P. D. Celestino Testa di cui ho piena cognizione, ho inteso dal medesimo che egli contribuiva una certa annua somma al Ven.º Monastero di S.º Stefano del Cacco della cui precisa quantità non mi sovviene come appunto sogliono contribuire gl'altri religiosi che hanno la libertà di professare qualche opificio, come ha detto P. Testa quello dell'arte di organaro e di essere rispettivamente esenti dal coro e refettorio; non ostante qual contribuzione si è lagnato con me sottoscritto, lagnato che le conveniva spesse volte sonare l'organo della chiesa di detto monastero, avendo io sottoscritto molte volte supplito per il medesimo ed interveniva ancora tal volta al coro; e rispettivamente io sottoscritto Giuseppe Nogola attesto che in occasione [che] ho più e più volte trattato e parlato col sopradetto P. Testa ho dal medesimo inteso che egli contribuiva al sopradetto Ven. Monastero di S. Stefano del Cacco ed ho veduto altresì che il medesimo godeva tutta la libertà di andare a pranzo dove le pareva e piaceva. Che per essere le sudette cose la pura verità averle intese e rispettivamente vedute come sopra, ne abbiamo sottoscritta la presente.

In fede questo di 11 agosto 175[5?]
Io Giuseppe Cardini attesto come sopra
Io Giuseppe Nogola attesto come sopra

VIII. ASR, Ospedale di S. Spirito in Saxia, b. 1501, n. 643

Conto de lavori fatti per il trasporto dell'organo dell'Ospitale di S. Spirito
Ordine dell'Ill^{mo} e R^{mo} Mons^{re} de Carolis Comendatore

Per nuova rimpellatura del bancone avendoci rifatti li tiranti delle ventarole nuovi, con sue borsette nuove, ricomesse le coperte, e fatta di nuovo la cassa del vento	sc. 5
Per aver risarciti li mantaci con rimpellarli ne' luoghi dove erano rotti e rin- centinati di nuovo con aver rifatti li canali, con legno però della casa	sc. 8
Per cinque canne di legno nuove per rinforzare li bassi della mostra	sc. 6
Per sei canne nuove di piombo, e molte altre usate messaci per compire li re- gistri quali erano mancanti	sc. 4
Per ripolitura di tutte le canne, intonatione, accordatura di tutti li registri	sc. 8
Per palmi trenta di canali di piombo nuovi per portare il vento alle mostre	sc. 6
Per nuovi tiranti di ferro per la reduttione	sc. 2

In tutto la somma sc. 39

[8 giugno 1733]

IX. ABS, ms. 5, «Liber Mortuorum», cc. 19^{r-v}

Die 15 Novembris 1772

Ad: R.P.D. Celestinus Testa quinto idus novembris 1772 dum dies advesperasceret gravi febri qua ad originem habuit ex pulmunario morbo correptus in oppido Rocchaecontradae et signanter in domo Procuratoris Monialium S. Agatae Ordinis S. Patris Benedicti (quarum causa ad perfectam vocum, seu soni mensuram redigendam earum organum de licentia sui abbatis eo contenderat) humanis interim remediis ad vim morbi repellandam nihil prorsus proficiuntibus, ut morbi jam properant se rite comparerat, repetita saepius sacramentali confessione apud sacerdotem nostri Ordinis, muniri voluit sacro Viatico, et extrema Unctione a parocho Sancti Joannis Baptistae qui una cum D. Petro de Cesaris nostro monacho diu noctuque praesto ei fuit ad postremum usque vitae finem, quem hora nona sub vespera diei antecoedentis a supradictam horam praefatis sacerdotibus integro semper sensu et spiritum ad beatam aeternitatem ferventissime anhelante feliciter clausit. Corpus eius habitu monastico indutum fuit et latum ad ecclesiam parochialem S. Joannis Baptistae in qua iustis exequiarum de more solutis ab admodum R. Domino Sante Morigi ejusdem ecclesiae parocho cum interventu sacerdotum et clericorum saecularium nec non Coenobitarum S.ti Augustini qui gratis numero decem interfuerunt terrae commendatum est in arca conditum lignea ibique ut fieret satis communibus omnium votis appositum elogium in pergamenam exaratum clausumque intra stanum tubulum auctore perinsigni Domino Presbitero Marcello Fabiani cuius tenor infra exscribitur ad posterorum memoriam.

(Segue in bella grafia, caratteri corsivi più grandi, il testo della pergamena:)

XVII Calendas Decembris MDCCCLXXII

Hora nona noctis obiit Adm. R. Pater D. Celestinus Testa Romanus, Monachus Benedictinus Congregationis Silvestrinae Filius Monasterii S. Stephani supra Caccum de Urbe, SS.mis Sacramentis munitus cum assistentia usque ad ultimum R.mi Domini Sanctis Morigi Vicarii Curati Ecclesiae Sancti Joannis Baptiste et Adm. R. P.D. Clementis de Cesaris Monachi ipsius Congregationis qui cum esset diversis virtutibus ornatus et illibatis moribus nec non monasticae disciplinae observator eximus plenus meritis sui ipsius bonum nomen relinquens, magno cum conceptu apud omnes in supradicta Ecclesia S. Joannis Baptiste resurrectionem expectat.

+ Obiit aetatis suae annorum LXXIV.

(Aggiunta in altra grafia la seguente nota:)

Pro obitu praedicti Patris expeditae fuerunt litterae circulares iuxta morem nostrae Congregationis.

I BORGHESE (1691-1731) La musica di una generazione

di *Fabrizio Della Seta*

1. Tra le istituzioni pubbliche e private che nei secoli passati furono produttrici o consumatrici di musica le grandi casate nobiliari restano senza dubbio quelle meno conosciute; quando non si tratti di case regnanti, non è molto frequente che le carte di famiglia siano passate per qualche motivo ad archivi accessibili alla consultazione.

Fra le famiglie romane dei secoli XVII-XVIII i Borghese sono uno di questi casi fortunati, eppure non molta attenzione si è finora portata al loro contributo alla vita musicale romana. Nel 1892, in seguito a difficoltà finanziarie, il principe Paolo Borghese (1844-1920) mise in vendita la ricca biblioteca di famiglia; contemporaneamente fece dono alla Santa Sede del fondo di manoscritti che entrò nella Biblioteca Apostolica Vaticana, e di un fondo archivistico ricco di carte di alto interesse storico che vanno dal secolo XII al XVIII, il quale passò all'Archivio Segreto Vaticano. Nel 1932 il principe Livio Borghese fece dono allo Stato Vaticano, e quindi allo stesso Archivio, dell'archivio amministrativo, ricco di 8687 volumi, dal quale è possibile ricostruire la vita della famiglia fin nei più minuti particolari quotidiani (anche se in alcune zone l'archivio ha subito mutilazioni). Da questo fondo, e in minor misura da quello precedentemente citato, è tratta la maggior parte delle notizie che costituiscono il presente studio.

Le indagini sul mecenatismo musicale romano hanno di norma preso avvio dall'interesse degli studiosi verso qualche importante musicista e dal desiderio di ricostruire l'ambiente in cui egli viveva: è il caso delle ricerche di Ursula Kirkendale sui Ruspoli (motivate dall'interesse per Caldara e per Händel) e di Hans Joachim Marx sul

cardinale Ottoboni (centrate sulla figura di Corelli), che pure evadono di molto i limiti della pura ricerca biografica offrendoci illuminanti squarci della vita musicale romana nei suoi aspetti più diversi.

Non diversamente le mie ricerche sui Borghese hanno preso avvio dal desiderio di puntualizzare i rapporti con questa famiglia di un musicista, Francesco Gasparini, del quale fino a qualche anno fa si sapeva assai poco; i risultati di quella indagine furono presentati al convegno camaiorese su Gasparini del 1978,¹ e contribuirono assieme a molti altri studi a modificare la maggior parte delle notizie fino a quel momento disponibili sulla vita e le opere di questo importante operista del primo Settecento.

Successive indagini non hanno aggiunto molto alla conclusione di allora per quanto riguardava Gasparini; ma nel procedere della ricerca si è manifestata sempre più chiara la necessità di rivolgere l'attenzione non più ai musicisti che ebbero rapporti con la famiglia, ma alla famiglia stessa nei suoi molteplici rapporti col mondo della musica e dello spettacolo in generale; e questo nell'arco di tempo di una generazione che vide importanti raggiungimenti e mutamenti del gusto musicale in Italia: da Stampiglia e Zeno a Metastasio, da Scarlatti, i Bononcini e Gasparini a Vinci, Leo e Predieri, da Corelli a Vivaldi; e questo per non citare che alcuni dei nomi che si ritroveranno nelle pagine seguenti.

In queste saranno presentati documenti eterogenei, per la maggior parte di carattere amministrativo o lettere, atti a testimoniare sia il consumo di musica all'interno della famiglia, sia il consumo esterno (teatri) sia i rapporti con musicisti, cantanti, impresari; non sono stati trascurati documenti non attinenti il campo strettamente musicale ma che testimoniano attività di carattere spettacolare per le quali il confine con lo specifico musicale è in quest'epoca difficilmente tracciabile. Sono stati poi aggiunti documenti provenienti da fonti diverse dall'Archivio Borghese (libretti, memorie dell'epoca) atti ad integrare le notizie di prima mano ed anche a collocarle nell'ambito degli avvenimenti storico-politici vissuti dalla famiglia. Sono stati invece omessi documenti troppo generici, quali pagamenti fatti per copiatura o legatura di cantate (d'altronde assai pochi) beninteso quando non riportassero i titoli dei brani; e altri di carattere ripetiti-

¹ F. DELLA SETA, *Gasparini*. Sono citati in forma abbreviata i contributi bibliografici utilizzati nella presentazione dei documenti; la chiave delle abbreviazioni usate per la bibliografia e per i fondi archivistici si trova alla fine del presente saggio.

vo quali i pagamenti per l'accordatura di cembali o per l'affitto di palchi nei teatri, importanti si come prove di un'assiduità di consumo musicale, ma per i quali sarà sufficiente dire una volta per tutte che essi hanno una cadenza annuale, per i teatri in coincidenza con le stagioni pubbliche.

I documenti sono presentati in ordine cronologico, anno dopo anno; ho preferito questa esposizione a quella sistematica (per personaggi o per tipo di attività) in quanto più adatta a dare l'immagine della presenza musicale nello scorrere degli avvenimenti storici e della vita quotidiana: non sarà poi difficile, a chi interessino singoli aspetti, rintracciare i fili da seguire nella trama cronologica.² In proposito è da rimpiangere che i limiti di spazio non consentano di inquadrare più ampiamente i fatti musicali nella vita dell'epoca quale risulta da migliaia di documenti che scorrono davanti agli occhi di chi esplora l'archivio, dove si possono trovare notizie originale riguardanti importanti fatti storici quali la guerra di successione spagnola (fra questi segnalo numerose lettere del principe Eugenio di Savoia) ma anche informazioni sull'economia cittadina, sui mestieri, sull'alimentazione. Certo il quadro sarebbe stato assai più vivo, ma per un solo anno sarebbe stato largamente insufficiente lo spazio che ho occupato per un quarantennio.

I documenti saranno collegati da brevi racconti di carattere discorsivo, nei quali sono inclusi schematici rinvii bibliografici a precedenti studi atti, quando possibile, all'identificazione dei personaggio nominati; questo nella speranza di alleviare un poco il tedium di una lettura di sole «schede» con continui rimandi ad un imponente apparato di note. D'altronde credo di non sbagliare affermando che alcuni gruppi di documenti, particolarmente lettere cronologicamente vicine, offrano al lettore delle piccole storie capaci di essere lette e godute indipendentemente dalle informazioni di cui sono veicolo.

Infine, dalla massa dei dati non si tenterà di trarre sintesi o conclusioni di carattere generale, oltre alle poche osservazioni contenute in questa introduzione; ciò naturalmente non per feticistica fiducia nel valore intrinseco del documento, ma anzi nella certezza che quanto viene qui presentato non costituisca che un piccolo mattone di un

² Alcuni documenti sono stati anticipati in due studi più brevi riguardanti aspetti particolari: DELLA SETA, *Vivaldi* e DELLA SETA, *Roma-Venezia*, oltre al già citato DELLA SETA, *Gasparrini*; naturalmente a questi studi sarà fatto rimando al luogo opportuno senza ripubblicare il documento.

edificio i cui materiali sono ancora in gran parte da reperire. Spero che questi documenti potranno dimostrare la loro utilità in unione ad altri analoghi documenti, già trovati o da trovarsi non solo a Roma ma in tutta Italia, sui quali potrà fondarsi una sempre più esatta comprensione di cosa significasse fare e ascoltare musica duecentocinquant'anni fa.

2. I Borghese³ iniziarono la loro ascesa nell'aristocrazia romana con il trasferimento da Siena a Roma di Marcantonio (1504-1574) avvocato concistoriale. Momento culminante di questa scalata fu l'elezione al soglio pontificio nel 1605 di Camillo Borghese (secondogenito di Marcantonio) col nome di Paolo V (m. 1621); questi, fin dal primo momento del suo pontificato, persegui una tenace politica di promozione della famiglia nelle persone dei fratelli Giovanni Battista (1554-1609) e Francesco (m. 1620), del nipote Scipione Caffarelli (1576-1633) (che assunse il cognome Borghese e fu nominato cardinale nipote) e infine dell'altro nipote ed erede principale della famiglia, Marcantonio (1601-1658, figlio di Giovanni Battista), il primo ad essere insignito dal re di Spagna, su richiesta del papa, del titolo di principe di Sulmona.

Il figlio di Marcantonio, Paolo (1624-1646), premorì al padre, ma fece in tempo a lasciare alla famiglia un erede, Giovanni Battista (1639-1717), avendo sposato nel 1638 Olimpia Aldobrandini.⁴ Questo matrimonio fu particolarmente importante per il patrimonio Borghese poiché Olimpia (m. 1681) ultima discendente della propria famiglia trasmise al figlio il principato di Rossano. Tuttavia ella sposò in seconde nozze Camillo Pamphili al quale diede numerosi figli tra i quali quello che sarebbe divenuto il cardinale Benedetto Pamphili, e quindi parte delle sue fortune fu trasmessa a quest'altra famiglia.

Giovanni Battista sposò Eleonora Boncompagni e dal matrimonio nacquero quattro figli dei quali ben tre premorirono al padre: Marcantonio (1660-1729), Anna Camilla (sposò in prime nozze Francesco Pico principe della Mirandola, in seconde nozze Antonio Giudici

³ Per tutti i dati sui Borghese la fonte più recente ed esauriente (pur con qualche imprecisione) è costituita dalle «voci» nel vol. XII del *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Encyclopedie italiana, 1970, cui si rimanda per l'ulteriore bibliografia.

⁴ Su di lei si veda LINA MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphili (1653-1730)*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 10-11 e sgg.

principe di Cellammare e morì a Napoli nel 1705), Paolo (n. 1663) fu avviato alla carriera ecclesiastica e morì nel 1701 quando era ormai in vista della porpora cardinalizia), Scipione (mori a Padova nel 1692).

Marcantonio sposò a Ginevra il 24 gennaio 1691 la principessa Maria Livia Spinola (1669-1731), figlia di Carlo e di Violante Spinola principi di Sant'Angelo. All'atto del matrimonio Marcantonio ricevette dal padre il titolo, proveniente dalla nonna Aldobrandini, di principe di Rossano, e una serie di feudi minori che gli permettevano con le loro rendite di mantenere una propria «famiglia» distinta e indipendente da quella del padre.

Questa unione fu eccezionalmente feconda; le cronache contemporanee riferiscono di dodici figli, dei quali i dieci seguenti arrivarono ad età adulta:

Flaminia, nata nel 1692, sposò nel 1717 Baldassarre Odescalchi duca di Bracciano e morì di parto l'anno successivo;

Camillo (1693-1763) erede della famiglia, sposò nel 1723 Anna Colonna ricevendo dal padre il titolo di principe di Rossano;

Francesco (1697-1759) fu avviato alla carriera ecclesiastica divenendo maggiordomo di Benedetto XIII e nel 1729 cardinale;

Giacomo;

Teresa, sposò nel 1719 il napoletano Adriano Carafa duca di Traetto;

Maddalena, sposò nel 1722 Baldassarre Odescalchi vedovo della sorella;

Eleonora e Vittoria presero i voti nel monastero dei Santi Domenico e Sisto col nome, rispettivamente, di suor Maria Livia e suor Maria Vittoria;

Paolo (m. 1789) ottenne nel 1767 l'eredità Aldobrandini a titolo di secondogenitura fideicommissaria, assumendo il cognome di Borghese-Aldobrandini;

Olimpia (1707-1780) sposò nel 1727 il principe Benedetto Pamphili, erede della sua famiglia e nipote del cardinale omonimo.

Il 1691, anno in cui ha inizio la serie dei libri contabili del principe di Rossano, è il punto di partenza della presente ricognizione; altro momento chiave è il 1717, anno in cui la morte di Giovanni Battista recò a Marcantonio il pieno possesso dei titoli e dei beni familiari; il ciclo si chiude nel 1729 con la morte di Marcantonio e con l'appendice dei due anni in cui Maria Livia gli sopravvisse.

Di questi quarant'anni i primi ventisette riguardano dunque sia Giovanni Battista sia Marcantonio. Solo l'amministrazione di quest'ultimo è stata presa in considerazione, poiché un'indagine estesa anche al padre merita di formare l'oggetto di uno studio indipendente. Ciononostante è ovvio che dai documenti qui presentati emergano, soprattutto nei primi anni, notizie riguardanti Giovanni Battista, anche perché non si possono nettamente separare ambiti di attività e persone appartenenti alla cerchia del padre e del figlio: è il caso di Bernardo Pasquini il cui servizio presso Giovanni Battista era da tempo noto, e che ora compare tra i dipendenti di Marcantonio.

Vari indizi fanno ritenere Giovanni Battista Borghese un promettente terreno d'indagine per la vita musicale a Roma nel pieno Seicento; egli dovette ereditare una certa passione artistica dalla madre.⁵ Fu inoltre in buoni rapporti coi fratellastri Pamphili,⁶ ed in particolare con Benedetto, ma soprattutto con la sorellastra Anna; questa sposò nel 1671 il principe Giovanni Andrea Doria e si trasferì a Genova, donde mantenne un'intensa corrispondenza prima con Giovanni Battista, poi col nipote Marcantonio (essa morì nel 1727).

Il nome di questa principessa era già legato alla storia della musica perché in occasione delle sue nozze Alessandro Stradella aveva composto la cantata *L'avviso al Tebro giunto*;⁶ vorrei ora riportare, anche se esorbitante dai limiti di questo studio, un passo di una sua lettera a Giovanni Battista Borghese (del 18 gennaio 1681) sia come testimonianza di un gusto musicale diffuso nelle due famiglie, sia come rariissimo esempio di commissione musicale con specifiche indicazioni sulle caratteristiche che il prodotto richiesto dovrà possedere:

⁵ Sugli interessi artistici di Olimpia Aldobrandini si veda LINA MONTALTO, *op. cit.*, passim; è noto che essa ebbe al suo servizio, ereditandolo dal padre, Domenico Mazzocchi il quale le dedicò le sue *Musiche sacre, e morali* (1640).

Ancora tutta da compiere è una ricognizione sul mecenatismo musicale borghesiano nel Seicento; non si può fare a meno di ricordare che il cardinale Scipione (dei cui meriti di protettore delle arti figurative è testimonianza la Galleria Borghese) fu anche protettore di musicisti e raccolse una notevole quantità di preziose edizioni musicali, molte delle quali dedicate a lui, nella biblioteca di famiglia (cfr. il catalogo cit. qui alla nota 18). Risalendo più indietro nel tempo, oltre a numerose dediche di opere musicali a personaggi della famiglia (fra cui quella a Francesco Borghese delle *Fantasie*, 1608, di Girolamo Frescobaldi) troviamo un Camillo Borghese (il futuro Paolo V?) autore di due madrigali raccolti in *Il terzo libro delle fiamme*, Venezia, Scotto, 1568 (cfr. EMIL VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens...*, 2 voll., rist. Hildesheim-New York, 1972, II, p. 412).

⁶ Cfr. OWEN H. JANDERS, *A Catalogue of the Manuscripts Compositions by Alessandro Stradella Found in European and American Libraries*, revised edition, Wellesley, Wellesley College, 1962, p. 35; la cantata si trova nel manoscritto Modena, Biblioteca Estense, Mus. G. 208 (n. 2).

Ill.mo et Ecc.mo S.r mio Fratello Oss.mo

Non nego, che non sia dannabile la troppa confidenza, che mi prendo nell'incomodare V.E. tanto frequenti, ma non posso non confessare ancora nel medemo tempo esserne in gran parte causa la generosità sua nel favorirmi, il non haver io altri, a chi ricorrere con maggior fiducia, et anche la comodità e vantaggio che provo, nel vedere si bene e prontamente adempiti i miei desideri e le mie istanze sempre che ho occasione di portarle a V.E. Ne conservo particolarmente ben viva la memoria et il debito nella Messa, che V.E. si compiacque mandarmi l'anno passato, che hebbe tanto applauso, e riusci di tanto mio gusto. Così hora havend'io bisogno di tre mottetti, sono a supplicare V.E. me li faccia fare dal medemo compositore, che confessò m'ha lasciato con troppo buon gusto, e col dovuto concetto e stima della sua virtù. Devono essere due in soprano et uno in contralto. Delli due primi uno assai alto con delle messe in voce assai e trilli, l'altro più moderato, ma galante e bizarro quanto sarà possibile: il terzo in contralto giusto come se l'havesse a cantar Siface [...].⁷

3. Una valutazione delle attività musicali promosse dai Borghese nel quarantennio considerato non può fare a meno di notare una vistosa sproporzione tra l'evidente passione musicale di almeno un personaggio della famiglia, la principessa Maria Livia (che di queste pagine è forse la protagonista) e la quantità di tali manifestazioni non solo esigua ma anche discontinua: a brevi periodi in cui si nota un certo fervore di esecuzioni e rappresentazioni succedono periodi di vari anni di assoluto vuoto.

È doveroso tentare una spiegazione di questo stato di fatto, anche se essa non può procedere che per ipotesi, e ciò soprattutto se prendiamo come termini di confronto contemporanei i casi già studiati dal cardinale Ottoboni e di Francesco Maria Ruspoli,⁸ con la loro documentata abbondanza di manifestazioni spettacolari e musicali.

Mi sembra necessaria una preliminare distinzione fra consumo musicale pubblico e privato; quest'ultimo destinato al diletto esclusivo del committente ed eventualmente di un ristretto numero di invitati; l'altro rivolto all'esterno, ad un pubblico assai più vasto di invitati, come ornamento di «conversazioni» o di altri avvenimenti mondani, alle altre famiglie nobili della città, amiche o rivali, come manifestazioni di prestigio sociale, infine alle ambasciate dei principali stati e quindi indirettamente alle corti d'Italia e d'Europa, come presa di posizione sugli avvenimenti politici internazionali. (Questa di-

⁷ F.B. 105. Siface era il soprannome del cantante Giovanni Francesco Grossi (1653-1697) su cui cfr. M. TILMOUTH in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 1980, VII, pp. 743-744.

⁸ Cfr. MARX, KIRKENDALE, PIPERNO, Ruspoli.

stinzione si riflette sui prodotti musicali anche a livello di scelte stilistiche, e di questo i compositori hanno piena coscienza; si veda qui l'interessantissimo poscritto della lettera di Benedetto Marcello del 28 maggio 1712: «Il duetto presente non è da conversazione, voglio dire che è assai studioso e che ricercherà dell'applicazione per cantarlo bene, ma poi solo a V.E. et a virtuosi intendentì»).

Gli aspetti più vistosi delle attività musicali dell'Ottoboni e del Ruspoli hanno carattere pubblico e derivano, oltre che da un'intensa passione personale per le arti, da precise esigenze di prestigio sociale e politico: il primo come cancelliere di Santa Romana Chiesa e come esponente di spicco di una famiglia di nobiltà abbastanza antica ma di recente inserimento nell'aristocrazia romana; il secondo nel pieno della scalata ai livelli più alti della stessa aristocrazia (dopo aver acquisito per adozione il nome e il patrimonio dei marchesi Ruspoli riuscì in poco tempo ad ottenere il titolo di principe di Cerveteri; ed è stato notato come il suo mecenatismo musicale subisca un brusco arresto pochi anni dopo il conseguimento e il consolidamento di quel prestigio);⁹ ambedue infine attivamente impegnati a sostenere la condotta politica di Clemente XI nelle vicende della guerra di successione.

Diversamente da questi due principi i Borghese erano da tempo inseriti nella più esclusiva nobiltà romana¹⁰ e godevano di credito presso le più importanti corti d'Europa; è logico quindi che essi avessero meno bisogno di affermare il proprio prestigio attraverso manife-

⁹ Cfr. PIPERNO, *Ruspoli*, p. 210.

¹⁰ Non da tanto tempo però da non dar luogo occasionalmente a comportamenti che tradiscono un'insicurezza provinciale nei confronti delle famiglie più antiche, almeno se dobbiamo credere alla penna maligna di Girolamo Gigli: «Più giorni sono fu mandato dal Signor Gigli al Signor Principe di Rossano, a Roma, l'albero da lui compilato della famiglia Borghesi, in cui tra l'altre cose chiaramente si mostra che Santa Caterina da Siena deriva dall'istesso stipite de' Borghesi, come nell'antiche lezioni del Breviario si leggeva prima della correzione d'Urbano VIII; e di più fu mandata a detto albero unita una dedicazione a S.E. in cui il dedicante pareva volersi far qualche merito, per l'attinenza che prova d'una gloriosa sposa di Cristo con l'eccellenzissima casa».

Ma, sia perché il Signor Principe di Rossano non voglia vedere nel suo parentado una figlia d'un tintore, benché Santa, o perché non voglia ristorar a dovere le fatiche dell'autore, dicesi all'autore stesso aver fatto rispondere che più volentieri vedrebbe nel suo albero un altro vicario di Cristo tra cinquant'anni di quei che ci veda una sua sposa trecento e più anni sono» [nota]: «Il Padre Papebrochi nelle annotazioni alla Vita di santa Caterina da Siena registrata nell'*Acta Sanctorum*, dice che i Principi Borghesi si vergognano di riconoscere detta Santa per derivata dal tronco di lor famiglia, perché suo padre aveva le mani tinte dalla tintura; e ciò ha dimostrato il Principe di Rossano nell'incivilità praticata col compilatore del suo albero, negandoli fino le mercedi degli scrittori che vi hanno lavorato» (*Il Gazzettino di Gerolamo Gigli*, a cura di E. ALLODOLI, Lanciano, Carabba, 1913, pp. 77-78).

Si veda inoltre il gustoso resoconto di una «strepitosa contesa» tra i due principi Borghese e il contestabile Colonna, per motivi di precedenza nell'anticamera del cardinale Ottoboni, in VALESIO II 561-562, in data 28 marzo 1703.

stazioni spettacolari e contingenti; i rari casi in cui ciò avviene coincidono (come si vedrà dai documenti) con particolari occasioni politiche quali la sosta di Innocenzo XII a Carroceto nel 1697 (l'accoglienza particolarmente fastosa fu dovuta al desiderio di favorire la carriera curiale di Paolo Borghese), la visita di Filippo V a Napoli e la conseguente nomina di Giovanni Battista Borghese ad ambasciatore straordinario di Spagna nel 1702, il periodo di vicereggno di Marcantonio a Napoli. Anche le difficoltà causate alla famiglia dal periodo più aspro della guerra di successione, con la perdita dei feudi e il conseguente dissidio politico tra padre e figlio (reale o costruito ad arte?) sull'atteggiamento da tenere nei confronti degli Asburgo devono aver consigliato una condotta estremamente cauta che escludeva aperte prese di posizione.

Questo non vuol dire che anche i Borghese non intrattenessero una fitta rete di relazioni politico-sociali. Queste venivano esplicate in quella tipica manifestazione della vita dell'epoca che sono le conversazioni. Un'interessante testimonianza in proposito è costituita da un rapporto informativo redatto per Clemente XI (anonimo e non datato); è significativo che tale rapporto introduca una distinzione tra conversazioni pubbliche e private e che indichi tra le prime quelle dell'Ottoboni e dei Ruspoli (che però ne intrattengono anche di private), tra le seconde quelle della principessa Borghese:

Le conversationi alcune sono pubbliche, et altre sono private. Nelle pubbliche v'intervengono moltissimi prelati più per trattare li loro negotii, e pretensioni che altro fine, e queste le principali sono dell'Eminentissimo Corsini il lunedì et il giovedì e dal Principe Ruspoli la domenica, et il mercoledì da Ottoboni, ma hora è sospesa.

Le private sono di due sorti, in alcune si discorre di novità, e v'intervengono moltissimi prelati come da Panciatici, da Raggi, dal Conte Paolo Spada, alli Christianelli alla Pace, et altri luoghi.

In altre conversationi private come dalla Prencipessa di Rossano vi interviene Monsignor d'Asse, Monsignor de' Giudici, Monsignor Altieri, e sono i più frequentanti alle volte poi vi vanno Monsignor Bottini, Manieri, Dandini ma di rado.

Dalla Prencipessa Ruspoli ogni sera vi è conversatione privata, et i più frequentanti sono Monsignor Patritii, Colonna, Sonnino, Carafa, Tanara, Valignami, dagl'Afliitti [...].¹¹

Anche riguardo ai rapporti coi teatri romani è istruttivo un paragone con la situazione relativa a Pietro Ottoboni e Francesco Maria

¹¹ F.A. 4, cc. 114^{r-v}.

Ruspoli: è noto che costoro si impegnarono in prima persona nel promuovere spettacoli operistici, e si fecero persino librettisti. Niente di simile coi Borghese (che come ho già detto frequentavano abitualmente le stagioni pubbliche), eppure la principessa Maria Livia dovette avere un certo ascendente sulle vicende teatrali romane, come si deduce dall'appoggio che compositori e cantanti chiesero e ottennero in diverse occasioni.¹²

Infine un altro raffronto può essere tentato per quanto riguarda l'atteggiamento verso istituzioni culturali non musicali, e in particolare verso la più importante di esse, l'Accademia di Arcadia; di questa sia Ottoboni sia Ruspoli furono membri onorari (acclamati) protettori e sovvenzionatori, e ne ebbero pubblico riconoscimento nelle dediche di diverse pubblicazioni.

Anche in questo caso l'atteggiamento dei Borghese è diverso: l'unico arcade fra di loro fu monsignor Paolo, morto nel 1701, che non ebbe gran parte nella vita dell'accademia; ma anche qui un'influenza sotterranea dovette esistere, come testimonia un passo de *L'Arcadia* di Giovan Maria Crescimbeni¹³ in cui Giovanni Battista Zappi, tessendo un elogio di alcuni importanti membri dell'accademia (fra questi i cardinali Pamphili e Ottoboni cui qui si accenna appena) impiega uno spazio sorprendentemente ampio per decantare le virtù della figlia maggiore di Marcantonio e Maria Livia, non arcade e quindicenne, col tenue appiglio di ricordare gli arcadi Paolo Borghese e Biagio Garofalo,¹⁴ di lei rispettivamente zio e precettore:

Vidi anche Faunio [l'abate Garofalo] sì chiaro per la tanta e varia erudizione, onde è ricolmo il suo nobile ingegno: il quale vive ben fortunato nelle ricche Capanne del defunto Enareto [Paolo Borghese] e i nipoti di lui nelle più belle scienze ammaestra. Evvi tra questi, udite, o nobilissime Ninfe, un ragguaglio degno più, che d'ogn'altro, di voi medesime: evvi tra questi una giovanetta, appellata Flaminda il cui minor pregio sono i suoi chiarissimi natali, e le ricchezze, e gli onori tra i quali è allevata, la maravigliosa bellezza, il sovrumano spirito, e una grazia, che non una, ma ben tutte le grazie in una miste, si pare. Ella nella tenera età di circa tre lustri non solo possie-

¹² Cfr. DELLA SETA, *Gasparini*, p. 237, DELLA SETA, *Vivaldi*, DELLA SETA, *Roma-Venezia*, p. 148.

¹³ Roma, de' Rossi 1711², p. 234 (devo la segnalazione di questo passo alla cortesia di Emilia Zanetti).

¹⁴ Su questo erudito, che aveva anche rapporti col mondo musicale, cfr. CARLO VITALI, *Interessi culturali e frequentazioni erudite di un eunuco letterato*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, Atti del Convegno organizzato dall'Istituto italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Cini, Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, 10-12 settembre 1981, Firenze, Olschki, 1982, pp. 499-519.

de le principali lingue:¹⁵ ma di qualunque più famoso, che in esse abbia scritto, ha intera cognizione; né le sono ignote le più necessarie scienze, e particolarmente la filosofia, il cui studio, oltre ogni credere, le attalenta. Ma ciò che supera anche la nostra immaginazione, si è, che talmente è informata degli affari del mondo, che io stesso l'ho intesa discorrerne al pari de' più assennati, e politici uomini. Da ciò, che voi narrate, riprese allora Elettra [Prudenza Gabrielli Capizucchi] Io ben conosco cotesta maravigliosa giovanetta; e per vero dire può ella annoverarsi tra le presenti più rare maraviglie di Roma. Confermarono le parole d'Elettra anche Fidalma [Petronilla Paolini Massimi], ed Aglaura [Faustina Maratti Zappi], alle quali Flaminda era parimente molto ben nota; e tutti colmarono d'encomj lei, e i suoi nobilissimi genitori, che si egregiamente intendono all'educazione de' loro figliuoli.

Tanti elogi alla figlia non si spiegano se non col desiderio di rendere omaggio ai genitori, e questo a sua volta non si spiega se non con un'influenza da essi esercitata sull'accademia, probabilmente per il tramite dell'abate Garofalo.

Ciò è confermato dalla lettera di Benedetto Marcello a Maria Livia del 16 ottobre 1711, dove dice fra l'altro:

Non sarebbe sommamente distinto l'onore compartitomi dall'E.V. nel farmi annoverare tra gl'Arcadi se non cagionasse in me un altrettanto grande rossore, per l'incapacità mia di ricevere si alta gratia [...] al signore Abbate Garofoli [...] rendo quelle gracie (per l'applicatione havuta per me) che non ardisco humiliare all'E.V. perché troppo sproportionate al suo gran merito et al mio dovere.

Accanto alle ragioni d'ordine strettamente sociale, a spiegare la scarsezza di attività musicali pubbliche dei Borghese possono essere ipotizzate anche motivazioni d'ordine economico.

Anche per chi, come Marcantonio, Borghese, possedeva ricchezze enormi, dieci figli, con tutto il personale di servizio che essi componevano, erano tanti, soprattutto se si pensa che sei di essi erano femmine alle quali, si maritassero con loro pari o prendessero i voti in uno dei più esclusivi conventi di Roma, competeva una dote adeguata al loro rango; e le spese di rappresentanza erano assai alte anche per i figli maschi, in particolare per l'erede Camillo e per il secondo, Francesco, avviato alla carriera nella più alta gerarchia ecclesiastica. Le spese per i figli, quelle per il mantenimento della «famiglia» (per dare un'idea della sola spesa di pane si pensi che in un anno, verso il 1720, venivano consumate 100.000 pagnotte) e quelle altrettanto

¹⁵ In realtà si conservano in alcuni volumi dell'A.B. delle lettere inviate da lei e dal fratello Camillo nel 1705 ai genitori che si trovavano a Venezia, scritte in latino e in greco allo scopo di mostrare i progressi fatti in queste lingue.

obbligate per le opere assistenziali imponevano una condotta economica quanto meno prudente, se non altro perché venivano frequentemente invocate per giustificare la richiesta di sgravii fiscali.

Un altro delicato capitolo riguardava la situazione patrimoniale personale di Maria Livia. Dopo il matrimonio avvenuto a Genova ella, figlia unica, fu accompagnata a Roma dai genitori che, a quanto pare, intendevano stabilirvisi. Poco tempo dopo la madre morì e il padre, non sappiamo per quale motivo, ruppe violentemente coi Borghese e se ne tornò a Genova troncando ogni rapporto con la figlia.

Nel novembre 1699 Carlo Spinola si ammalò e fu rapidamente in punto di morte; i principi di Rossano (prontamente avvisati dalla zia Anna Doria Pamphili dalle cui lettere sono ricavati i particolari di questa storia) si precipitarono a Genova ma il padre, dopo essersi consultato col proprio confessore, morì senza aver voluto rivedere la figlia.

L'apertura del testamento confermò i timori della zia Doria Pamphili: il principe di Sant'Angelo aveva lasciato eredi dei suoi immensi possessi terrieri e patrimoniali, esistenti non solo nello stato di Genova ma anche in quelli della Chiesa e di Venezia, due cugini, Carlo Spinola marchese di Los Balbases (erede anche del titolo) e Filippo Spinola duca del Sesto; per quanto riguardava la figlia lasciava scritto che i centomila scudi di dote assegnati all'atto del matrimonio acquetavano la sua coscienza di padre e di cristiano, e potevano bastare ad acquetare anche l'avidità dei Borghese.

I quali naturalmente non si rassegnarono al fatto compiuto: Maria Livia intentò agli eredi testamentari una serie di cause nei tre stati, le quali si trascinarono per circa quindici anni con vario esito. Proprio la causa che si dibatteva in Roma deve aver indotto i Borghese ad una condotta estremamente cauta nella loro vita pubblica: come risulta da diversi memoriali che si trovano nell'Archivio essi cercavano di accreditare la tesi che la dote della principessa fosse insufficiente a mantenere un decoro di vita adeguato al suo rango; è chiaro che una simile linea giudiziaria non permetteva poi la promozione di manifestazioni artistiche troppo dispendiose.

Un discorso completamente diverso va fatto per il consumo privato di musica, costituito fondamentalmente dall'esecuzione di cantate e di arie d'opera già ascoltate nei teatri romani o inviate da Venezia e da altre città. Diversi indizi ci inducono a credere che tale consumo

fosse consistente e continuo: la presenza costante nell'arco di quarant'anni di una, per un certo periodo due, virtuose di camera (si vedrà con quanta cura scelte) poi anche di un virtuoso di grido come Giovanni Ossi, di clavicembalisti come Bernardo Pasquini e Filippo Colinelli, di ballerini come Nicolò Levesque e Giovanni Arnaud (il cui compito principale doveva essere quello di dare lezioni di ballo ai membri della famiglia); la protezione assai amichevole concessa a Francesco Gasparini; l'invio di musiche che sempre accompagna le lettere di questi, di Benedetto Marcello, di Antonio Vivaldi e di altri. Anche la produzione di alcuni lavori di più vasto impegno, come l'oratorio *La Giuditta* e la serenata *La morte di Adone* di Marcello, e la pastorale *La Dorinda* di Gasparini, deve essere fatta rientrare nella categoria del consumo privato dato che questi avvenimenti non sembrano aver avuto eco all'esterno della famiglia (è anche vero che in tutti questi casi si trattò di produzioni curate dai rispettivi autori e offerte in omaggio a Maria Livia).

Tuttavia gli invii da parte di musicisti amici non erano certo sufficienti a soddisfare il fabbisogno di un continuo consumo musicale il cui nucleo principale doveva essere costituito da musiche fatte copiare in Roma, e questo ci pone un grosso problema: fino al 1695 si trovano liste, alcune consistenti, di musiche copiate, poi più nulla salvo alcuni sporadici pagamenti per una generica «copiatura di cantate».

Una indicazione per la soluzione dell'enigma può forse venire dalla nota di pagamento del 18 ottobre 1695 dove si parla di «un duetto di Bononcino che non fu scritto dal cupista di casa». L'espressione, di senso non univoco, potrebbe significare che a partire da quell'epoca vi era una persona della casa che svolgeva mansioni di copista e che la copiatura commissionata all'esterno fosse un fatto eccezionale.

La cosa non sarebbe strana: vari personaggi di casa aventi a che fare con la musica erano segnati nei Ruoli della famiglia sotto voci generiche, le cantanti fra le «donne», Pasquini fra i «gentiluomini». Nella lista di suonatori del 31 luglio 1727 è indicato nel ruolo del contrabbasso, ma senza pagamento, il «Sr Giovanni Sati di casa»: era questi il «primo computista» che evidentemente si dilettava anche nel suono dello strumento e veniva saltuariamente utilizzato per esecuzioni musicali.

È inoltre documentata anche presso altre famiglie romane la presenza fra i «camerieri» di musicisti che si possono identificare come tali solo se noti per altra via.¹⁶ La conclusione sarebbe che tutta la

¹⁶ Si veda ad esempio PIPERNO, *Ruspoli*, pp. 194-195.

musica che veniva copiata ed eseguita in casa non passava attraverso la contabilità e quindi non ha lasciato traccia di sé salvo eccezioni.

V'è anche un'altra possibilità cui voglio accennare, anche se la ritengo un'ipotesi abbastanza remota. Abbiamo visto che la principessa Maria Livia disponeva di un patrimonio personale, prevalentemente investito in «luoghi di monte», col quale, come annota Valsilio, essa soddisfaceva fra l'altro la sua passione per il gioco: la possibilità è che essa avesse una propria contabilità privata, magari tenuta da qualcuna delle sue cameriere, nella quale fossero annotate le spese per la musica. Niente di simile mi è stato dato rinvenire, e altre tracce mi inducono a ritenere non valida questa ipotesi, tuttavia, dato che l'inventario dell'Archivio Borghese è tutt'altro che esauriente nel descrivere il materiale, non posso categoricamente escludere che in uno dei quasi novemila volumi (dei quali quelli da me esaminati sono circa cinquecento) si trovi la contabilità personale della principessa, che rivestirebbe il massimo interesse.

Un ultimo grosso problema ci pone la domanda: dove sono finite le musiche appartenute a Maria Livia Borghese? Purtroppo esse non hanno goduto della fortuna toccata ai manoscritti appartenuti ai Ruspoli, che sono stati identificati tra quelli ora nel fondo Santini della biblioteca del Bischöfliche Priesterseminär di Münster.

La nota dell'inventario redatto dopo la morte della principessa, «diverse carte di musica di niun valore» sembra riferirsi a fogli sciolti; è presumibile che raccolte di musica rilegate venissero conservate nella grande biblioteca di famiglia, famosa per la sua ricchezza; ma sappiamo poco delle vicende della biblioteca durante il Settecento e nel periodo napoleonico.

I dati certi: non vi sono manoscritti musicali tra quelli donati alla Biblioteca Apostolica Vaticana; il catalogo della vendita all'asta del 1892-93¹⁷ comprende pregevoli esemplari di stampe musicali (già segnalati da Emil Vogel furono acquistati, come gentilmente mi informa Emilia Zanetti, parte dalla Biblioteca di S. Cecilia di Roma, parte dalla Bibliothèque Nationale di Parigi).^{17bis} Tuttavia questo catalogo contiene solo una parte di ciò che fu venduto: Claudio Sartori ha segnalato un manoscritto di musiche strumentali del primo Seicento acquistato in quell'occasione da Wilhelm Heyer ed ora in pos-

¹⁷ Cfr. BIBLIOTHECA BURGHESIANA, *Catalogue des livres composant la Bibliothèque de S.E Don Paolo Borghese Prince de Sulmona. Première partie*, Roma, Menozzi, 1892; *Seconde partie*, ivi, 1893.

^{17bis} Cfr. anche E. VOGEL, *Schicksale der Borghese-Musiksammlung*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters» III (1896) pp. 73-74.

sesso della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma.¹⁸

Un'indagine esauriente sulla sorte di queste musiche, sia pure per accertarne la dispersione, esula dai limiti del presente studio: essa è dunque rinviata ad altra occasione.

4. In appendice sono pubblicati i documenti relativi, per il periodo considerato, alla musica nella cappella borghesiana in Santa Maria Maggiore, eretta da Paolo V nel 1615.^{18bis}

Questi documenti ci danno l'immagine di un'attività musicale estremamente regolare e continua nel tempo, che si svolgeva parallelamente e quasi indipendentemente dalle attività della famiglia (come indipendente era la contabilità) anche se alcune delle persone impegnate lavoravano anche al palazzo (Pasquini, Ossi). Più che come testimonianza specifica sui Borghese i dati offerti sono indicativi del consumo musicale nelle decine di cappelle grandi e piccole attive a Roma in quel periodo (per la maggior parte ancora da studiare).

Le informazioni più significative ricavabili dai documenti si possono sintetizzare nei seguenti punti:

- 1) l'impiego di alcuni dei più noti cantanti attivi a Roma, quasi tutti impegnati contemporaneamente in altre cappelle e soprattutto nella Sistina;
- 2) la presenza di Alessandro Melani contemporaneamente al suo servizio in S. Luigi dei Francesi (informazione sconosciuta anche al più recente lavoro biografico su Melani);¹⁹
- 3) l'impiego di Francesco Gasparini contemporaneamente al suo servizio in S. Giovanni in Laterano.

Quest'ultima notizia mi consente di apportare una correzione alla mia precedente ricostruzione dei rapporti di Gasparini coi Borghese; avevo infatti affermato che egli godeva del titolo di «virtuoso del principe Borghese» a titolo onorifico, senza obbligo di prestazioni professionali.²⁰ Ora possiamo dire che egli prestò invece un servizio retribuito, ma la correzione è solo parziale perché egli si fregiava di quel titolo fin dal 1720, mentre l'impiego alla cappella Paolina lo occupò solo negli ultimi due anni della sua vita, dal 1725 al 1727.

¹⁸ Cfr. CLAUDIO SARTORI, *Stefano Landi uno e due. Ma di chi sono le canzoni strumentali?*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» IX (1975) pp. 3-9 (particolarmente p. 3).

^{18bis} Apprendo all'ultimo momento di un saggio di JEAN LIONNET, «La Salve di Santa Maria Maggiore — La musique de la Chapelle Borghese au 17me siècle», in corso di pubblicazione in «Studi Musicali» XII (1983), che illustra la fondazione e il primo secolo di vita della cappella. Dello stesso Lionnet comparirà in «L'organo» una notizia sull'organo della cappella costruito nel 1633 da Ennio Bonifazi.

¹⁹ ROBERT L. WEAVER, *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, in «Rivista italiana di musicologia» XII (1977) pp. 252-295.

²⁰ DELLA SETA, *Gasparini*, p. 219.

DOCUMENTI

1691

Il primo consistente documento è un conto per copiatura di arie
 [A.B. 1487, Filza del L.m. A 103, ricevuta n. 21:]

Primo maggio 1691/ Scritture di musica scritte da Giovanni Antelli per servizio/
 dell'Ecc.mo Sig.r Prencipe di Rosana per ordine/ del Sig.r Bernardo Pasquini.

Là dove in piaggia erbosa	— 1 2
Luci brune	1 —
Per me non la so intendere	— 1 2
Havrò costante/ Chi non prova	1 —
Ho nel petto	— 1 2
Ecco Filli	1 —
Rosa tenera/ Vanne o caro	1 —
Luci brune trasportata	2 —
Pur al fin	1 —
Menzognier/ L'honor	1 —
Biondi crini/ Dir ch'io	1 —
Quando in mar/ A battaglia	1 —
Già che pace/ Veggio Amor	1 —
Se l'huomo/ Numi ch'il ciel	1 —
Se un astro/ Langue geme	1 —
Se col tuo core/ Quanto deve	1 —
Cara mia libertà	3 —
Se il tuo cor/ Lascia che	1 —
Pace alme/ Fede costanza quel povero cor	1 —
Vasto mar/ Bella gloria	1 —
Tanta contenta	— 1 2
Sin che sono/ Se mai ti dicono	
Dolce giubilo/ Madre cons(iglio)	2 —
Il dardo/ Tu sola	
E chi sia che stolta affidi	
a 2 copie, una data alla Signora Principessa Pallavicina	7 —
Bella ti lascio	1 —
Vincerla con Amore	1 —

Ritardati momenti	1 —
Mille baci	1 —
Del crudel Daliso	2 —
	38 —
Mio cor sta saldo	— $\frac{1}{2}$
Cara notte/ Voglio amarti	1 —
Piango che di mia fede	$\frac{2}{2}^1$
Arse gran tempo	2 —
Se per stelle ogn'hor	$\frac{1}{2}^1$
Larve fantasmi/ Incomincio o Destino	1 —
Chi di tanti miei martiri con tutta la scena	$\frac{2}{2}^1$
Che spero ahi lasso	— $\frac{1}{2}$
Cieco infante/ Vago rio	$\frac{1}{2}^1$
Risolvetevi o luci	
Sferza pure/ Vinto hai già	1 —
Tu ritorna/ Nume Arciero	1 —
Sono unite/ Soffrirò sempre	$\frac{1}{2}^1$
Piagge incolte con tutta la scena	1 —
L'amo si	— $\frac{1}{2}$
S'io v'amo bei lumi	1 —
Già deposte le spoglie	1 —
Amor sdegno e ragion	2 —
Ho risoluto di lasciarvi	$\frac{1}{2}^1$
Cinta di foschi horrori	1 —
Belle rose/ Se splendete dormi	
Costanza/ Sorte fiera	
Il duol mi fa/ Vorrei dirgli	
Di tuoni e ful(mini)./ Non piango	$6\frac{1}{2}$
Tortorella/ o stelle rubelle	
Qual usignol/ Non ho più	
A spirar son costretto	
	32 —

Addio tigre spietata. A solo con stro(menti) e trombe/ Per originale, stromenti, e parte [fogli n. ^o	10 —
Arse gran tempo. A solo con istromenti per originale, e stromenti fogli n. ^o	10 —
All'armi. Trombe	2 —
Sono tutti fogli reali, et in tutto	22
sono fogli novantadue	92
a due giulii il foglio sono	38
scudi diecidotto, e baiochi quaranta	18.40
	32
	92

Io Bernardo Pasquini affermo esser verità quanto di sopra Leandro Orsini nostro
essatore vi piacerà pagare a Giovanni Antelli scudi diecidotto e denari 40 moneta
quali sono per saldo del presente conto questo di 26 Agosto 1692

Marco Antonio Borghese

Io Giovanni Antelli ho ricevuto li suddetti scudi dieciotto e baiochi quaranta mone-
ta et in fede questo di li 27 agosto 1692

Io Giovanni Antelli
mano propria

Per il copista Giovanni Antelli cfr. MARX 163.

1692

Nessuna notizia significativa di attività musicali.

1693

Durante la stagione di carnevale il principe e la principessa di Rossano assistono quasi tutte le sere alle rappresentazioni nel teatro di Tordinona; il Libretto della dispensa e il Libretto della cantina per gennaio e febbraio segnalano il consumo di torce e olio per lumi «per la commedia di Tordinona», ed inoltre di pane, vivande e vino per diverse cene offerte in teatro [A.B. 1491, Filza del L.m. A 151 e 152].

Nel mese di giugno viene offerta una conversazione con musiche cui partecipa Arcangelo Corelli [A.B. 1491, Filza del L.m. A 167:]

Lista d'alcuni pagamenti [...] da gennaro 1693 a tutto li 15 luglio di detto anno [...] Al sig.re Bernardo Pasquini scudi diecisette e denari 90 moneta per distribuirli alli sonatori che vennero a sonare nella Conversatione, che fece S.E. nel mese di giugno passato, come per lista n. 117 [...] n. 117
Nota dell'i denari dati al s. Bernardo Pasquini che distribui all'infrascritti sig.ri sonatori nel modo seguente per ordine dell'Ecc.mo Principe di Rossano padrone

All'Arcangelo		3.60
Alli Signori	Paolo Maria	1.50
	Nicolino	1 —
	Checcho	1 —
	Genovese	1 —
	Francesco Maria	1 —
	Bartolomeo	1 —
	Giovanni Pertica	1 —
	Giovannino	2 —
	Mannini	1 —
	Benucci	1 —
	Giuseppe	1 —
	Giovanni Antonio	1 —
	A' Manegone	— 80
		17.90

Io Bernardo Pasquini ho ricevuto li sopra detti denarii

Marcantonio Borghese

Il pagamento notevolmente più alto riservato a Corelli indica probabilmente una sua funzione di coordinatore delle musiche e forse anche di autore. Per quanto riguarda gli altri (e supponendo che si tratti solo di suonatori con esclusione di cantanti) alcuni si possono identificare facilmente, altri meno a causa delle frequenti omonimie:

Paolo Maria Ceva (MARX 166)

Nicolino violino (MARX 174)

Checcho [Girolamo] violino (MARX 166)

Genovese Giuseppe violino (MARX 169)

Francesco Maria violino (MARX 168)

Bartolomeo: ve ne sono diversi attivi a Roma contemporaneamente

Giovanni Pertica (MARX 174)

Giovannino: quasi sicuramente Giovanni Lorenzo Lulier

Mannini: forse *recte* Mancini Francesco violone (MARX 172)

Benucci: non identificato

Giuseppe: due di questo nome, rispettivamente contrabbasso e violone, forse la stessa persona, citati in MARX 170

Giovanni Antonio, contrabbasso e violone (MARX 170)

Mangone: Ascanio Mengoni, il «mandataro» che si occupava di reclutare i suonatori.

1694

A partire da quest'anno viene compilato mensilmente il ruolo della famiglia del principe di Rossano [A.B. 3978]; nessun familiare è indicato con una qualifica attinente ad attività musicali, tuttavia troviamo Bernardo Pasquini tra i «gentiluomini» con la paga di scudi 10 al mese. Tra le «donne» è iscritta una Angela Aromataria (o Aromatarij) con paga di scudi 4.50; che si tratti di una cantante lo possiamo dedurre da un conto di spezziale del 1695 [A.B. 1501, Filza del L.m. A 538] dove sono indicati alcuni medicamenti per «Angela Aromatarij Virtuosa dell'Ecc.ma Sig.a Principessa».

Come nell'anno precedente il Libretto della dispensa di febbraio registra il consumo di torce, olio e lumi «per la Comedia di Tordinona», e pane e vivande per cene in teatro [A.B. 1495, Filza del L.m. A 265].

Nel mese di marzo viene eseguito in palazzo un oratorio, come risulta dalla «Lista d'alcuni pagamenti fatti da me Leandro Orsini esattore» [A.B. 1499, Filza del L.m. A 384, ricevuta n. 35:]

Lista de musici e sonatori che sono intervenuti all'Oratorio di Sua Ecc.za padrone	
Sig.r Pasqualini per due prove e quando si fece	9 —
Sig.r Silvio Garghetti per come sopra	9 —
Sig.r Arcangelo per come sopra	10 —
Sig.r Matteucci per come sopra	7 —
Sig.r Giovanni dal Violone come sopra	7 —
Sig.r Don Giuseppe per haver rivisto il cimbalo che si adoprò et aggiustatone ancora un altro	2 —
Somma in tutto	44 —

Bernardo Pasquini mano propria

[segue ordine di pagamento in data 11 marzo 1694 e ricevuta di Bernardo Pasquini]

Per i due cantanti Pasqualino (Tiepoli) e Silvio Garghetti cfr. CELANI 70 e 72, MARX 176.

Nello stesso pagamento figura un conto per copiatura di musiche dove fra l'altro è citato il titolo di un oratorio, certamente quello eseguito in palazzo (il libretto di tale oratorio non figura in SARTORI) [ibidem:]

Diverse cantate in musica scritte da Giovanni Antelli per servizio dell'Ecc.mo Sig.r Prencipe di Rossana, in carta reale	
Pensieri miei che dite. Cantata a voce sola, con violini, e tromba per due originali	29 —
Per la parte	7
Per li stromenti	23 1 2
Per che fia. A due	4
Per l'oratorio di S. Maria di Soria. Originale	26 1 2
Per le parti	22 1 2
Per il concertino	10
Per legatura di detto Oratorio	1
A dodoci baiochi e mezzo il fogli importa	123 1 2
	15:57 1 2

A un giulio il foglio tarato da Francesco Giamagli Guardaroba in scudi 12:35 moneta

Io Bernardo Pasquini mano propria

[segue ordine di pagamento in data 11 marzo 1695 e ricevuta di Giovanni Antelli in data 8 aprile 1695].

1695

Nel mese di luglio viene pagato l'ultimo conto del copista Giovanni Antelli [A.B. 6707, Fila dei pagamenti di Antonio Cecconi esattore, n. 260:]

Scritture di musica scritte da Giovanni Antelli per servizio del Ecc.mo Sig.r Prencipe di Rossano in fogli reali.

Cara mia libertà fogli	4
All'hor che il cieco Nume fogli	2
Non trovo ristoro a 2 fogli	4
fra dubiosi pensieri	2
	12

Si possono pagare agli eredi del quondam Giovanni Antelli scudi uno denari 20: per li sudetti dodici fogli di musiche da esso copiate per servizio di S.E., così riconosciuti dal sig.r Bernardo Pasquini per questo di 12 luglio 1695

Fran.co Giamagli [guardaroba]

[segue ordine di pagamento agli eredi in data 7 ottobre 1696].

IL 9 settembre muore improvvisamente la principessa Eleonora Boncompagni Borghese, moglie di Giovanni Battista e madre di Marcantonio. Negli ultimi anni di vita la principessa era stata in rapporti alquanto tesi, al limite della rottura, col marito per la sua adesione alle idee del teologo Michele Molinos (su cui cfr. PETROCCHI 129-130); tuttavia il *Diario del Sig. Principe Don Giovanni Battista Borghese dal Primo Novembre 1693 alli 4. dicembre 1701* (redatto dal segretario) informa che sul letto di morte essa volle riconciliarsi col marito chiedendogli perdono di ogni torto arrecatogli e concedendoglielo a sua volta. La stessa fonte dice che per volontà della defunta furono celebrati il 10 settembre funerali assai dimessi in Santa Lucia dei Ginnasi alle Botteghe Oscure; il 16 il principe Giovan Battista fece celebrare funerali solenni nella propria chiesa parrocchiale di San Lorenzo in Lucina [F.B. I 515:]

[cc. 14^{r.v.}] Alli 16 la mattina S.E. fu a fare le sue devotissime alla cappelletta solita di S. Lorenzo in Lucina, e poi andò all'organo di detta chiesa ad assistere alla Messa cantata di Requie per l'anima della Sig.ra Principessa, dove S.E. fece fare un solenne funerale, e catafalco magnifico con n° di 240 cirii di cera di Venetia di peso parte di libre 3; e l'altre di libre 4; che in tutto fanno libre 780; alle quali aggiornate le libre 75 di candele diverse date agli Padri di detta chiesa, e messi per gli altari, e per l'elevatione e per la candela a ciascheduno di essi Padri per tenerla accesa nel cantare il Responsorio fanno libre 855. Essendo la chiesa suntuosamente apparata di lutto con tocche di oro, et argento, armi di detta Ecc.ma S.ra Principessa, e figure di morte ben dipinte, che facevano attioni diverse. In mezzo poi detta chiesa vi era il catafalco composto di tre ordini, li due primi erano coperti di panno nero scorniciati per tutte le cantonate di velo bianco di seta. A tutte le quattro facciate del primo ordine vi era una grand'arme della S.ra Principessa defonta sostenuta da due figure che facevano diversi significati; nella facciata poi del secondo ordine, cioè nelle due che riguardavano una la porta della chiesa, e l'altre l'altar maggiore vi erano due quadri con il ritratto di detta Ecc.ma Sig.ra Principessa, e nell'altre due facciate laterali vi erano due altri quadri simili con l'iscrizione. Il terzo ordine era coperto con una coltre grande di broccato d'oro con le fascie attorno di velluto con recamo d'oro, e sopra detta coltre vi era un gran cuscino sopra il quale vi era una corona dorata.

Detti cirii poi ben disposti con ordinanza dall'architettura del S.re Tomasso Mattei architetto di detto S. Principe stiedero accesi dalle 13 hore sino alle 18 che fini la funzione. Cantò messa il Padre Generale di detti Padri di S. Lorenzo con solenne musica fatta dal S.r Alessandro Melani Maestro di Cappella dell'insigne Cappella Borghese, e cantata da 50 musici della primaria.

Fu dispensata al popolo che numerosamente vi concorse, alli musici suddetti et alla famiglia dell'Ecc.ma Casa gran quantità di candele di diversi pesi per distinzione delle persone, che in tutto furono circa libre 500.

Per riparare all'impeto, e folla del popolo, et al tumulto di esso furono messe in ciascheduna delle porte di detta chiesa dei tedeschi di quelli della guardia di Nostro Signore, che vennero mandati dal lor capitano con la licenza però dell'Eminentissimo Cardinale Spada.

Dalla carità infinita di detto S.r Principe Borghese fu l'istessa mattina distribuito a diversi poveri, si anche a quelli dell'infrascritte parrocchie repartitamente la somma di 120 scudi con bollettini di pane diretti al fornaro della casa di S.E. Le parrocchie furono l'infrascritte: di detta Chiesa di S. Lorenzo, di S. Giovanni Laterano, di Santa Maria Maggiore, di Santa Lucia della Tinta, di S. Pietro, di Santa Maria del Popolo, et al Padre Marchesi della Chiesa Nuova.

Il suddetto catafalco doppo esser stato tre giorni continui a vista di tutta la nobiltà, e popolo generalmente applaudito, fu dall'immensa generosità di S.E. dato per carità alli poveri della parrocchia di detta Chiesa di S. Lorenzo incaricando alla pietà di quelli Reverendi Padri di venderlo con ogni esatta diligenza et il riscatto impiegarlo in sollievo di detti poveri.

Nel mese di ottobre ancora un pagamento per copiatura di musica [A.B. 6706, Filza dei pagamenti di Antonio Cecconi esattore, 165:]

Spese di ottobre 1695, fatte a contanti dal S.r Giamagli Guardaroba per servizio dell'Ecc.mo Sig.r Principe di Rossano.

[...] Adi 18 detto dati al sig.r Bernardo Pasquini per un duetto di Bononcino che non fu scritto dal cupista di Casa, e servi per la S:ra Angela.

1696

Nessuna notizia significativa.

1697

L'avvenimento più importante dell'anno è il ricevimento offerto dai principi Borghese al papa, durante il viaggio di questi verso Nettuno, nella loro tenuta di Carroceto. Tutto il viaggio è descritto in un opuscolo manoscritto [F.B. I, 572, cc. 3-14:]

VIAGGIO DA ROMA A / NETTUNO DELLA S.^{ta} DI / N.S. PAPA INNOC.^o
XII / DOM.^{ca} XXI APRILE 1697 / DEDICATO / ALL'ILL.^{mo} et Ecc.^{mo} Sig.^{re} Il
Sig.^r / PRINCIPE BORGHESE

Bocca

risponso all'E.U. Poco fa avvata per la S^a Signoria
l'indico p^{re}sto mettendo il suo stesso consenso
perche i debbe al Rito come l'altra mil imperfet-
tissimi. fatidio. Rendo gradi di cose all'incontro d'U.E.
e' posto di honnori in carta del raddit^o che prima
fatto iniziati. Quarto punto l'ultimo ancora per
la S^a Signoria che cosa studier. Intanto non
mi resta che profondamente ringraziarti.

B.M.

Ven: 5 marzo 1712



St. Agostino de' Genovesi

Int. Inv. Ab. 251^o
Benedetto Marcello

Lettera di Benedetto Marcello alla Principessa di Rossano (5 marzo 1712).

Ne è autore un tal Ortensio Percha, il firmatario della dedica (cc. 4^r-v) la quale inizia:

III.mo et Ecc.mo Principe. Non debbono esse soggetto all'obblivione, et al silenzio l'eroiche azioni de' grandi, accioché queste tramandate alla notizia de' posteri, o non siano defraudate degl'encomi dovuti, o siano da altri imitate. Nel ricevimento fatto da V.ra Ecc.za alla sua tenuta di Carroceto, della Santità di N.S. Papa Innocenzo XII, ha riconosciuto maggiormente il mondo la grandezza dell'animo suo, e la gloria, ch'ella ha accresciuto al suo nome et al suo nobilissimo sangue; mentre ha saputo in mezzo ad una nuda campagna far sorgere in si poco tempo una picciola città, con istupore non solo del Pontefice, quando vi giunse, ma di tutti quelli, che hanno havuta la fortuna di vederla e goderla, e di chiunque ne leggerà il ragguaglio.

Il resoconto descrive minutamente la costruzione del palazzo di legno fatto sorgere intorno alla casetta in muratura del guardiano della tenuta, ed il ricevimento nel quale non si riscontrano componenti musicali o scenografiche degne di segnalazione. Più interessante da questo punto di vista l'accoglienza fatta al pontefice in Nettuno, meta del viaggio, ed in particolare nel palazzo del principe Panfili, fratelloastro del principe Borghese [cc. 9^v sgg.]:

La sera si vide illuminato con torce un arco trionfale eretto da quel pubblico con molte imprese, e motti allusivi all'opere eroiche di S. Beatitudine.

Nella piazza avanti il palazzo di detto S.r Principe era eretto in tela dipinta un teatro che fingeva più portici, i quali si univano col suddetto palazzo, e ciò per ricuoprire la deformità e rusticchezza di molte casette, che sono intorno alla medesima piazza. Erano le tele trasparenti, a segno che la sera accesasi di dietro una quantità grandissima di lumi, compariva agli occhi un teatro assai vago, parendo di un marmo di vari colori, e le colonne di lapis lazuli, con statue di sopra che davano finimento all'opera. [...]

La sera nella sala del sopradetto palazzo si sentì una dolcissima sinfonia del famoso Arcangelo del Violino, che vi era con altri eccellenti sonatori, e cantò Montalcide, e Pasqualino.

Per «Montalcide» si deve probabilmente intendere il soprano Bartolomeo Monaci da Montalcino (cfr. CELANI 71-72, MARX 173).

1698

Nell'autunno i principi di Rossano compiono un viaggio a Venezia; non si ha notizie di particolari avvenimenti artistici intervenuti durante il soggiorno. Di questo resta però traccia nella dedica del libretto di *Camilla regina de Volsci* di Silvio Stampiglia e Marco Antonio Bononcini, rappresentata nel teatro Vendramin di S. Salvatore e stampata a Venezia da Girolamo Albrizzi; la dedica a Marco Antonio Borghese è firmata dal tipografo in data 4 ottobre 1698 (cfr. BIBLIOTECA TEATRALE I 119, e DELLA SETA, *Roma-Venezia* 146).

Nel Ruolo della famiglia (A.B. 3981) è assente nel mese di dicembre Bernardo Pasquini.

1699

Nel Ruolo della famiglia (ibidem) Bernardo Pasquini è assente nei mesi di gennaio e febbraio; dei tre mesi di assenza due gli vengono però pagati posticipatamente [A.B. 6710, Filza dei pagamenti dell'esattore Antonio Cecconi, n. 53:]

Antonio Cecconi nostro esattore pagarete a Bernardo Pasquini, e per esso Bernardino Recordati suo nepote scudi venti moneta quali glie li facciamo pagare per sua propria provisone dell mesi di dicembre e gennaio passato 1699 non messi nel Rollo; che con ricevuta

Li 19 febbraio 1699

scudi 20 moneta

Marco Antonio Borghese

[segue ricevuta di Bernardo Ricordati in data 22 febbraio].

Il 27 gennaio è dedicata a Livia Spinola Borghese «principessa di Bassano» [sic] *La Florista o vero la fedeltà al cimento, opera scenica [...] di Stefano Serangeli*, Roma, Buagni, 1699 (cfr. BIBLIOTECA TEATRALE I 272, secondo cui tale opera fu rappresentata nel carnevale a Roma, ma è ignoto il teatro); Stefano Serangeli era l'archivista di casa Borghese ed autore di diversi lavori teatrali, vari dei quali elencati in BIBLIOTECA TEATRALE.

Il 16 agosto viene offerto un trattenimento musicale [A.B. 6710, Filza dei pagamenti dell'esattore Antonio Cecconi, n. 201:]

Per la sera di S. Rocco nell'Ecc.ma Casa Borghese con prova:

	<i>Violini</i>	
SS.ri	Arcangelo	6
	Matteo	3
	Valentini	2
	Paolo Maria	2
	Carpani	2
	Nicolino	2
	Antoniuccio	2
	Carlo Guerra	2
	Domenico	2
	Francesco Mario	2
	<i>Violoni</i>	
	Gioannino	3
	Battistino	2
	<i>Contrabassi</i>	
	Giovanni Antonio	2
	Cimapane	2
	A Mengone per invitare e portare 2 volte	1:20
		35:20

Antonio Ceccone nostro esattore pagarete a Francesco Giamagli scudi trentacinque denari 20 moneta quali gli facciamo pagare per doverne soddisfare le retroscritte persone che hanno sonato di violini, e contrabbassi la sera di S. Rocco nel nostro appartamento in conformità della retroscritta lista; che di casa li 19 Agosto 1699.

Scudi 35 denari 20 moneta

Marco Antonio Borghese

[segue ricevuta in data 21 agosto]

Tra gli strumentisti indicati si possono riconoscere, oltre a quelli precedentemente identificati:

Matteo Fornari

Valentini Francesco Antonio (cfr. MARX 176)

Carpani Giovanni Battista (cfr. MARX 165)
 Antonuccio violino (cfr. MARX 163)
 Carlo Guerra: (cfr. MARX 171 e KIRKENDALE 354)
 Domenico violino (cfr. MARX 167)
 Battistino violino e violone (cfr. MARX 164)
 Cimapane Bartolomeo (cfr. MARX 167, KIRKENDALE 351, PIPERNO, *Ruspoli* 195).

1700

A partire dal mese di maggio scompare dal ruolo della famiglia la cantante Angela Aromataria [A.B. 3981].

1701

[A.B. 6712, Filza dei mandati dell'esattore Antonio Cecconi, n. 18:]

Spese di gennaio 1701 fatte a contanti da Francesco Giamagli per servizio dell'Ecc.mo Sig.r Principe di Rossano [...]	
Adi detto [24] due libretti dell'opera intitolata	
il Tolomeo	— 20
[...]	
Adi 30: per nolito d'un palchetto alla commedia de Burattini	3 —
[Ibidem, n. 30:]	
Adi 2 nolito d'un palchetto nel Teatro de' Burattini alli Coronari	3 —
e per nolito d'altro palchetto al trattenimento delle scimmie	— 90

Il 24 ottobre un nuovo grave lutto colpisce la casa [VALESIO I 530:]

Alle 23 hore passò a miglior vita monsignor Paolo Borghese in età di 38 anni e con esso si persero le speranze di detta famiglia di poterlo veder cardinale, per la qual fine erano state dal prencipe suo padre fatte spese esorbitanti, come furono il ricevimento di papa Innocenzo XII in Carrocetto e la custodia del ultimo passato conclave. Vacarono alla Camera per la sua morte 26.000 scudi di vacabili, e cioè la custodia della Cancelleria et alti officii. Era il detto prelato di piccola statura, conforme all'intendimento, afflitto da una habituale podagra, che l'ha finalmente condotto a morte; d'ottimi costumi civili, fu liberalissimo, per il che fu compianto amaramente dalle sue commari; perciò per tali spese ha lassato di debiti da 12.000 scudi in circa, che verranno prontamente sodisfatti dal prencipe suo padre.

1702

Dal gennaio entra al servizio del principe di Rossano il nuovo segretario don Giovanni Antonio Tedeschi (A.B. 3981).

I mesi successivi sono occupati dai problemi creati dalla guerra di successione e dalla visita del re Filippo V a Napoli; l'atteggiamento dei Borghese creerà in seguito gravi difficoltà alla casa [VALESIO II 144:]

Lunedì 24 [aprile] [...]

Partì alla volta di Napoli insieme con monsignor del Giudice il principe di Rossano Borghese, havendo fatto due bellissime livree con trine d'oro per comparire in Napoli ad inchinarsi al re, la nobile consistente in quaranta livree di panno d'Inghilterra color di musco chiaro con gran trine di oro con mostre di velluto turchino, giustacore e calzoni: costano scudi 195 l'una.

[Ibidem 157]

Lunedì 8 [maggio]

Si partì alla volta di Napoli la principessa di Rossano, servita sin a Velletri dal principe don Agostino Chigi, donde la levò il principe di Cella a Mare, Giudici, cognato del principe don Marco Antonio Borghese marito di detta principessa.

In luglio Giovanni Battista Borghese è creato da Filippo V ambasciatore straordinario presso la Santa Sede; si veda in VALESIO II 206-209 la descrizione dell'entrata solenne in Roma e nelle pagine seguenti le controversie create per il ricevimento da parte dei cardinali.

1703

Nessuna notizia significativa.

1704

In agosto entra al servizio tra i gentiluomini, con la paga di scudi 10.25 mensili, l'abate Biagio Garofalo [A.B. 3985].

Alla fine dell'anno i principi di Rossano si trasferiscono a Venezia dove non sono risolte tutte le questioni relative all'eredità della principessa (cfr. DELLA SETA, *Roma-Venezia* 146). In assenza dei genitori i principini si divertono col teatro in casa [A.B. 6715, Giustificazioni dell'esattore Antonio Cecconi, n. 259:]

Adi 30 dicembre 1704

Per haver cavate le parti di una commedia intitolata Il Tigrindo o vero le sfortune fortunate e la felicità fra gl'odii, in tre atti di otto personaggi, con haver fatto otto quinternoli per atto, che in tutto sono 24 quinternoli il tutto per ordine dell'Ecc.mi Signorini

in tutto sono fogli 400

Per haver fatto una parte di detta commedia fogli 10

Per altre copie due di detta commedia che servono per soffiare nelle scene
medemamente fatti per ordine degli sudetti Ecc.mi Signori in tutto fogli 400

1705

I principi di Rossano si trattengono in Venezia fino a giugno; durante questo soggiorno essi frequentano i teatri e Maria Livia riceve l'omaggio di una cantata di Alessandro Marcello (cfr. DELLA SETA, *Roma-Venezia* 146).

La coppia rientra a Roma l'8 luglio (cfr. VALESIO III 404); la preoccupazione della principessa è ora quella di procurarsi una nuova virtuosa da camera, e della faccenda si occupa il se-

gretario Giovanni Antonio Tedeschi il quale mantiene i contatti con la persona che deve cercare la cantante: si tratta del mercante bolognese Giovanni Angelo Belloni, abituale corrispondente e fornitore della casa, il quale si era anche occupato della sistemazione in Bologna durante i viaggi di andata e ritorno dei principi.

Fra i due inizia una corrispondenza della quale è naturalmente conservata la sola parte proveniente da Bologna, sufficiente però a ricostruire l'andamento della vicenda.

[F.B.P. 45,2:]

III.mo Sig. mio Sig. Padron Colendissimo.

Dalla pregiatissima sua osservo quanto si degna di commandarmi per parte degl'Ecc.mi signor Principe e Principessa di Rossano riveriti padroni, et io prontissimo ad ubbidirli farò il possibile per darle il contento che desiderano, ma non potrà seguire così tosto atteso che havendo fatto dilligenza per abboccarmi con il Padre Lettore Rivoli per havere dal medemo le maggior notizie sopra questa particolare, ho trovato essere passato il medemo a Faenza per qualche giorno, e fino al suo ritorno non potrò bene impiegarmi in ben servire l'Eccellenze loro, sperandosi fra pochi giorni il ritorno del detto Padre Lettore, con il quale procurarò di ben intendermi, e ciò seguito mi adopererò con tutte le maggior premure per sortirne il desiderato intento, e di tutto ne sarà V.S. ragguagliata.

Prego la di lei buontà a voler graziare di fare humilissima riverenza all'Ecc.ma S.ra Principessa, con raccordarmeli humilissimo e riverentissimo servo, e farli sapere come mi è sortito di ritrovare una giovine virtuosa di anni dicisette incirca e doppo havuto notizie delle sue buone qualità, e della sua virtù, che sono assai vantaggiose, persona, e di persone honorate, e civili, se non di belle fatezze, nemen sprezzabile, e di buon garbo, fatto ciò stimai bene di sentirla a parte, e doppo mi ha favorito il S.r Pistocchi di ben sentirla, e di farle esercitare le sue virtù per lungo spaccio di tempo con molta sua applicatione, e suonare robba sua, non più vista dalla medema, la relazione del quale si restringe che assolutamente in Bologna è superfluo il ricercarne una simile, e che a suo giudizio la detta giovine non possi essere più a proposito per l'Ecc.za sua, e che in tempo di tre o quattro mesi con facilità le farà apprendere le sue maniere di buon gusto, per mezzo di un virtuoso di suo genio che ha tutte le sue maniere, e che elli favorirà in persona una volta la settimana di andarla a sentire, e di farla ancora esercitare acciò resti perfettionata di che li potesse mancare, non havendo elli voluto prendersi il carico di servire la medema di maestro totalmente per non legarsi dal non poter villeggiare alla campagna come qui si costuma, havendomi addotta una ragione ancora più viva, che l'assistenza della persona che elli darà sarà tale che e per la virtù, e per la continua assistenza farà assai più che se fosse elli in persona e di più con le sue visite di quando in quando sarà esercitata la giovine virtuosa in forma tale che possi totalmente aggradire al buon gienio di S. Ecc.za, il punto basti che mi possa sortire di mandarli il detto virtuoso, atteso che essendo stata ridotta al segno presente da Padre Angelo della Carità suo zio fratello di suo padre, Mastro di Cappella, voglia questo prestarmi il consenso, il quale come huomo molto male versato si è in dubbio che voglia dare la permissione ad altro maestro, se mi riesce come spero, di superare questo punto che non è così facile, e all'opposto quasi dispero di poterla rendere servita della cagnolina [...]

di V.S. Ill.ma

Bologna 12 agosto 1705
hum:mo servitore obligatissimo
Giovanni Angelo Belloni

[Ibidem:]

[...] Osservo poscia come la sua buontà mi haveva graziato appresso a S: Ecc.za Padrona per quello riguarda alla giovine virtuosa per suo servizio, sopra il qual particolare non posso se non confermare quel tanto che le esposi con passata mia, e non sarebbe male che S. Ecc.za quando le fosse d'aggradimento si degnasse di far scrivere due righe al S. Pistocchi per havere dal medemo una sincera notizia della medema virtuosa, la qual notizia se sarà uniforme a quella che ho havuta io dal medemo, la suddetta virtuosa non può essere più a proposito per il buon servizio di S.E., e nel fiore di sua età, e ciò mi sarebbe di grandissimo sollievo, per che in alcuno non vorrei errare nell'eseguire li pregiatissimi comandamenti della S.ra Principessa, e con la detta giovine le cose sono nel medesimo grado che le avvisai con passata mia [...] di V.S. Illustrissima

Bologna 15 agosto 1705
hum.mo servitore obligatissimo
Giovanni Angelo Belloni

[A.B. 6510, n. 1293:]

[...] Nel particolare della giovine virtuosa che dovrebbe passare al servizio della S.ra Principessa, restano ancora da superarsi le difficoltà per il mastro, et il padre della medema ha risoluto per levare gli ostacoli quando il S.r Pistocchi se ne contenti, di condurre elli in persona quattro volte la settimana la figlia sua virtuosa dal S.r Pistocchi a prendere la lettione, così si è meco espresso, e hora mi resta da sapere se il S.r Pistocchi ciò approvi, al quale havendo fatto havere la lettera trasmessami della s.ra Principessa ha promesso di rispondere a dirittura, e che poi farà da me, mi spiacerebbe bene che il medemo dovesse in breve passare a Genova che li restarebbe poco tempo per instruire la giovine, e fino dopo le recite non se ne potrebbe far altro.
[...]

di V.S. Illustrissima

Bologna 29 agosto 1705
hum.mo servitore obligatissimo
Giovanni Angelo Belloni

Alle tre lettere precedenti bisogna aggiungere il seguente foglio, che si trova in un altro pacchetto; esso non reca firma, né data né indirizzo, ma riferendolo agli elementi forniti dalle lettere precedenti è facile arguire che esso è di mano di Francesco Antonio Pistocchi, il celebre cantante bolognese che doveva occuparsi del perfezionamento della giovane virtuosa, che è rivolto alla principessa Maria Livia Borghese, e che si tratta di un biglietto accluso in una delle lettere del Belloni [F.B.P., 36, n. 6:]

Illustrissima et Ecc.ma Sig.ra mia Sig.ra Padrona Colendissima.
In esecuzione de stimatissimi comandi di V.E. vederò novamente il Sig.r Gian Angelo Belloni per meglio ubidire al di lei delicatissimo genio circa il merito e le qualità della fanciulla proposta, in nulla pentendomi di quanto significai al medesimo Sig. Belloni circa il lodevole fondamento che la suddetta fanciulla presentemente possiede, provveduta ella di voce argentina e delicata, pronta a passaggi, ed a distesse di voce, ma con poco trillo, sperando con qualche poco di tempo di migliorarlo alquanto, e dargli quella limatura necessaria al bon genio che corre; in modo che per

Pasqua di Resurrezione ventura V. Eccellenza ne habbia un soggetto da non pentir-sene. Devo inoltre riverentemente avertire V. Eccellenza che la povertà tiene come in carcere l'abilità, e forse anche la voce, e lo spirto della predetta, onde posso senza errore presagirle che venendone sollevata sarà tutt'altra quantunque nello stato presente la medisima habbi tanto che mi piace e dovrebbe piacere. Il virtuoso a cui l'ho disegnata discepola è uno di quelli che merita esser distinto, ma essendo egli obligato alle recite di Fiorenza per l'autunno e carnevale per poco potrà instruirla, ed io fra quindici giorni dovendo partire per Genova, ho il ramarico di non ubbidire come vorrei e come devo a comandamenti dell'Eccellenza V.ra; ma prima che sieguia la mia partenza havrò pensiero di rivedere la predetta giovane, e così bene rimpossessarmi del suo talento che in fargliene nuova relazione sarò esente da ogni dubbiezza e ben sicuro del mio fatto. Veda in tanto l'Eccellenza V.ra per honorarmi, ne la suplico, se in altro sono abile ad eseguire le di lei benignissime intenzioni e comandamenti sicurissima che nella distesa della mia povera abilità non mancherò d'impiegarmi già che sono adesso e per sempre

di V. Eccellenza

1706

In primavera si nota una certa ripresa di attività mondane [A.B. 5773 bis, Filza dei mandati di S. Spirito:]

Nota di spese contanti fatte nel mese di marzo 1706 [...]

Adi 9 dati al Sig.r D. Antonio per pagare li musici che furono alla conversazione

26:—

[Ibidem:]

Nota di spese a contanti fatte nel mese di giugno 1706 [...]

Adi 17: pagati alli sonatori che furono alla conversazione

19:—

E per agiustatura di cimbalo

— 60

Nel frattempo è giunto a conclusione l'affare della nuova virtuosa, e la fanciulla è giunta a Roma accompagnata dal padre

[A.B. 1994, Filza del L.m. C, Libro della dispensa:]

Sabbato 29 maggio 1706 [...] Straordinaria

Alla Sig.ra Cantarina Bolognesia [pagnotte]

2 —

Al padre della suddetta Cantarina [pagnotte]

4 —

A partire dal mese di giugno la cantante è inserita nel ruolo della famiglia con la paga mensile di scudi 4.50 (A.B. 3985) e possiamo finalmente conoscerne il nome: Virginia Predieri; un'altra nota di spese ci permette di conoscere il nome del padre [A.B. 5773 bis, Filza dei mandati di S. Spirito:]

Nota di spese a contanti fatte nel mese di giugno 1706 [...]

Adi 8 giugno 1706. Pagato al Guardaroba di Villa Pamfilia che fece vede-

re le delitie di detta Villa al Sig.re Giuseppe padre della Sig.ra Canterina Bolognese

— 30

Ciò ci consente di stabilire che anche il padre era cantante (il che spiega le difficoltà interposte all'intervento di Pistocchi): egli è infatti da identificare col Giuseppe Predieri bolognese citato da QUADRI V 531 fra i «musici fioriti tra il 1690 e il 1700», mentre per Angelo Predieri (il padre Angelo della Carità zio della cantante) cfr. MOGG X 1604.

Un'ultima lettera di Belloni segna la felice conclusione della vicenda [A.B. 6496:]

Ill.ma, et Ecc.ma S:ra S:ra Padrona Colendissima

Con mia infinita consolazione intendo dall'Ecc.za Vostra il salvo arrivo della giovine virtuosa con il suo S.r padre a salvamento, che Dio Sig.r nostro ne sia lodato; se la detta giovine sortirà in di lei servizio a misura del suo desiderio l'Ecc.za Vostra non potrà desiderare di vantaggio, sperarei che dovesse fare un ottima riuscita, e tanto più regolata dall'altissima padronanza di V. Ecc.za et io non potrò ricevere notizie più grate di quelle che la medema sortisca sempre più a tenore delle maggiori satisfazioni sue, et io non haverò mai il rammarico di non haverle bene raccomandato di ben servirla con tutta la maggior attenzione.

Al segretario Abbate Tedeschi, già che V. Ecc.za me l'impone, trasmetto la notarcella delle spese fatte per la suddetta giovine per ordine di V. Ecc.za, nelle quali ho sempre procurato di star lontano alle superflue; e per che conosco di haverla debolmente servita in ogni riscontro, la supplico humilmente di compatimento, sperando d'incontrare miglior sorte in havenire, con che mi protesto sino alle ceneri

di V.S. Ill.ma, et Ecc.ma

Bologna 5 giugno 1706

hum.mo dev.mo obligatissimo

servitor vero

Giovanni Angelo Belloni

È certo la presenza in casa di una cantante a provocare una rinnovata richiesta di musiche copiate, anche se purtroppo le note di spesa non riportano i titoli delle stesse [A.B. 5773 bis, Filza dei mandati di S. Spirito:]

Nota di spese fatte a contanti nel mese d'agosto 1706

Adi 3. per copiatura di du cantate — 20

[...]

Adi 20 per copiatura di altre tre cantate — 50

[...]

Spese fatte a contanti nel mese di settembre 1706 [...]

adi 14: legatura alla padovana d'un libro di cantate — 30

adi 16 [...]

e per copiatura d'una cantata — 20

1707

Durante quest'anno non si hanno tracce di attività musicali. Siamo nel periodo più critico della guerra di successione, nella quale la famiglia Borghese viene coinvolta a causa del passaggio nel territorio di Mentana delle truppe imperiali dirette

nel napoletano. A far precipitare le sorti della casa è il rifiuto di Giovanni Battista di riconoscere il nuovo sovrano di Napoli per lealtà verso la corona di Spagna; le conseguenze non tardano a farsi sentire, e ne dà notizia VALESIO III 905 alla data del 18 ottobre:

Giuonse avviso al prencipe Borghese che gli erano stati confiscati della Camera regia di Napoli, per non haver egli voluto riconoscere il re Carlo III, gli due feudi che possedeva nel regno di Napoli, cioè Rossano e Sulmona e che del primo già ne haveva offerti alla regia Camera 240.000 ducati il marchese Serra, ricco genovese. Il giovane prencipe di Rossano Borghese, che era alla villeggiatura di Frascati, si prese tanta molestia per tal nuova che si pose in letto con la febre.

1708

Mentre continuano a mancare notizie di attività musicali, appartiene a quest'anno un gruppo di lettere indirizzate a Maria Livia Borghese da un importante musicista, Emanuele d'Astorga; pur se in esse non si trova il minimo accenno riguardante la musica, esse sono importanti per il contributo che danno alla biografia ancora alquanto oscura di questo personaggio, di cui confermano il carattere avventuroso e irrequieto; esse danno infatti piena ragione all'ipotesi di TIBY 104-105 il quale, contestando VOLKMANN I 59-61, esclude che nell'estate del 1708 Emanuele si trovasse a Palermo [A.B. 6476:]

Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra Sig.ra e Padrona Colendissima

Crederei di mancare al debito della mia servitù, se lasciassi di portare a V.E. i miei ossequiosi rispetti da Firenze; ove mi obbliga a fermarmi per qualche tempo una indisposizione sopragiuntami per viaggio, mentre io disegnava di condurmi in Bologna. Qui la mia dimora, come che dipende dal rimettermi in istato almeno di mediocre salute, io non saprei indovinarla. Se però, quando, a Dio piacendo, mi sarò riavuto, la stagione sarà troppo avanzata, sarà astretto a trattenermici ancora più per evitare il pericolo della mutazione dell'aere. In ogni modo, si come non può scemar per qualunque distanza la divozione dell'animo mio verso l'Ecc.za vostra, altresì non posso astenermi di supplicarla a conservarmi la sua pregiatissima grazia, et a darmene qualche segno nel dipensarmi l'onore de' suoi riveriti comandi. Con che, facendole divotissima riverenza, mi rassegno
di V.E.

Firenze li 16 di giugno 1708

umilissimo obligatissimo servitore
Emanuele di Astorga

Ecc.ma Principessa di Rossano.

Roma

[A.B. 6532, n. 1515:]

Ill.ma et ecc.ma Sig.ra Sig.ra e Padrona Colendissima

Le disgrazie, che di mano in mano mi vanno intervenendo, sono tali, e tante, che farebbero avvillire ogni animo, benché premunito delle più generose virtù.
Dopo che per la indisposizione sopragiuntami sono stato forzato a fermarmi in Firenze, ove tuttavia per lo stesso motivo mi trattengo da tempo, che pensava poter essere ritornato in Roma: da costà mi viene avvisato il tumulto di Palermo; et ancor

che nel medesimo tempo mi diano la notizia di essere già acquetato: sento nondimeno tra le persone, che per gelosia di stato da quel signor Vice Re sono state rimosse mentovare il nome del mio agente; dal quale io aspettava fin dal mese passato la rimessa di certo denaro, per il mio mantenimento. Il non ricevere, con quest'ordinario lettere del suddetto mi accresce il sospetto della di lui disgrazia; ma soprattutto, mi costituisce in stato di confusione grandissima; perciò anche per la speranza di dovermi giungere questo soccorso, e per la contingenza della mia malattia, che mi ha costretto a spese excessive, io mi trovo avere speso tutto il denaro, che rimaneva appresso di me. Onde dovendo scrivere in Palermo per sollecitare qualche rimessa, considero, che passeranno più e più giorni prima di arrivarmene i riscontri; e frattanto resto senza il minimo mezo da potermi ne meno sostentare: solo: in paese straniero: e privo d'ogni umano ajuto, se non quello, in cui mi giova unicamente sperare dalla benignità di V.E.; alla quale umilmente ricorro, supplicandola a voler riflettere con sentimenti di compassione alle mie lastime, e degnarsi di sovvenirmi in questa imminente calamità con qualche soccorso, facandomene far rimessa in qualche mercante di questa città per via della posta; già che la necessità talmente mi preme, che non ammette veruna benché minima dilazione.

Signora, io conosco benissimo l'eccesso del mio ardimento, ma vedendomi in questa contingenza, sono astretto a ricorrere, benché con gran rossore, e con le lagrime a gli occhi alla bontà di V.E., dalla di cui generosità spero unicamente il sollievo a miei presenti bisogni, fino tanto, che mi giungano i riscontri delle lettere, che con questo medesimo ordinario scrivo a' miei in Palermo. Con che facendole umilissimo inchino, resto col vantaggio di raffermarmi
di V.E.

Firenze li 3 di luglio 1708

umilissimo obligatissimo servitore
Emanuele di Astorga

[in calce alla 1^a facciata:]
Ecc.ma S.ra Principessa di Rossano
Roma

[Ibidem:]

III.ma et Ecc.ma Sig.ra e Padrona Colendissima
L'urgentissima necessità, in che mi trovo per essermi mancata una rimessa, che aspettavo da Palermo per motivo di essersi da lì allontanato d'ordine del S.r Vice Re il mio agente, mi astrinse i giorni passati a strivere a V.E., supplicandola a togliermi dalla confusione, in che mi trovo col soccorrermi di qualche somma, con la quale potessi riparare il mio bisogno fin'a tanto, che mi vengano da Palermo le risposte con la rimessa, che indubbiamente deve giungermi ne gli ultimi del mese venturo. Sono scorsi due ordinarij, e non ho ancora ricevuto l'onore di sua risposta. Onde poiché la necessità mi preme, trovandomi di più in poco buona disposizione di salute: col presupposto, che l'accennata mia lettera o si sia smarrita, o abbia tardato ad arrivarle per trovarsi l'Ecc.za Vostra allora in Mondragone: replica in questa mia le mie umilissime suppliche affinché si degni con la sua costumata generosità sollevarmi dalla miseria in che mi veggio costituito. Mi giova sperare, che non sia per restare defraudata la mia speranza, che unicamente ho riposta nella benignità di V.E.; et in tal supposizione ne attendo con l'ansietà che ella può credere il desiderato riscontro.

Con che supplicandola a compatirmi dell'ardimento le raffermo inviolabile la mia
divotissima servitù; e con profondissimo inchino mi soscrivo

Firenze li 17 luglio 1708

di V.E.
umilissimo obligatissimo servitore
Emanuele d'Astorga

[Ibidem:]

III.ma et ecc.ma S.ra S.ra e Padrona Colendissima

Torno la terza volta con grandissimo mio rossore a ricorrere alla benignità di V.E., supplicandola umilissimamente a volermi sollevare dalla miseria in che mi trovo con qualche rimessa, si come in due altre le ho scritto. Il motivo di essermi mancata la rimessa di Palermo non lo replica per non tiliarla, e per averglielo di già accennato; ora si aggiunge che la filuca, nella quale andavano le mie lettere in cui io premeva i miei per rimettermi prontamente qualche denaro, è stata fatta preda de' corsari napoletani, e le lettere ite a male: onde mi è convenuto scrivere di nuovo; et in conseguenza aspettare più tardi le risposte. Non credo, che si potevano accumular più disgrazie per confondermi. Fratanto il padron della casa, ove io sono alloggiato mi preme con istanza che non ammette dilata per lo pagamento di dodici doble, che gli devo per quel che ha speso per me in tempo della mia malattia. Io ho preso otto giorni di tempo, et a gran pena l'ho conseguito; onde supplico più fervorosamente ch'io possa la bontà di V.E., a togliermi da questo imbarazzo con la rimessa di questa somma, facendo scrivere da qualche mercante di Roma ad uno di questi, che me ne faccia prontamente lo sborsò, promettendo rimborsarmelo tosto, che mi vengano le risposte da Palermo, che faccio conto, che mi giungeranno nell'ultimi di questo o primi del seguente mese. Signora, se l'Ecc.za vostra non mi soccorre generosamente in questa occasione, in cui mi veggo privo d'ogni umano ajuto, io sono spedito, ed in procinto di perdere quel credito, col quale la divina bontà mi ha fatto nascere e viver sempre. Condoni con la sua costumata bontà il mio eccessivo ardimento, et attendendo dalla risposta la consolazione al mio presente travaglio, con umilissimo inchino mi rassegno

di V.E.

Firenze li 7 agosto 1708

umilissimo obligatissimo servitore
Emanuele di Astorga

[Ibidem:]

III.ma et Ecc.ma Sig.ra Sig.ra e Padrona Colendissima

Se egli è vero, che i principi, et i gran personaggi rappresentano in terra la natura di Dio, il quale non si stanca mai di far grazie; anzi a chi con maggior confidenza gli ricorre, con men ritegno le suol compatisce; con ragione io, senza aver il minimo riguardo alle infinite obbligazione, che a V.E. professo, le quali dovrebbero rendermi timoroso di tiliarla con nuove suppliche, ricorro confidentemente al suo potentissimo patrocinio nelle angustie in cui mi trovo per vari disgraziati accidenti accaduti alla mia casa: la quale, se il braccio divino per mezo della generosità di V.E. non la sostiene, è presentemente in contingenza di rovinare affatto: per cagion, che l'insolenza di alcuni soldati spediti dal S.r Vice Re di Sicilia alla forteza di Siracusa, in

passando per Oigliastro, terra appartenente a' feudi di casa mia, obbligò i terrazzani a prender l'armi contro di essi, de' quali rimasero nella mischia due morti, et alcuni altri feriti. Per qual successo so entrato il S.r Vice Re in furia contro mio padre, che nell'agitarsi la causa contro quei dell'Oigliastro si era impegnato a difenderli come suoi sudditi, dette ordine, che si procedesse alla confiscatione di tutti i beni di casa mia; sequestrate tutte l'entrate, e mio padre istesso obbligato di allontanarsi da Palermo, imputato di poco affetto al real servizio. In tal contingenza, e fino a tanto, che questo disordine non pigli piega d'aggiustamento, io mi trovo senza speranza, che da casa mia possano venirmi i soccorsi necessarij per il mio sostentamento, et in istato talmente esausto, che non ho forma da poter vivere; tanto più che da alcuni giorni in qua me ne son venuto da Genova, ove non è chi mi conosca per quel ch'io sono. Onde confidando nella pietà di V.E., ardisco supplicarla, che si degni di scrivere a qualche personaggio suo parziale qui in Genova informandolo della condizione mia, della servitù, che all'Ecc.za Vostra professo, e delle disgrazie accadute alla casa mia; accioché io possa ricavarne qualche ajuto fin'atanto, che da Palermo mi possa giungere qualche soccorso, per lo quale ho scritto, oltre a quelli di casa mia, ad altri miei parenti et amici, li quali lo faranno più agevolmente per non essere ingeneriti in questo accidente. Io non ho altra speranza di non perire, che la grazia di V.E., dalla quale mi giova attendere con la risposta la bramata consolazione alle mie gravissime angustie.

Mi prendo la confidenza d'includerle in questo foglio una cantatina da me ultimamente composta e supplicandola a compatirmi dell'ardimento, alla sua pregiatissima grazia umilissimamente mi raccomando, et ossequiosamente inchinandola, mi rassegno

di V.E.

Genova li 24 novembre 1708

umilissimo obbligatissimo servitore
Emanuele di Astorga

È curioso notare che il Viceré di Sicilia che tanti problemi creava alla famiglia di Astorga, e indirettamente a lui stesso, era Carlo Spinola marchese di Los Balbases, parente di Maria Livia Borghese, e lo stesso con cui ella era in lite pluriennale per l'eredità paterna.

1709

Nel carnevale di quest'anno la famiglia dei principi di Rossano è presa da un daffare senza precedenti per la rappresentazione in palazzo di una commedia; i preparativi e le prove durano dal 29 gennaio al 12 febbraio, giorno in cui lo spettacolo viene offerto a un pubblico di prelati, nobili e cavalieri ai quali viene offerta anche la cena. Della commedia, che comprende anche balli e musiche, non risulta purtroppo il titolo; è comunque interessante seguire lo svolgersi dei preparativi dalla connessione dei documenti che si trovano in diversi volumi.

Fra i dati più interessanti che ne risultano è il fatto che le scene appartengono al cardinale Ottoboni, dal cui palazzo di Fiano vengono trasportate a Roma via Tevere; e inoltre la presenza come scenografo, regista, e a quanto pare anche come attore, del famoso pittore istriano Francesco Trevisani (1656-1746). Questi era attivo a Roma dal 1678, e almeno dal 1707 era al servizio del cardinale Ottoboni (cfr. THIEME-BECKER XXXIII 389-90; sull'attività teatrale del Trevisani cfr. VIALE FERRERO 230-233 con ulteriore bibliografia).

[A.B. 2006, Filza del L.m. C 698, lista di fatiche dei facchini:]

[...]

Adi 29 [gennaio] per haver aiutato un homo a scaricar un carro di robba, cioè le scene della commedia in cortile et portate in galleria di sopra, cioè viaggi quattro	— 20
Adi 3 [febbraio] per haver preso sei banchi in cortile, et portati di sopra in galleria, et fare ciò, che ci era comandato in duoi homini	— 30

[A.B. 2005, Filza del L.m. C 592:]

Libretto dell'i denari spesi per servizio dell'Ecc.mo Sig.re Prencipe di Rosano nel mese di gennaio 1709 [...]

Pagato per la spesa fatta per il cochiero e garzone e per 4 cavalli e per bia- da e assogna per 2 giornate che andorno a Fiano a pigliare le sciene per il teatro	1.40
[...] e più pagato per dui battenti di spago forzato per tirare le sciene del teatro	— 15

[A.B. 2006, Filza del L.m. C 612:]

Libretto della dispensa di gennaio

Martedì 29 gennaro 1709 [...]	
Candeles di sego da 6 a libra date alli festaroli, falegnami e pittori che lavo- rano per il teatro	n. 3
[...] farina data alli falegnami per fare colla per il teatro [libre]	5

[A.B. 2007, Filza del L.m. C n.n.:]

Conto de' lavori fatti per servitio dell'Ecc.mo Sig. Principe di Rosano
nell'anno 1709 da Domenico Botta festarolo

Adi primo febraro	
Per havere apprestato il theatro della commedia nella galleria per ordine della Sig.ra Principessa, cioè tirato una tela al trave di traverso, che stava sopra al proscenio per oscurire, e poi copertolo di taffetano cremisini in conformità, che comandava il Sig.r Francesco Trevisani e messo due pezzi d'arazzi avanti al palco dove andava l'orchestra e poi messo due portiere con i suoi ferri, et attaccato con le corde un bilancio e con i suoi cordoni da aprire, e serrare e fatto tutto ciò che bisognava	1.50
Per haver riaggiustato tutto il suddetto lavoro finito il carnevale	— 60
Per haver preso a nolito li sudetti due pezzi d'arazzi, che hanno servito avanti al palco a ragione d'un giulio al pezzo ogni due giorni che sono sta- ti tredici	1.30
Per nolito di 34 teli di taffetano cremisino serviti per coprire sopra la tela di sopra al proscenio come comandava il Sig.r Francesco Trevisani a ra-	

gione d'un grosso al telo per esserci stati li suddetti tredici giorni	1.70
[A.B. 2005, Filza del L.m. C 672:]	
Denari spesi [...] nel mese di febraro 1709	
Pagato a un fachino di S. Lucia in Selci che portò li banchi per servitio del teatro	— 20
[...]	
E più pagato per ciambelle comprate per li comici che anno recitato la commedia nel Ecc.ma Casa in tutto il corso del carnevale	2.20
E più pagato a Giuseppe Merlani disse di avere comprato uno orinale novo di cristallo dove volle bevere un recitante nel teatro	07 ¹ 2
[...]	
E più pagato a due fachini che scarichorno le sciene del Sig.re Travisani dalle barche che venivano da Fiano e carichate sopra al carretto di casa e portate a scaricare al palazzo del Sig.re Cardinale Ottoboni	— 30
[A.B. 6701, Filza dei pagamenti fatti dall'esattore Antonio Cecconi, n. IX.20:]	
Nota di spese fatte per l'Ecc.ma Casa Padrona da me Guardaroba Gasparo Bufalori nelli mesi di febraio marzo 1709 [...]	
Per servitio delle commedie speso in tante gioie false sei giuli	— 60
[Ibidem, n. IX.25:]	
Conto dell'alluminatione e assistenza del omini per tirare le scene fatta per la commedia per servitio dell'Ecc.mo Sig.e Prencipe di Rossano fatta da me mastro Domenico Baronci falegniamē principiato li 2 febraro 1709	
In prima per n° 30 lumini doppi et n° 66 a denari 2 l'uno importa	1.92
e più per l'assistenza di tre omini importa	— 60
[idem il 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 febbraio]	
[totale:]	22.68
[A.B. 2007, Filza del L.m. C n.n.:]	
Conto del 1709 di Anselmo Barcali tornitore ed ombrellaro	
Adi 3 febraro per haver hauto otto girelle con sua cassa servite per lo scenario della commedia	— 80
E più due haste longhe dieci palmi grosse servite per la commedia	— 25
[A.B. 2006, Filza del L.m. C n.n.:]	
Libretto della dispensa	
[Dal 1° al 12 gennaio candele e olio per i lumini del teatro]	

Giovedì 7 febraio 1709 [...]

Alla cucina per diverse zuppe per la cena de Sig.ri cavalieri e prelati e per li Sig.i comici che recitano la commedia [pagnotte]	6
per la cena degli sudetti comici [pagn.]	18
[...]	
Sabato 8 febraio 1709 [...]	
per la minestra degli comici [pagn.]	4
[...]	
Domenica 10 febraio 1709 [...]	
Alla cucina per la zuppa degli comici [pagn.]	4
per la cena degli sudetti comici [pagn.]	9
[...]	
Lunedì 11 febraio 1709 [...]	
Alla cucina per li crostini per li comici [pagn.]	6
[...]	
Martedì 12 febraio 1709 [...]	
per la cena di molti cavalieri e prelati che cenorno con li Ecc.mi Padroni [pagn.]	12
[...]	
per fare crostini per li Sig.ri comici [pagn.]	4
per la cena degli sudetti comici [pagn.]	12

[A.B. 2008, Filza del L.m. C 816:]

Libretto della Grotta del vino [...] per il presente anno 1709

[...]	
2 [febbraio] [...] Portato per quelli che recitano in commedia [boccali]	6
3 detto [...] Portato per servizio di quelli che recitano in commedia [bar.]	6
[idem il 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12 febbraio]	
6 detto. Portato di più della parte ordinaria in occasione che S.E. Padrone diede la cena agli Sig.ri forastieri [boc.]	2
[...]	
7 detto agli Sig.ri forastieri [boc.]	2
[...]	
12 detto [...] Portato di più della parte ordinaria in occasione che S. Ecc.za Padrone diede la cena agli Sig.ri forastieri [boc.]	2

[A.B. 2008, Filza del L.m. C 816:]

Libretto della Cantina di Roma [...] per il mese di febbraio

Martedì 12 febbraio 1709 [...]

Dato in occasione della commedia per il S.r Trevisani per una parte che fece in recitare detta commedia [boc.]

1

[A.B. 6701, Filza dei pagamenti dell'esattore Antonio Cecconi, n. IX.12]

Lista per i suonatori che anno servi' per la comedie di monseigneur il principe di

Borghese, hoto jurni a due testoni per ogni jorno fano testoni 16.
Per il balarino forestiero per hoto jurni escudi hoto, per la balarina quale chi piacerà alla Sua Excelence.

Antonio Cecconi nostro esattore pagarete a Nicolò Rolan ballarino scudi dicidotto moneta quali glieli facciamo pagare per doverne pagare li sonatori, se medesimo, et alla ballarina per la commedia fatta nel passato carnevale; [...] Di casa li 15 febraio 1709.

Scudi 18 moneta

Marco Antonio Borghese

Ho ricevuto li sudetti scudi dicidotto moneta li 16 febraio 1709

Io Nicolò Roland

[nel conto succitato non è riportato l'elenco dei suonatori].

In autunno i principi di Rossano lasciano di nuovo Roma per Venezia accompagnati dalla primogenita Flaminia, dall'erede Camillo, dall'abate Garofalo e dalla cantante Virginia Predieri (A.B. 3998, Ruolo della famiglia, dove a partire da ottobre sono annotate le persone che prendono la provvisione a Venezia); sui motivi di questo viaggio e sulle opere veneziane dedicate ai principi di Rossano e ai loro figli cfr. DELLA SETA, *Roma-Venezia* 147).

Nel frattempo continuano le attività teatrali nella parte di famiglia restata a Roma [A.B. 6718, Filza dei pagamenti dell'esattore Antonio Cecconi, n. IX.22:]

Adi 22 ottobre Copia 1 di due parti di commedia ordinata dall'Ill.ma Sig.ra Madalenna Fiducci et il Ill.mo Abbate Egidii per servizio dell'Ecc.me Sig.re in Monte Magnanapoli fogli	95
Adi 31 detto Copia 1 di due altre parti di commedie parimente ordinate dall'Ill.ma S:ra Fiducci fogli	95

Maddalena Fiducci era un'anziana gentildonna da molti anni al servizio dei Borghese e vedova del primo aiutante di camera di Marco Antonio. Per «Monte Magnanapoli» si deve intendere il convento di San Domenico e Sisto a Montemagnanapoli (presso il Quirinale) dove venivano educate le femmine di casa Borghese e nel quale due di esse, Eleonora e Vittoria, presero più tardi i voti col nome rispettivamente di suor Maria Livia e suor Maria Vittoria. (Sull'uso di rappresentare spettacoli teatrali nei conventi cfr. STROHM I 2. In F.A. 3, cc. 142 sgg. sono conservate una «Notizia dell'abuso praticato in moltissimi monasteri di monache di recitarsi le comedie, e queste per lo più profane, e che trattavano d'amori» e «Alcune riflessioni contro le Comedie profane, e travestimenti scolareschi ne monasteri delle religiose da ponderarsi bene per sicurezza della propria coscienza»).

1710

La continuazione del conto parzialmente citato alla fine dell'anno precedente dimostra il protrarsi di rappresentazioni teatrali durante il carnevale [A.B. 6718, Filza dei pagamenti dell'esattore Antonio Cecconi, n. IX.22:]

[...]

Adi primo febraro Copia 1 di commedia intitolata il Costanzo, o vero la Tirannia d'Amore composta dall'Angeletti di Montefortino parimenti ordinata, come sopra, servendo per scenario in tutto fogli

395

Buzar

a Dimaneva che se ne viene tutta finora, ha por-
tato al mio Embalo un farto filo. Io lo teno tra-
bito dal med: e lo congiavo in dono a' V.E. nell'
occhiali (cantata). Sema questa partita di
Virginia, de' opere assai de' veri favori (onde
fragile) penda il suo braccio ammirabile (quel)
altro al pari odoroso e gentile: e dirotar
mi protetto.

Di V.E.

Ven: 12 Marzo 1712



At: S. D: Giungipiu la Bofleto d'ad: D: M:

Av: Dev: O.P. M:
(Benedetto Marcello)

Lettera di Benedetto Marcello alla Principessa di Rossano (12 marzo 1712).

L'ordine di pagamento di questo conto è firmato il 14 febbraio da Marco Antonio Borghe-
se, ciò che indica un suo temporaneo rientro a Roma.

[A.B. 2009, Filza del L.m. C 857:]

Libretto dell'i denari spesi [...] per il mese di febbraio 1710
Adi 22 febraro 1710 [...]

E più per tanta carta rossa presa per li appartamenti della commedia che fu fatta in
casa per li Ecc.mi Signorini
denari 36

— 36

[Ibidem n. 899]

Conto di lavori fatti [...] incominciati il primo gennaio 1710 a tutto giugno detto an-
no fatti da me mastro Domenico Baronci falegname [...]

Adi 14 febraro [...]

E più per haver andato in palazzo nelle stanze dell'i Signorini et accomodato dui ta-
volini di noce che servono per il palcho della commedia dell'i borattini fattovi dui re-
goli longi novi per ciascheduno bassetto messi in opera sotto il coperchio per tenere
fermi li piedi longhi [...] chiodi legniame e fattura

— 36

E più per detta per haver meso a detto li dui piombi a telarati a torno li sopra detti
bassetti che fanno teatro [...]

— 65

E più dalla parte verso il muro di detto teatrino per aver messo una [...] nova di ca-
stagnio sopra alli piombi a traverso che fa armatura dove si appoggiano li comici
che maneggiano le figurine

— 55

E più per haver fatto un leggivo rustico di albuccio [...] per tenere li libri della come-
dia quando si recita [...]

— 75

E più per haver alzato il bassetto davanti che fa palcho dove vengono le figure
[...]

— 25

E più per haver fatto un sotto piede di tavola d'abete rusticho con tre zoccoletti [...] sopra il parapetto dove si maneggi le figure [...]

— 60

E più per detta commedia per haver fatto n. 4 di tavola d'albuccio

— 80

[A.B. 2010, Filza del L.m. C 987:]

Conto de lavori fatti per servizio dell'Ecc.mo Sig. Principe di Rossano principiati li
15 gennaro 1710 [di Marta Ferdichini indoratora] [...]

Adi 18 febraio per ordine del suddetto [guardaroba] per haver dipinto à guazzo la
facciata di un palazzo in un cartone di misura di carta reale, e serve per la commedia
delli Signorini

— 40

L'attività teatrale non cessa neppure con la fine del carnevale [A.B. 6719, pagamenti
dell'esattore Antonio Cecconi, n. IX.10:]

Conto di scritture et altro copiate per servizio dell'Ill.mo et Ecc.mo S.r Principe di
Rossano fatte per ordine dell'Ecc.mi Signorini

Adi 12 aprile 1710

Copie 3 di parte di commedia intitolata la Ermgarda regina d'Italia, o vero gl'Amori per politica di Stefano Serangeli da Montefortino, cioè Ermgarda, Alberto e Zamblino data dall'Ill.ma S.ra Maddalena Fiduci in tutto fogli	197
Copia 1 di dette parti in foglio per lo scenario fogli	195
Copia 1 della 2 ^a e terza parte di detta commedia di carte 42 fogli	175

Il 21 novembre muore Bernardo Pasquini; l'ultimo stipendio riscosso dal nipote Bernardo Recordati (A.B. 3990). Il musicista è sepolto nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina dove Giovanni Battista Borghese gli fa collocare un busto con epigrafe.

1711

Nel carnevale ancora attività teatrali dei giovani principi, mentre si prolunga il soggiorno veneziano dei genitori e dei fratelli maggiori [A.B. 6719, pagamenti dell'esattore Antonio Cecconi, n. IX.10:]

Conto di scritture et altro copiate [...] per ordine dell'Ecc.mi Signorini
[...]

Adi 6. gennaro 1711

Copie 4 di parte di commedia intitolata li sponsali tra nemici, cioè Rosalba, Lulla, Betta e Pagliaro, e doppo fattone una coppia in foglio grande per lo scenario in tutto fogli	205
8 detto Copia 1 del suddetto scenario, che dove fu cassato, e dove aggionto fogli	87
Copia 1 delle parte cavate del suddetto scenario che fu messo in pulito fogli	75
Copia 1 d'intermezzo per la detta commedia intitolata Qual sia maggiore la forza dell'amore o della fame fogli	45
Per haver cavato tre parti, cioè di Spinadoro Gorgoglione e Pagliaro fogli	30
Per haver rifatto la parte di Pagliaro fogli	07
Per haverlo aggionto nello scenario per essere stata rifatta detta parte, che fu mutata fogli	07

[A.B. 2012, Filza del L.m. C 1054:]

Lista delle fatiche fatte da Gio:Batta Guglielmani e compagni facchini [...] 3 / Lista della Guardarobba [...] per il mese di genaro, febrero, et marzo 1711 [...] febrero

A di 2 per esser stati dal Sig.r Medico a pigliare i piedi del palchetto con altra robba, et portata all'appartamento delli Signorini	[scudi] — 05
Adi 9 per esser stati à Montemagnanapoli a pigliare un viaggio di vestiti che servirono per li Signorini per le maschere	— 09
Adi 11 per esser stato dal Medico à pigliare tre viaggi di robba della commedia, et portata dalli Signorini	— 15
[...]	
Adi 16 per esser stato à Montemagnanapoli a pigliare un viaggio di robba della commedia et portata dal Sig.r Medico	— 09

Più per haver preso tre viaggi di robba della commedia dell'Signorini, e
portata dal Sig.r Medico

— 09

Il 26 maggio i principi di Rossano rientrano da Venezia con la famiglia, come risulta dalla lista del pane quotidiano (A.B. 2016). Fra le persone al seguito vi è una nuova cantante, Laura Predieri sorella di Virginia, che a partire dal mese di settembre viene inserita nel Ruolo della famiglia, anch'essa con la paga di scudi 4.50 al mese (A.B. 3990).

Durante il soggiorno veneziano Maria Livia Borghese ha frequentato intensamente i teatri; non è quindi strano che, ritornata a Roma, si moltiplichino le lettere a lei indirizzate da persone legate all'ambiente teatrale e musicale, che la tengono al corrente di quanto avviene nella Serenissima; fra questi Francesco Gasparini e il musicista lucchese Pietro Francesco Lombardi (cfr. DELLA SETA, *Roma-Venezia* 147).

Contemporaneamente a queste lettere ha inizio la corrispondenza della principessa con Benedetto Marcello. Abbiamo già visto come durante il viaggio veneziano del 1705 Maria Livia avesse ricevuto l'omaggio di un'encomiastica cantata di Alessandro; negli anni successivi non vi sono lettere superstiti che testimonino contatti tra la famiglia Marcello e i Borghese, contatti che non possono comunque essere esclusi. È certo che questi legami si rinsaldarono durante il soggiorno del 1710-11, quando Benedetto offrì alla principessa due suoi lavori (cfr. DELLA SETA, *Roma-Venezia* 147).

Dalla prima lettera di Marcello veniamo a sapere della parte avuta da Maria Livia Borghese, per tramite dell'abate Garofalo, nel sollecitare l'ammissione di Benedetto in Arcadia: egli vi fu accolto quell'anno col nome di Driante Sacre, mentre Alessandro era arcade fin dal 1698 col nome di Eterio Stinfalico (vedi Introduzione).

È poi assai interessante nella lettera il giudizio sulle qualità della cantante Landini e il confronto istituito con un'altra celebre virtuosa che aveva trionfato negli anni precedenti, Santa Stella (per cui cfr. QUADRIO III 536 e WIEL 11-36).

[A.B. 6001:]

Eccellenza,

non sarebbe sommamente distinto l'onore compartitomi dall'E.V. nel farmi annoverare tra gl'Arcadi se non cagionasse in me un altrettanto grande rossore, per l'incapacità mia di ricevere sì alta gratia. Serve questa per sempre più rendermi schiavo agli arbitrii di V.E. che già mi tiene incatenato dal primo momento ch'hebbi la sorte di conoscerla con diluvij di grandiosi favori.

La supplico far consegnare l'occlusa al signore Abbate Garofoli, a cui rendo quelle gratiche (per l'applicazione havuta per me) che non ardisco humiliare all'E.V. perché troppo spoportionate al suo gran merito et al mio dovere.

Ho sentito la Landini che veramente non è molto giovine ma non si può dir tanto vecchia, mentre è benissimo fatta, et assai avvenente. Canta senza comparatione (a mio debole giudizio) con più virtù della Santa e con gusto ancora più raffinato. La voce è migliore perché non fatica nel cantare; circa l'attione poi la fama ne discorre per tutto che sia particolare, e forse unica quand'habbia una parte a suo modo, come si dichiara che sia questa della quale è soddisfattissima. Spero per tanto che risarcisca pienamente le mancanze della Santa.

Io però quanto prima penso d'andar un poco in campagna per vedere se la mutazione dell'aria può contribuire qualche poco alla mia salute, pregiudicata in me da qualche studio più serio assai, della musica.

In ogni luogo porterò meco la memoria di tante obligationi che devo all'E.V., e già che non lo posso con l'opre, mi paleserò in eterno con la voce, e con la penna di V.E.

Venezia a 16 ottobre 1711

humilissimo obligatissimo servitore
Benedictus Marcello

Nella lettera successiva è annunciato l'invio della prima di una serie di cantate che forse sarà più lunga di quanto la corrispondenza superstite lasci intravvedere [F.B.P. 11:]

Eccellenza,

la profonda venerazione ch'io nodrisco per l'alto merito dell'E.V. mi stimola ad humiliarne nelle prossime santissime feste di Natale i più divoti, ed interessanti augurij di felicità. Dio Signore esaudisca le mie ferventissime brame perché io veda sempre più benedetta dalla Sua mano una Principessa di tanta virtù, e merito qual'è V.E. Degni gradire per tanto quest'atto dovuto alla mia servitù costantissima et insieme l'annessa cantatina per la S:a Lauretta. Le memorie dell'anno passato ch'io havevo il grand'honore di servirla servono solo à maggiormente attristarmi onde resto mortificato anco nell'unica mia consolatione ch'è di ricordarmi frequentemente d'una padrona da me riverita, et adorata. Questa privazione però può esser in parte radolcita da qualche suo stimatissimo cenno del quale profondamente supplicandola mi protesto

di V.E.

Venezia a 19 dicembre 1711

humilissimo devotissimo obligatissimo servo
Benedetto Marcello

1712

Lo svolgimento della stagione teatrale continua ad essere oggetto delle lettere di Pietro Francesco Lombardi (cfr. DELLA SETA, *Roma-Venezia* 147).

Per quanto riguarda lo stesso Gasparini le sue lettere di quest'anno sono cinque più una della moglie Maria Rosa Borrini (DELLA SETA, *Gasparini* 227-229); un primo gruppo è scritto dal 6 maggio al 9 luglio, data in cui il musicista annuncia la sua decisione di trasferirsi a Città di Castello; un secondo gruppo, dal 12 novembre al 19 dicembre ce lo mostra tornato a Venezia per la stagione di carnevale dove fa rappresentare *La verità nell'inganno* su testo di Francesco Silvani.

In maggio si fa di nuovo vivo Pietro Francesco Lombardi con due lettere da Lucca che ce lo mostrano autore di cantate
[F.B.P. 3, n. 12:]

Ecc.za riveritissima,

la Sig.ra Virginia col favore di suoi comandi mi porge un ben giusto motivo di rassegnare a V. Ec.za l'umile e riverente servitù mia. Ad ella le trasmetto la cantata a due voci, all'Ec. V.a le mie più vive suppliche, acciò che voglia esserne favorevole in tutto quanto può nascere dall'autorità sua, essendo che la debolezza della composizione ha stretta necessità di valida protezione. La grazia che spero dalla infinita generosità di V: Ec.za mi sarà così cara, che non meno me la costituirò obbligato di quello che mi predicherò favorito.

E qui con il più profondo rispetto mi riconsacro.

Di Vostra Eccellenza

Lucca 22 maggio 1712

umilissimo devotissimo et obbligatissimo servitore vero
Pietro Francesco Lombardi

[A.B. 6579:]

Ecc.za Riveritissima,

l'occasione di far pervenire alle mani della Sig.ra Virginia questa mia debolissima composizione, mi porge nuovo motivo d'incomodare l'E.V.a e d'umiliarmeli, come faccio con il più profondo rispetto; la predetta con la sua singolar virtù la può far comparire con quel vantaggio che da altri non si è permesso sperarlo, e S. Ecc.za col patrocinaria la renderà sicura da ogni sorte di critica [...]

Lucca 12 giugno 1712 Umilissimo devotissimo et obligatissimo servitore vero
Pietro Francesco Lombardi

Appartiene a quest'anno il gruppo più nutrito delle lettere superstiti di Benedetto Marcello: ben nove tra il 20 febbraio e il 24 dicembre delle quali otto accompagnano l'invio di una o più arie, cantate o duetti.

[A.B. 6601:]

Ecc.za,

ecco servita l'E.V. di due ariette (le migliori che fossero) della Sig.ra Santa. Ho scritto li passi più vari e più ancora addattati all'abilità della Sig.ra Virginia. Mandarei ancora qualche cantata, ma ritrovandomi molto incomodato da un gagliardo sfreddore differisco per hora questo dovuto contrassegno di stima al merito di V.E. Spero però quanto prima poter supplire intanto non mi resta che desiderarmi l'onore de' suoi riveriti cenni per poter apparire

di V.E.

Venezia 20 febbraio M.V. humiliissimo devotissimo obligatissimo servo
Benedetto Marcello

La «signora Santa» è la cantante Santa Stella che cantava nel *Publio Cornelio Scipione* di Piovene-Pollaroli al teatro S. Giovanni Grisostomo (cfr. DELLA SETA, Roma-Venezia 147); è interessante notare che Marcello modificò i passi delle arie inviate per adattarli alle capacità della cantante da camera.

[F.B.P. 22, n. 8:]

Eccellenza,

trasmetto all'E.V. l'occlusa cantata per la Signora Virginia. Imploro per la medesima il suo solito generoso compatimento perché è debole al solito come l'altre mie imperfette fatiche. Rendo gracie divote all'incomodo che V.E. s'è preso di honorarmi in carta del gradimento alle prime ariette inviateli. Quanto prima suplierò ancora per la S.a Lauretta che prego studiare. Intanto non mi resta che profondamente rassegnarmi

di V.E.

Venezia 5 marzo 1712 umilissimo devotissimo obligatissimo servo vero
Benedetto Marcello

Eminentissima Donna Livia Spinola
Borghese Principessa di Rossano

[Ibidem:]

Eccellenza,

la primavera che se ne viene tutta fiorita ha portato al mio cimbalo un garofalo. Io

lo levo subito dal medesimo e lo consacro in dono a V.E. nell'acclusa cantata. Serva questa per la S: Virginia, che spero avanti che detto fiore (benché fragile) perda il suo brio avanzarlene qualc'altro al pari odoroso, e gentile: e divotamente mi protesto

di V.E.

Venezia 12 marzo 1712

umilissimo devotissimo obligatissimo servo

Benedetto Marcello

Eccellentissima S:a Donna

Livia Spinola Borghese Principessa di Rossano

[Ibidem:]

Eccellenza,

l'aggradimento donato dall'E.V. all'ultima mia cantata inviatali per la S:a Virginia, mi dà coraggio di trasmetterli l'occlusa per la S:a Laura. Si come la prima s'è fatta honore più per la propria abilità che per il merito della mia debolezza, così spero sarà ancora della seconda quando si compiaccia la detta S:a Lauretta applicarvi un poco. Intanto io mi dichiaro sempre più ossequioso servo dell'E.V. e mi rassegno profondamente

di V.E.

Venezia à 26 marzo 1712

humilissimo devotissimo obligatissimo servo

Benedetto Marcello

[A.B. 6601:]

Eccellenza,

ecco obbedita l'E.V. nella missione che faccio della cantata ricercatami dalla S:a Virginia per di lei venerato commando. Rendo grazie alla sua generosa bontà, per l'attentione si compiacerà usare intorno il virtuoso raccomandatoli, e'l compatimento che l'E.V. si degna donare a tanto mio ardire resta registrato nell'animo mio a caratteri d'indelebile obligatione. Per hora non mi resta che desiderarmi la gloria de' suoi stimatissimi cenni per poter con l'esecuzione de' medesimi comprobarmi qual mi dichiaro.

Di V.E.

Venezia à 30 aprile

humilissimo devotissimo obligatissimo servo

Benedetto Marcello

S.ra Principessa di Rossano Roma

La data della lettera precedente manca dell'anno, ma si può facilmente collocare a questo punto per l'allusione alla raccomandazione di uno sconosciuto virtuoso che ritorna anche nella lettera successiva [ibidem:]

Eccellenza,

per essercizio della S:a Virginia, e Lauretta invio all'E.V. l'annesso duettino. Spero che da loro cantato con attentione riuscirà meno disgustoso all'orecchio purgatissimo di V.E. onde havrà meno di difficoltà per donar compatimento al mio ardire. Rendo gracie alle generose esibizioni con le quali si compiace assicurarmi di operar a

pro del virtuoso raccomandatoli, e con non minor premura la supplico al presente de suoi venerati comandi perché possa con l'esecuzione de medesimi apparire qual mi dichiaro.

Di V.E.

Venezia à 7 maggio 1712

humilissimo devotissimo obligatissimo servo
Benedetto Marcello

[F.B.P. 26, n. 9:]

Eccellenza,

replico all'E.V. l'incommodo di compatire le mie debolezze con trasmetterli l'annesso duetto per le due virtuose sorelle. Prendo il coraggio dal vedermi sempre honorato del suo generoso gradimento, però scusi se continuo nel presentarle nuovi tedi e disturbi. So che il Sr. Alessandro mio fratello è in Roma e desidero vivamente che supplichi per me a tanti doveri che ho con questa Ecc.ma Casa, se bene io in persona havrei maggior campo di farmi conoscere qual mi dichiaro con la penna.

Di V.E.

Il duetto presente non è da conversatione, voglio dire che è assai studioso, e che ricercherà dell'applicazione per cantarlo bene, ma poi solo a V.E. et a virtuosi intendenten.

Venezia 28 maggio 1712

humilissimo devotissimo obligatissimo servo
Benedetto Marcello

La presenza di Alessandro a Roma è confermata da una cantata datata «Roma 28 maggio 1712» citata da SELFRIDGE-FIELD 248.

[Ibidem:]

Eccellenza,

con la scorta d'una mia debolissima cantata humilio all'E.V. questo riverentissimo foglio. Sono a Bologna ma con molta disparità di contento dell'anno passato, per vedermi privo dell'onore all' hora goduto di servire all'Ecc.ma Casa Borghese. Ho goduto quest'opera la quale però è molto inferiore a quella che V.E. senti, non essendo compagnia per proportionarla alli virtuosi passati. Gradisca con la sua solita benignità quest'attestato del mio profondo rispetto mentre col più divoto ossequio mi professo.

Di V.E.

Bologna 24 agosto 1712

humilissimo devotissimo obligatissimo servo
Benedetto Marcello

[Ibidem:]

Eccellenza,

non per ordinario costume ma per mio particolare dovere umilio all'E.V. nell'en-trante anno gli augurii della più compita felicità. Per dar proporzionato tributo all'alto suo merito non si richiedono che le divine benedizioni quali tutte imploro diffuse sopra l'Ecc.ma Casa Borghese. Dalle prospere glorie di questa dipende la buona sorte di chi gli vive soggetto tra quali a niuno secondo mi dichiaro io d'essere di V.E.

Venezia 24 dicembre 1712

humilissimo devotissimo obligatissimo servo
Benedetto Marcello

Per il 1712 resta da segnalare che durante la villeggiatura estiva in Mondragone viene eseguita una serenata ai principi di Rossano [A.B. 2017, Filza del L.m. C 1251:]

Libretto del vino della villeggiatura dell'Ecc.mo Sig. Principe di Rossano

in Monte Dragone [...]

Adi 24 giugno 1712 [...]

per rinfreschi alla servitù, che menorno li sonatori per fare la serenata a S.

Ecc.za [barili]

[...]

Vino per la tavola di S.E. [...]

Adi 24 giugno [...]

[...] per li sonatori et altri mandati dal Sig.r Andrea de Rossi per fare la serenata a S. Ecc.za [barili]

12

4:2

Dalle stesse liste risulta la presenza fra gli ospiti, dal 4 al 7 luglio, del «Cavalier Scarlatti».

1713

Prosegue anche in quest'anno la corrispondenza tra Maria Livia Borghese e Francesco Gasparini e sua moglie, ormai trasferiti a Città di Castello: quattro lettere tra il 12 febbraio e il 21 dicembre (cfr. DELLA SETA, *Gasparini* 230-232). Nella lettera del 18 ottobre Gasparini dà avviso del suo ritorno da Genova dove aveva fatto rappresentare *Il comando non inteso ed ubbidito*; ma già il 14 dello stesso mese la principessa aveva avuto notizie dello spettacolo da uno dei cantanti, Francesco Vitali (su cui cfr. QUADRO V 531 che lo colloca fra i cantanti fioriti tra il 1700 e il 1720) [F.B.P. 36, n. 4a:]

[...] Mi do l'onore di humiliare a V.Ec.a il mio riverentissimo ossequio; ed avanzarle l'essere di già andati in scena con la prima opera; qual riesce un poco malinconica per la poesia. Circa la musica è di paradiso, essendo già del sempre famoso Sig. Maestro Gasparini [...].

Il 18 ottobre scrive ancora da Lucca Pietro Francesco Lombardi [A.B. 6579:]

Ecc.za Riveritissima,

l'avviso che ho ricevuto dalla Sig.ra Virginia dell'intrapreso divertimento, e genio posto alla musica da S. Ecc.za la Sig.ra Donna Flamminia, ha animato l'umile e riverente servitù mia a pagarli un attestato del mio ossequio, coll'invierli una delle mie debolezze; raccomando questa all'alto patrocinio di V.a Ecc.za essendo che il mio talento à troppo bisogno di valido appoggio [...].

1714

Nei mesi di gennaio, febbraio e nei primi giorni di marzo Gasparini si trova a Roma per seguire il suo *Lucio Papirio* dato al teatro Capranica sotto la supervisione del cardinale Ottoboni (cfr. DELLA SETA, *Gasparini* 223); nessun documento informa sulle accoglienze fattegli in casa Borghese, che pure egli deve aver frequentato assiduamente come testimoniano le lette-

re inviate alla principessa da Maria Rosa dal 18 gennaio al 4 marzo (*ibidem* 232-233), e la lettera dello stesso Gasparini in data 11 marzo (*ibidem* 233-234) in cui egli dà notizia del suo arrivo in Città di Castello e rimpiange il periodo passato a Roma: «Qui sospiro per la musica sbandita, e da me lontana e non so cosa figurarmi per non pensare alla privazione dell'onore, che dalla presenza di V.E. ero solito ricevere, ed insomma non ho ne men core di accostarmi ad un cimbalo».

Un'eco del successo romano di Gasparini lo abbiamo poi in un'ulteriore, e ultima, lettera di Benedetto Marcello [F.B.P. 108:]

Eccellenza,
l'aggradimento generoso che l'E.V. s'è compiaciuta donare all'ultima mia cantata per la Signora Virginia mi dà coraggio d'inviarlene un'altra qui occlusa per la S:a Lauretta. Sarà mia gran fortuna, se la seconda incontrerà presso V.E. la buona sorte della prima il che sospiro per gloria della mia sempre mai humiliissima servitù. Sento con piacere il giusto, e dovuto applauso a l'opera del S.r Gasparini, il quale non può fallare, e se non fosse troppo il mio ardire supplicherei l'E.V. aver l'incommodo di dargli un addio per mia parte. La ragazza della Lambria è fermata per l'anno venturo a S. Giovanni Grisostomo dove spero possa riportare un applauso eguale al passato quando la voce si faccia sentire che pare mediocre, ma come il gusto del cantare è particolare così dal silenzio dell'uditore, avrà quel vantaggio sufficiente per essere intesa. Humilio i miei riverenti rispetti all'Eccellentissimo Principe e Figli protestandomi

Venezia 3 marzo 1714

di V.E.

humiliissimo devotissimo obligatissimo servo
Benedetto Marcello

L'allusione a una cantata precedentemente inviata indica chiaramente che la corrispondenza di Marcello non si era affatto interrotta dall'ultima lettera del 1712, e fa presupporre che continuasse anche in seguito, ma di ciò nessuna prova ho potuto rinvenire.

A partire dal novembre di quest'anno Virginia Predieri scompare dal Ruolo della famiglia (A.B. 3994); che fine abbia fatto lo apprendiamo da una lettera del cardinale Giacomo Boncompagni, vescovo di Bologna e zio di Marco Antonio Borghese, a Maria Livia [F.B.P. 42:]

Illustrissima et Eccellentissima Sig.ra Nipote,
essendomi giunte le riverite premure di V. Ecc.za a favore della zitella Virginia Predieri in tempo, che sono già precorsi molti impegni per le Doti Trofanine da dispensarsi in quest'anno, non so qual esito potranno avere le parti, che ho già principiate a pro della medesima zitella ritornata in questa città sua patria col gran vantaggio della di lei validissima protezione; è ben però vero, che quando non mi riesca la sorte di servire all'Ecc.za Vostra nel presente anno, non disperarei di poterl'avere nell'altro prossim'avvenire, al qual fine terrò presente alla mia memoria, ed ossequio l'onore di suoi stimatissimi comandamenti, per la continuazione de quali confermando intanto all'Ecc.za Vostra la mia vera, ed obbligata osservanza, le bacio per fine affettuosamente le mani.

Bologna 14 novembre 1714

Sia V. Ecc.za sicura, che non ho maggior desiderio che quello di persuaderla della mia vera osservanza più coll'opera, che coll'espressioni, ed intanto mi rassegno nuovamente suo

vero et obligatissimo servitore, e zio
Giacomo Cardinale Boncompagni

Alcune lettere della stessa Virginia Predieri, ancora del mese di novembre annunciano prima il felice arrivo a Bologna, e poi il buon effetto della raccomandazione al cardinale (A.B. 6623); per concludere qui la storia del personaggio segnalo che vi è un'ultima lettera del 1716 (*ibidem*) in cui la cantante annuncia le sue prossime nozze con un agrimensore di nome Angelo Guidotti. Sua sorella Laura resterà invece al servizio della principessa fino alla morte di questa.

1715

In apertura d'anno ancora un'opera teatrale dell'archivista di Casa [BIBLIOTECA TEATRALE I 178:]

IL CRESO RE DI LIDIA ovvero che niuno, finché viva, nel mondo può riputarsi beato. Opera scenica... di Stefano Serangeli Roma, A. de' Rossi [1715]
 Dedica dell'A. al principe G.B. Borghese 3 gennaio 1715
 Roma, Teatro in Campo Marzio
 musica di A.C.

Di questa rappresentazione non è traccia in STROHM II 299.

Tra febbraio e marzo i facchini di casa sono assai indaffarati col trasporto di materiali occorrenti per rappresentazioni teatrali tra il palazzo, le chiese di S. Rocco e di S. Lucia il monastero di Montemagnanapoli e il teatro della Pace; a dire il vero i luoghi e le date, alquanto avanzate in tempo di Quaresima, farebbero pensare che non di opere si trattasse, ma di oratori con apparati scenici, e che la parola «commedia» sia qui usata dall'estensore della lista in accezione del tutto generica di «rappresentazione»

[A.B. 2028, Filza dei L.m. C n. 1896:]

Lista di fatiche fatte da Giovanni Battista Guglielmani facchino	
Adi 11 per esser statto alla chiesa di S. Rocco a pigliar due banchi, e portati alla commedia a S. Lucia in due huomini	— 10
E più per haver prese otto sedie al palazzo e portata come sopra in due huomini	— 10
E più per haver preso un banco in detta commedia, e portato in guardarobba	— 05
E adi 12 per esser stato alla commedia suddetta a pigliare otto sedie, e portate in guardarobba di notte	— 20
E adi 14 per haver preso due banchi in guardarobba e portati a S. Rocco	— 10
E adi 25 per haver caricato dieci pezzi di scene sopra il carretto da Bernardo Mola e scaricato a Monte Magnanapoli col haverle portate dentro il monastero in tre homini	— 50
Marzo	
Adi primo per haver preso un cimbalo in galleria, e portato a Montemagnanapoli in due homini	— 18
E adi 2 per esser stato a Montemagnanapoli a pigliare detto cimbalo, e portato al palazzo con i suoi piedi in due homini	— 18
[...]	
E adi 9 per esser stato a Monte Magnanapoli a caricare dieci pezzi di scene sopra il carretto e scaricate da Bernardo Mola	— 50

E adi 12 per esser stato alla Pace a caricare scabelli, e tavole, che havevano servito per la commedia sopra il carretto, e scaricate in guardarobba [...] — 20

E adi 20 per esser stato a S. Marcello a pigliare una cassa, con un violone, e portato al palazzo per ordine della Signora in due homini — 18

Una simile attività si riscontra anche in autunno [A.B. 2029, Filza del L.m. C n. 2037:]

[Lista di fatiche c.s., novembre] [...]

adi 23 per esser stato a S. Agnese a pigliare un cimbalo, e portato all'appartamento di S.E. un huomo — 09

E adi 24 per haver preso un altro cimbalo al palazzo, e portato a S. Agnese un huomo — 09

E adi 25 per haver caricato un carretto di scene alla Pallacorda di Firenze, e scaricate a Monte Magnanapoli — 18

[...] —

E adi 29 per esser stato al Suffragio a chiamare quello per rimettere dentro le scene della Pallacorda di Firenze — 05

E più per esser stato a Monte Magnanapoli a caricare un carretto di scene, e scaricati alla Pallacorda di Firenze — 18

Del 12 e 23 marzo di quest'anno sono le ultime lettere di Francesco Gasparini, ambedue da Firenze dove egli si trovava per rappresentarvi il suo *Amor vince l'odio overo Timocrate* (cfr. STROHM II 165). Un'ultima lettera di Maria Rosa Gasparini da Città di Castello è del 18 dicembre (queste tre lettere in DELLA SETA, *Gasparini* 238-239).

1716

All'inizio dell'anno Francesco Gasparini è a Roma per rappresentare due sue opere al Teatro Capranica: il *Ciro* e il *Vincislao*, quest'ultimo adattato da una precedente composizione di Francesco Mancini (cfr. STROHM II 301). Non era chiaro sinora se nei primi mesi di questa permanenza romana, che sarà definitiva, egli avesse rapporti di lavoro con i Borghese o con i Ruspoli, le due famiglie di cui successivamente diverrà «virtuoso» (cfr. PIPERNO, *Ruspoli* 192-193). Un elemento nuovo è ora apportato dalla seguente nota [A.B. 2035, Filza del L.m. C n. 2323:]

Libretto della Cantina [...] per il mese di gennaio [...]

Mercordi primo gennaio 1716

Straordinaria [...]

Al musicò Gasparino [boccali] 1 —

Questo assegnamento continua tutti i giorni fino al 1° maggio, quando da straordinario passa a ordinario [ibidem:]

Parte ordinaria sono [fogliette] 274 e si cresce alla suddetta parte [fogliette] 4 per il Sig. Gasperini musicò per ordine dell'Ecc.ma Sig.a Principessa si che la suddetta parte sono [fogliette] 278

Quest'assegnamento di vino (si tenga presente che 4 fogliette corrispondevano a un boccale) continua fino a data indeterminata: non ho infatti riscontrato alcuna variazione contraria nel periodo successivo. La stranezza di tutta la questione non è tanto nel fatto che viene assegnata permanentemente una razione di vino ad una persona che non fa parte della famiglia in senso stretto (non gli viene corrisposto alcuno stipendio) quanto nel fatto che nel luglio dello stesso anno Gasparini entra al servizio del principe Ruspoli, con l'onorario di venti scudi mensili, per restarvi due anni (PIPERNO, *Ruspoli* 191-192). Tutto ciò sembra confermare quanto avevo a suo tempo supposto, che cioè il patronato dei Borghese verso Gasparini fosse di un tipo particolare di cui non si riscontrano altri esempi: il musicista riceveva dei benefici ma non un regolare pagamento ed era esentato dal fornire musica in quantità e a scadenze prestabilite; inoltre egli poteva svolgere contemporaneamente un altro servizio col pieno consenso dei suoi protettori.

Tornando alle opere del carnevale riscontriamo che i principi di Rossano non solo seguono le rappresentazioni ma circondano di premure tutta la compagnia, alla quale appartiene anche quel Francesco Vitali che abbiamo già incontrato come corrispondente della principessa e che ora recita in entrambe le opere [A.B. 2035, Filza del L.m. C n. 2324:]

Libretto della Grotta di Villa Pinciana [...] per l'anno 1716 [...]	
Febrailo 1716 [...]	
portato in ochasione che diedero cena alli Sig.ri musici [boccali]	12
Dati al sig. Francesco Vitale musico per ordine del Eccellenza Padrone	
[boc.]	12
Portato al teatro di Capranica in tre volte [boc.]	12
[...]	
Portati per 3 venerdi che li signori musici idem recitavano che venivano a cantare [boc.]	12
Portato in Monte Magnanapoli in ochasione che li Sig.ri musici andiedero a cantare [boc.]	8
Portato in credenza per la conversatione che restavano a cena idem li sudetti forastieri per tutto il mese [boc.]	35

Val la pena di notare che il vino della Grotta di Villa Pinciana (l'attuale Villa Borghese) era quello riservato alla tavola dei padroni, mentre il vino della cantina era quello comune. Per la seconda volta osserviamo poi l'usanza di far eseguire le opere della stagione davanti alle figlie in monastero, che non potevano recarsi in teatro; un ulteriore documento testimonia come queste repliche private comprendessero anche l'apparato scenico [A.B. 2031, Filza del L.m. C n. 2103:]

Denari spesi per il mese di febbraio 1716 [...]
Pagati scudi 4 a Bastiano Vaselli sono per nolo di dui mute di sciene che il medemo à dato per l'Ecc.me Sig.re monache di Santo Domenico e Sisto 4 —

Terminata la stagione e passata l'estate Francesco Vitali torna a farsi vivo con una lettera da Napoli che rivela nei confronti della principessa Maria Livia una familiarità che forse solo un cantante a quell'epoca poteva permettersi [A.B. 6515:]

Ecc.ma Sig.ra,
o poveretto me che l'altra volta non mandai l'opera a V.a Ecc.a che averà detto che io sono malcreato e V.a Ecc.a ha ragione ma da qui avanti non mancherò più al mio dovere. Mando a V.a Ecc.a la Merope che in Palazzo è riuscita assai bene e spero in

teatro che riuscirà più meglio. L'ultima opera spero che la farà il famoso Gasperini e Napoli godrà della virtù del detto. Comincio a star malinconico a penzare che s'avanza il tempo che V. Ecc.a vanno a Frascati et io sto a Napoli e per quest'anno non provo il famoso moscatello di Villa Taverna hora considera V.a Ecc.a che ipocondria che ho basta spero che quest'altro anno haverò la sorte ancora io d'esserci. Prego V.a Ecc.a della continua protezione e non scordarsi del Grazioso perché da che sono in Napoli mi son fatto più grazioso stante i gran regali che ho auti e che spero d'avere che presto metterò bottega d'orefice per aver tanti anelli e fibie da cappello e facendo umilissima riverenza sono sino alle ceneri
di V.a Ecc.

Napoli 2 ottobre 1716

humilissimo devotissimo e obligatissimo servo
Francesco Vitali

Questa lettera consente tra l'altro di risolvere negativamente il dubbio di STROHM II 300, che ipotizza per la *Merope* napoletana un rifacimento da una precedente versione di Gasparini, ciò che le parole del cantante sembrano escludere; comunque per quell'anno i napoletani non poterono godere le virtù di Gasparini, ma si rifecero l'anno successivo con due o forse tre opere (*ibidem*).

1717-1720

Questi anni sono caratterizzati dalla totale assenza di attività musicale, e di contro da importanti avvenimenti familiari.

L'8 maggio 1717 muore Giovanni Battista Borghese e Marco Antonio assume, con la guida della casa, il titolo di principe di Sulmona anteposto a quello di principe di Rossano; in conseguenza di ciò la famiglia del principe si amplia notevolmente, e continuerà ad ampliarsi proporzionalmente negli anni successivi (tanto che nel 1729 il principe otterrà da Benedetto XIII il permesso di costruire un proprio forno a Ripetta).

Il primo dei nuovi Ruoli della famiglia è quello del 1718 (A.B. 3997); fin dal gennaio vi troviamo, colla qualifica di Maestro di cappella, Filippo Colinelli, colla paga di scudi 1.50 mensili; ho già notato (DELLA SETA, *Gasparini* 217) che questo mensile non può essere considerato uno stipendio regolare, ma ora sappiamo che Colinelli era pagato 10 scudi ogni tre mesi per i suoi servizi alla cappella Paolina e il pagamento nei Ruoli della famiglia potrebbe essere stato solo un supplemento per la sua attività di clavicembalista di camera che risulta dalla caricatura di Pierleone Ghezzi (cit., *ibidem*). Suo compito sarà stato quello di accompagnare Laura Predieri e il nuovo musicista entrato in servizio dal mese di marzo, Giovanni Ossi, allievo prediletto di Francesco Gasparini e interprete di quasi tutte le opere di questi rappresentate a Roma dal 1717 al 1721; la sua paga è di scudi 10, una delle più alte. Nello stesso anno entrano in servizio un suonatore di violino, Giuseppe Nicolini (paga di scudi 1.20 mensili) e un ballerino, Giovanni Arnaud che sostituisce il precedente ballerino di Giovan Battista Borghese, Nicolò L'Evesque (scudi 6), (ambedue questi ballerini francesi compaiono come coreografi in numerose opere rappresentate a Roma nei primi trent'anni del Settecento); infine Filippo Stolz, maestro di violino dei paggi (scudi 3).

Nel novembre 1717 la figlia maggiore dei Borghese, Flaminia, va sposa a Baldassarre Odescalchi duca di Bracciano; esattamente un anno dopo ella muore nel dare alla luce una figlia che le sopravviverà due mesi; un'altra figlia, Teresa, sposa nel 1719 il napoletano Adriano Carafa duca di Traetto e si trasferisce a Napoli.

Prosegue intanto la politica di avvicinamento alla corte imperiale: particolarmente intensa è in questo periodo la corrispondenza dell'agente in Vienna del principe, Domenico Lorengo, il

quale arricchisce le sue notizie politiche con qualche cronaca della vita musicale di corte; a volte, in sua assenza, scrive il fratello Giovanni Bartolomeo Lorengo che in data 12 febbraio 1719 comunica [A.B. 6579:]

[...] È di qui partita la celebre virtuosa Cuzzona, ben contenta della generosità di questa Corte facendosi conto, che abbia portato seco il valore di 11 in 12 mila fiorini di regalo [...].

All'inizio del 1720 Francesco Gasparini comincia a fregiarsi del titolo di Virtuoso del principe Borghese; la qualifica appare la prima volta nel libretto del *Faramondo*, la seconda delle sue opere rappresentate al teatro Alibert in quel carnevale, mentre non compare nel libretto della prima opera, *Amore e maestà*; questo potrebbe voler dire che il titolo fu concesso proprio nel corso della stagione di carnevale. In questo stesso torno di tempo Gasparini abbandona la casa di piazza S. Lorenzo in Lucina di proprietà dei Ruspoli, il cui servizio egli aveva abbandonato già dal 1718, e si trasferisce nella casa di via del Melangolo (oggi via dell'Arancio) all'angolo di piazza Monte d'oro (come risulta dal confronto di diverse testimonianze, cfr. DELLA SETA, *Gasparini* 219 e 243). La casa apparteneva ai Borghese ed esiste un fascicolo di incartamenti ad essa relativi (A.B. 312, n. 398) che coprono un periodo che va dalla metà del XVII alla metà del XIX secolo ma con ampie lacune; in ogni caso il nome di Gasparini non compare tra quelli degli affittuarii, e ciò potrebbe dipendere dallo smarrimento delle carte ma potrebbe confermare la supposizione che la casa era concessa a Gasparini gratuitamente.

1721

In epoca sconosciuta, ma presumibilmente in Quaresima, viene dedicato alla principessa Borghese il seguente oratorio [BIBLIOTECA TEATRALE I 371:]

il MARTIRIO di S. POLIEUTO
Oratorio a quattro
Roma, Tinassi, 1721
Dedica a Maria Spinola Borghese
Musica di Anibale Pio Fabri [?]

In maggio la politica filo-asburgica di Marcantonio Borghese dà il suo frutto più consistente: il principe è nominato dall'imperatore viceré di Napoli, dove egli si trasferisce fin dal giugno mentre Maria Livia resta momentaneamente a Roma; questo fatto dà occasione ad uno scambio di lettere, l'unico rimasto, tra i due coniugi, dal quale ricaviamo qualche notizia che ci interessa.

Sembra che la principessa fosse alquanto restia a venire a prendere il suo posto di viceregina e alle insistenze del marito, dettate soprattutto da preoccupazioni di etichetta, ella opponeva preoccupazioni per il cambiamento di clima. Ancora più restio a trasferirsi era il figlio maggiore Camillo; a tal proposito Marco Antonio scriveva in una lettera non datata ma che dovrebbe essere del luglio [A.B. 6489:]

Mi rallegrei infinitamente che il motivo di non venire fosse quello di restare a fare il padrone di casa, né per questo gli vorrei male, ma ne prenderei tutto concetto; ma dubito, che tutt'altro sia questo, e che quel birbante dell'Abbate Garofalo lo continui a infinocchiare, come l'ha infinocchiato sempre, facendoli credere, che qui ha un fratello, che è in gran stima quando nessuno lo conosce. [...]

Vediamo dunque come era cambiata l'opinione su questo erudito ecclesiastico; effettivamente in questo anno Biagio Garofalo scompare dai Ruoli della famiglia.

Come viceré il principe Borghese era anche il superiore di Alessandro Scarlatti, maestro di cappella del Real Palazzo, e ne disponeva i movimenti; così egli scrive alla moglie in data 24 giugno [A.B. 6489:]

[...] Soggiungo che potrete far sapere al S.r Principe Ruspoli che io lascerò stare lo Scarlatti assente dalla Cappella quando comanderà, e con questa occasione osse-
quiarlo da parte mia [...].

Il principe Ruspoli aveva, nella stagione di carnevale 1721, collaborato con Scarlatti adattando il libretto zeniano della *Griselda* per la rappresentazione al Capranica; le parole di Marcantonio Borghese fanno pensare che il Ruspoli entrasse in qualche modo anche nella successive opere di Scarlatti rappresentate a Roma, *La virtù degli amori* (libretto di Lemer, teatro sconosciuto) il 26 novembre e *l'Arminio* (libretto di Salvi) dato al Capranica nel Carnevale 1724. (STROHMI II 307-308).

Informazioni più interessanti ci fornisce il seguito della stessa lettera di Marco Antonio Borghese:

Vi scrissi per una composizione di serenata, che aveste procurata di ordinare a qualcuno, che fosse stimato il migliore per farsi il giorno del nome della Maestà dell'Imperatrice, ma equivocai, perché non è il nome, ma il compleanno, che viene d'agosto; onde è bene che ci facciate metter mano più presto che sia possibile mentre vi vuol poi dell'altro tempo a metterla in musica. Vi dissi di farla fare di quattro o cinque personaggi, che non sia molto lunga, ma in forma che se si volesse far recitare in un piccolo teatro si potesse ancor praticare da non durare più, d'un ora e mezza, che poi vedremo se si avrà da recitare oppure da cantare, come si giudicherà meglio. Ma soprattutto che fosse qualche cosa di buono perché non ci avessimo a vergognare, potendovi servire di regola quella che vi mandai, nella quale v'intervenni nella casa dell'Acerenza [...]

La persona prescelta fu Pietro Metastasio, la serenata fu *Gli orti esperidi*, eseguita nel Real Palazzo il 28 agosto con musica di Nicolò Porpora; il libretto fu stampato da Francesco Ricciardi con dedica di Metastasio a Maria Livia Spinola Borghese nella stessa data della rappresentazione (si veda la lettera dedicatoria in BRUNELLI III 37).

Gli echi dell'avvenimento si fanno sentire anche a Roma; il 5 settembre scrive Giovanni Lorenzo Piacentini, maestro di casa [A.B. 6608:]

[...] Dal Procaccio ho ricevuto gli esemplari stampati della famosissima serenata, della quale in Roma si fanno gli elogi grandissimi, e nel distribuirli, mi conterrò, secondo che V.E. si degna insinuarmi [...]

La stessa lettera fornisce anche notizie romane:

[...] Verso il tardi seguì la solenne funzione del battesimo della giovanetta ebrea tenuta dall'Eminentissimo Nugno nella Chiesa di S. Antonio de' Portughesi apparata sontuosamente, come si dice, e con musica, e sinfonie, ed intervento di nobiltà [...]

Comunque la principessa non si era ancora trasferita a Napoli e non aveva assistito alla se-

renata a lei dedicata; infatti la seguente lettera di Marco Antonio, senza data, dovrebbe essere stata scritta nei primissimi giorni di ottobre [A.B. 6489:]

[...] Ieri sera si fece la pruova innanzi a me dell'opera pastorale posta in musica dal Bononcini, che anderà in scena per la prima volta domani sera, e vi fu meco ad udirla unitamente la duchessa [di Traetto, figlia del principe], che ad insinuazione mia da lei invitata v'intervenne la Sig.ra Contessa di Luzano per usare seco finezza, ed attenzione. Certo è, che tutta la compagnia è buona e grata, e fra le tre donne una detta l'Americhi Bolognese rappresenterà molto bene la sua parte; né intendo con ciò pregiudicare tutte le altre, che possono ben volentieri sentirsi.

[...] Vi mando unito a questa il libretto dell'opera, salutando tutte le donne [...]

Il 1° ottobre fu infatti rappresentata a Palazzo la *Rosiclea in Dania*, testo di Francesco Silvani e musica di Antonio Bononcini (STROHM II 306), quindi la lettera dovrebbe essere del 2 e la rappresentazione in teatro del 3.

Un'altra lettera senza data ci informa su aspetti inediti di Alessandro Scarlatti, trasferitosi a Roma [ibidem:]

[...] Ho sentito la perdita non ordinaria, che ha fatto don Carlo Albani all'ombra col Cavalier Scarlatti, e dubito molto, che egli possa mai moderarsi al gioco, a cui egli è purtroppo inclinato [...].

In autunno avanzato anche la principessa si trasferisce a Napoli, ma evidentemente spera ancora di poter assistere alla stagione di Carnevale perché in data 10 dicembre il maestro di casa Piacentini riferisce al principe da Roma [A.B. 6608:]

[...] Ieri fu qui Giuseppe Fraligonti impresario del Teatro della Pace, a dirmi, che facessi sapere a V.E., che per il carnevale venturo non farà fare l'opera in musica, per haverne avuta la proibizione da nostro Signore, ma bensi, che haverà una compagnia d'istrioni, che verranno da Bologna e che vi sia l'esempio nel pontificato di Alessandro Ottavo, essere gl'istrioni in detto teatro, come a V.E. sarà noto. [...]

1722

Occupata a Napoli la principessa si tiene informata per lettera degli avvenimenti romani; vi è un gruppo di lettere di questo periodo, tutte senza firma, evidentemente scritte da qualche persona di casa, e da una di queste apprendiamo l'esito delle opere in corso di rappresentazione [A.B. 6488:]

[...] La 2^a opera di Capranica riesce assai tetra, onde ha più applauso Porpora da Alibert benché li musici sian poco buoni ma si accettan con cavalli comparse e machine che sodisfan il popolo, e riscoton applauso [...].

L'opera di Capranica era il già citato *Arminio* di Scarlatti, quella di Porpora il *Flavio Anicio Olibrio* su testo adattato da Zeno (STROHM II 309).

Comincia nel luglio di quest'anno una serie di documenti del massimo interesse relativi alla gestione dei due più importanti teatri romani, il Capranica e l'Alibert, si tratta di copie di contratti e transazioni che si trovano nell'archivio Borghese perché una delle parti contraenti è

sempre il cantante Giovanni Ossi, ed inoltre perché nella materia della trattativa sono sempre coinvolti i palchi spettanti in affitto ai Borghese.

Il primo documento è un contratto tra l'Ossi e Federico Capranica [A.B. 5811, Filza dei mandati di S. Spirito, n. 15:]

Con la presente da valere quanto pubblico, e giurato instrumento rogato per mano di qualsivoglia notaro sia noto, e manifesto qualmente l'III.mo Sig.r Federico Capranica promette e s'obbliga a pagare qui in Roma liberamente nella prima settimana di Quadragesima del venturo anno 1723 scudi cinquecentocinquanta moneta romana di paoli dieci per scudo a Giovanni Ossi musicò di parte di soprano, e questi promette pagarli per il suo honorario ogni volta però che dal medemo sia atteso il ritrovarsi per li 15 di novembre 1722 in Roma et averà recitato le due opere da farsi nel venturo anno 1723 nel teatro del sopradetto III.mo Sig. Federico Capranica, et averà parimente fatto tutte le prove, che dal detto Sig. Federico verranno ordinate, il quale similmente s'obbliga dare al suddetto Giovanni Ossi commodo di casa mobiliata, lumi, foco e commodo di cucina, escludendo viaggi, e cibarii li quali il detto Ossi dovrà farli a suo proprio conto, che così si concorda, e stabilisce, dichiarando, che detto Ossi di detta apoca ne dovrà fare altra consimile de verbo ad verbum sottoscritta di suo proprio pugno, e consegnarla al suddetto Sig.r Federico Capranica qui in Roma, acciò ne abbia ognuno la sua; et in esecuzione della presente apoca fatte le suddette recite assegna a conto del suddetto pagamento da farsi come sopra il pagamento de palchetti di detto anno 1723 ritenuti dall'Ecc.ma Casa Borghese, dandogli a tal effetto la facoltà poterli esigere e farne quietanza in forma, obbligandosi una parte, e l'altra nella più ampia forma della Reverenda Camera Apostolica, renunciando et consentendo et unicamente. In fede etc. Roma questo di 13 luglio 1722.

Federico Capranica in fede mi obbligo come sopra

Assai più interessante è il seguente documento, che si riferisce ad una stagione trascorsa del teatro Alibert; esso permette tra l'altro di comprendere perché Ossi, dopo aver cantato in questo teatro per quattro stagioni passasse ora al teatro concorrente [A.B. 5811, Filza dei mandati di S. Spirito, n. 4:]

Ritrovandomi io sottoscritto debitore del Sig.r Giovanni Ossi nella somma di scudi cinquecento moneta per la recita del medemo fatta nel mio Teatro all'Orto di Napoli l'anno 1721 per la qual somma il medemo Sig. Giovanni sin dall'anno suddetto ne ottenne e spedi contro di me mandato esecutivo avanti Monsignor Governatore per gli atti d'Alessandri alli quali etc. E non potendo più trattenere la sodisfazione del detto mandato, la qual fin hora ho trattenuto con stare riguardato con mio grave incomodo, e pregiudicio; perciò con la presente da valere come pubblico, e giurato instrumento io sottoscritto di mia spontanea volontà in esecuzione del trattato havuto con il predetto Sig.r Giovanni, et in ogni altro miglior modo et in soddisfazione, e pagamento del detto mio debbito di scudi cinquecento moneta, e scudo uno, e denari 62 per spese di detto mandato, et exequatur con l'infrascritta riserva, e patto redimenti do, cedo, et assegno al sopradetto Sig.r Giovanni Ossi un palchetto del primo ordine numero terzo del detto mio teatro ritenuto dall'Ecc.ma Casa Borghese; e per causa della presente datione insolutiva li cedo ancora trasferisco, e renuncio tutte le singole ragioni non riservandomi alcuna ragione se non che salvo l'infrascritto patto redimenti ad haverlo con la autorità sola del costituto in forma etc.; con patto, e

conditione, che sia lecito a me sottoscritto di poter sempre, et in qualsivoglia tempo ricomprare il detto palchetto per il medemo prezzo di scudi cinquecento, e spese di detto mandato come sopra; con pagare la medema somma in una sol volta liberamente perché così etc.

E prometto, et affermo il suddetto palchetto essere mio, et a me liberamente spettare, et appartenere, et esser libero da qualsivoglia peso, e non haverlo venduto o alienato ad altri, né fatto altro in pregiudizio della presente dazione insolitum altrimenti in evento contrario voglio esser tenuto dell'evizione generale, e particolare in forma, et a tutti singoli danni de quali etc. E di più in caso di evizione, o vero molestie sopra il detto palchetto, oltre ad altri rimedii, che al detto Sig.r Giovanni Ossi competono, e possono competere in vigore del presente contratto, et infrascritto obbligo camerale sia lecito al suddetto Sig.r Giovanni Ossi di poter ritornare alle sue prime ragioni le quali in questo caso debbano restar ferme, et intatte, e ciò à maggior cautela, e salva al medemo la facoltà di poter variare di modo che etc. E per osservanza delle cose suddette obbligo me sottoscritto miei eredi etc. e beni etc. nella più ampia forma della Reverenda Camera Apostolica con le solite clausole etc. consentendo etc. unicamente in fede etc. questo di 2 agosto 1722

Antonio D'Alibert cedo et mi obbligo
come sopra mano propria

[seguono le firme di tre testimoni].

L'imminenza della nuova stagione teatrale fa riapparire le tracce di un personaggio col quale i rapporti sembravano da tempo interrotti: Alessandro Marcello; questi, in data 15 ottobre, scrive da Venezia per «presentare la persona a lei ben nota del Sig.r Don Antonio Vivaldi famoso professor di violino, che si porta a Roma per far l'opera in carnavale, acciò nell'accogliere gli umilissimi miei ossequii, si degni pure riceverlo sotto l'ombra della di lei autorevolissima protezione» (cfr. la trascrizione integrale della lettera in DELLA SETA, *Vivaldi* 525).

1723

In carnevale Francesco Gasparini dedica a Maria Livia Borghese la favola pastorale *La Dorinda* di cui scrive verosimilmente anche il testo; il libretto (cfr. la descrizione in ZANETTI 309-311) non reca il luogo di esecuzione, ma un conto di falegname permette di stabilire che l'opera fu rappresentata in casa dello stesso musicista, ovvero nel palazzo Borghese (DELLA SETA, *Gasparini* 218). Ulteriori ricerche non hanno portato alla luce altri conti di artigiani, ma con questa rappresentazione è connessa la seguente nota che si trova nel libro di Prestiti di guardaroba [A.B. 4200, f.n.n. 15r]:

[febbraio 1723]

per Gasparini per la commedia.

Un corpetto fondo raso bianco [...] recamato un manto di raso turchino con alamari di contrataglio con bavaro di broccato bianco con alamari con maniche da perdere.

Un paro di calzoni da homo di broccato fondo oliva [...].

Il 20 marzo Antonio Vivaldi scrive da Venezia ringraziando la principessa per la protezione accordatagli durante il carnevale (cfr. DELLA SETA, *Vivaldi* 525-526); è forse la buona accoglienza ottenuta da Vivaldi a spingere un altro musicista impegnato all'Alibert per la seguente

stagione, Luca Antonio Predieri, a chiedere una presentazione presso la principessa Borghese, che gli viene fatta dal nobile veneziano Andrea Cornaro (cfr. DELLA SETA, *Roma-Venezia* 148).

Del 16 ottobre è un nuovo contratto tra Giovanni Ossi e Federico Capranica per le recite del prossimo carnevale 1724; esso è del tutto simile, mutate le date, a quello sopra riportato del 13 luglio 1722 (A.B. 5812, Filza dei mandati di S. Spirito).

1724

Ancora una volta in fine di carnevale vengono eseguiti in monastero alcuni brani di opere della stagione al teatro Alibert; il conto per il pagamento di tre suonatori (Domenico Cardicci e Giovanni Mossi violinini, Giovannino [Lulier] violoncello) e per il regalo di due guantiere d'argento ai due «musici» (non nominati) è pubblicato in DELLA SETA, *Gasparini* 218-219 (qui si ipotizza che l'opera fosse il *Farnace* di Vinci, ma potrebbe essere anche il già nominato *Scipione* di Predieri o entrambe le opere).

Del 10 maggio è un nuovo documento relativo ai rapporti di Giovanni Ossi coi suoi imprenditori; anche Federico Capranica, come già Antonio d'Alibert, si trova nella posizione di debitore insolvente e cede al cantante i diritti sull'affitto del palco riservato ai Borghese [A.B. 5813, Filza dei mandati di S. Spirito, n. 13:]

Ritrovandomi io sottoscritto debitore del Sig.r Giovanni Ossi virtuoso dell'Ecc.ma Casa Borghese nella somma di scudi seicento quarantacinque moneta per resto di maggior somma dovutagli per le recite fatte nel mio teatro negli anni 1723 e 1724 corrente, e non potendo io sottoscritto al presente sodisfare il medemo Sig.r Ossi, acciò il medemo per l'ulteriore dilazione non riceva danno alcuno tanto più ch'esso ha pronta occasione d'investire detta somma di denaro; perciò ho convenuto con il medesimo di detta somma creare un cambio nel modo, e con le riserve che si diranno in appresso.

Pertanto con la presente da valere come pubblico, e giurato instrumento rogato per mano di pubblico notaro io sottoscritto mi riconosco, e confesso vero, e legittimo debitore del suddetto Sig.r Giovanni Ossi nella detta somma, e quantità di scudi seicento quarantacinque moneta per resto come sopra, senza però pregiudizio dell'anteriorità, posteriorità, privilegii et hipoteca, e di altre ragioni che a detto Sig. Ossi competono per detto suo credito, e non altrimenti, quali scudi seicento quarantacinque moneta prometto, e mi obbligo pagare, e sborsare al detto Sig. Ossi nella forma e modo seguenti cioè, scudi cento dentro il termine di sei mesi da oggi prossimi, e per il resto adesso assegno ad esso Sig.r Ossi scudi duecento delli paichetti, che gode l'Ecc.ma Casa Borghese nel mio teatro, dando io facoltà al medemo di poter esigere ogn'anno da detta Ecc.ma Casa detti scudi duecento sino all'intero pagamento della somma suddetta come sopra dovutali e farne quietanza con tutte le facoltà necessarie, e opportune al quale effetto lo costituisco procuratore irrevocabile come su cosa propria anche mediante il mio giuramento; con dichiaratione però, che la somma che annualmente esigerà primieramente debba cedere in pagamento de frutti e secondariamente in estinzione della sorte principale perché così e non altrimenti. E perché detto Sig.r Giovanni Ossi non è solito ritenere il suo denaro otioso, ed infruttifero, come io sottoscritto son ben informato, ma negotiarlo, e trafficarlo in diversi negotii, e trafichi leciti, et onesti particolarmente in cambii e recambii, acciò dunque detto Sig.r Giovanni Ossi per la suddetta somma di denaro non patisca dan-

no alcuno, anzi acciò ne ritragga qualche lecito guadagno io infrascritto assumo in me il peso, come anche prometto e mi obbligo trasmettere la detta somma di scudi seicento quarantacinque moneta ed il loro valore nelle fiere, e parti del mondo, e quella cambiaria, e ricambiaria, girarla e regirarla, e farla cambiare, e ricambiare da qualsivoglia mercante, e negoziante da deputarsi da me infrascritto sempre, et in ogni tempo tante volte, quante ne farà di bisogno, come però adesso deputo il Sig.r Francesco Lelmi Lelini publico negoziante con ogni facoltà necessaria et opportuna e provisioni solite, e consuete a danni, spese et interessi di me infrascritto. Qual mercante come sopra deputato, e rispettivamente da deputarsi prometto, che manterrà il corso de cambii, e recambii secondo la scrittura, e stile mercantile, e quella farla, e mostrarlà ogni volta in giuditio, e fuori et ita quod aliud.

Quali cambii, e recambii io infrascritto con il consenso del suddetto Sig.r Giovanni Ossi prometto io stesso e liquido a ragione di scudi quattro moneta per centenario, ed anno, e quelli non debbano eccedere detta somma, di modo che se in quel tempo et anno correranno meno della somma convenuta come sopra tutto quello, che correrà di meno vada in utile di me infrascritto, e tutto quello che correrà di più vada a danno del suddetto Sig.r Giovanni Ossi perché così etc. Quali cambii, e recambii così tassati, e liquidati io sottoscritto mi obbligo pagarli al medemo Sig. Giovanni Ossi, o a suoi da sei mesi in sei mesi posticipatamente la rata parte qui in Roma liberamente etc. perché così etc.

Item che li stessi cambii et recambii come sopra liquidati, e sino allora decorsi corrono anche doppo la relassatione del mandato esecutivo, e sua esecuzione, ancorché sino alla totale sodisfazione, e restituzione della sorte principale, e capitale dell'i detti scudi seicento quarantacinque assieme con li cambii e ricambii come sopra liquidati, e sino allora decorsi, et anche in caso di qualsivoglia impedimento legittimo, e anche di morte, ed assenza del mercante, e per qualsivoglia accidente, qui non espresso, e che necessariamente fosse dovuto esprimersi di modo che in loco de danni, spese, interesse, lucro cessante, e danni emergenti. Io infrascritto voglio esser tenuto, come prometto, e mi obbligo pagare detti cambii e recambii alla ragione come sopra liquidata, e convenuta liberamente altrimenti perché così e non altrimenti. E per osservanza delle cose suddette obbligo me stesso miei beni et eredi nella più ampia forma possibile della Reverenda Camera Apostolica renuntiando et consentendo et unicamente. In fede

Roma questo di 10 maggio 1724.

Io Federico Capranica mi obbligo a quanto di sopra
[seguono le firme di tre testimoni e la rogazione del notaio Cesare Valentini]

Il 20 maggio l'agente Domenico Lorengo comunica con le notizie da Vienna [F.B.P. 101, n. 17:]

[...] martedì si recitò dalli cavagliieri l'opera in musica, che si replicò giovedì, et oggi di se la canta per la terza, et ultima volta, sentendosi che riesca a meraviglia avendovi sempre accompagnato col cembalo l'Imperatore, e la seconda volta cantata un'arietta la Serenissima Infante maggiore. Non vi sono intervenuti, che le dame di corte, e dell'accesso e quelli ministri, e cavagliieri della chiave, ch'erano stati dati in lista al Camerier maggiore. Tutti li cavagliieri, che hanno da fare in quest'opera saranno regalati, e per schivare l'envidia si tireranno a sorte i premii [...]

1725

In febbraio muore Filippo Colinelli; mentre nella cappella Paolina il suo posto viene preso da Francesco Gasparini nel Ruolo della famiglia (A.B. 4005) egli non viene sostituito da alcuno.

1726

Un conto di falegname segnala la costruzione di un palco per una commedia di burattini fatta il primo venerdì di carnevale nel monastero di S. Domenico e Sisto (A.B. 4787, Filza del L.m. H 196).

1727

Di un curioso incidente occorso a Maria Livia Borghese nell'assistere ad una rappresentazione teatrale riferisce VALESIO IV 771-772:

Martedì 28 [gennaio]. Nella notte precedente, nell'uscire dal teatro d'Ariberti, cadde alla principessa Borghese una croce di diamanti che avea al collo, del valore di 6000 scudi, né per diligenze fatte fu ritrovata. Questa mattina un vecchio stracciarolo la riportò al palazzo e non chiedendo altro in premio che qualche sussidio per una figliola zitella che avea, la principessa li fece dare 10 doppie di regalo e dissegli che ella avrebbe provveduto di dote la figliola.

Come è ormai quasi consuetudine anche quest'anno una scelta di arie dalle opere della stagione (*Gismondo re di Polonia* di Brianni-Vinci e *Siroe re di Persia* di Metastasio-Porpora, cfr. STROHM II 315) viene replicata ad uso delle figlie monache [A.B. 4788, Filza del L.m. H 236:]

Nota de' pagamenti fatti da Antonio Bernardini esattore [...] a tutto giugno come appresso [...]

26 — A 28 [febbraio] a Francesco Genovenzi argentiere scudi sedici e denari 50 moneta prezzo e fattura d'una guantiera d'argento donata da S.E. Padrone a Farinello in occasione andiede a cantare a Monte Magnanapoli	16.50
A 3 [marzo] a Filippo Simoncini Guardaroba di S.E. scudi ventidue moneta suo rimborzo di tanti pagati a Minicucci musici e sonatori andati al monastero di SS. Domenico e Sisto a Monte Magnanapoli	22 —
[giustificazione della precedente:]	
Per il S.re Giovanni del Violoncello	6 —
Per Menicuccio musicista	12 —
Per due sonatori di violino	4 —
	22

Mentre Farinello non ha bisogno di essere presentato, Menicuccio si deve identificare col cantante Domenico Ricci, assai attivo sulle scene romane e poi cantore alla cappella Sistina (cfr. CELANI 89).

Il 22 marzo muore Francesco Gasparini. Egli viene sepolto nella chiesa di S. Lorenzo in Lu-

cina a spese del principe (non è stata identificata la tomba) mentre la casa di via del Melangolo viene lasciata dalla moglie e ripresa dai Borghese in giugno (cfr. DELLA SETA, *Gasparini* 242-243).

Il 31 luglio un importante ricevimento dà occasione ad uno schieramento musicale senza precedenti nelle memorie della casa [A.B. 4790, Filza del L.m. H 358, n. 36:]

Lista dell'istromenti che sonarono alla cantata et al ballo in occasione della venuta del Gran Priore di Francia li 31 luglio 1727

Primo coro

	Sr Antonio Montanari	2 —
Violini	Sr Domenico Ghilarducci	2 —
	Sr Giovanni Alessi	2 —
	Sr Silvestro	2 —
Violoncelli	Sr Giovanni	2 —
	Sr Lazzaro	2 —
Contrabbasso	Sr Giovanni Sati di Casa	
Salterio	Sr Don Florido	2 —
Oboè	Sr Giuseppino	2 —
	Monsù Antonio	2 —

2° coro

	Sr Giorgio	1.50
Violini	Sr Pavolo	1.50
	Sr Filippo	1.50
Trombe	Sr Ludovico	1.50
	Sr Lorenzo	1.50
		25.50

Istromenti per il ballo

	Sr Giuseppe primo violino	2 —
Violini	Sr Pietro Alessi	1.50
	Sr Giuseppe Ortenzi	1.50
	Sr Francesco Perini	1.50
Oboè		1.50
Violone		1.50
Due Corni da caccia		3 —
		38.00
Per il mandataro che avvisa		— 60
		38.60

1728

Unica notizia significativa è il seguente conto di falegname [A.B. 4801, Filza del L.m. H 724:]

Lavori fatti da Domenico Baronci falegname [...]

Per essere andati in più omini al monastero a Monte Magnianapoli il venerdì di carnevale per fare il teatro per li burattini in musica.

1729

Anche quest'anno vengono fatte ascoltare in monastero le arie dalle opere del teatro Albert, l'*Ezio* di Metastasio-Auletta e la *Semiramide riconosciuta* di Metastasio-Vinci (cfr. STROHM II 317), qualche giorno più tardi vengono eseguite arie dalle opere del teatro della Pace con gli intermezzi in costume: le opere erano la *Rosmene* di Stampiglia-Costanzi con gli intermezzi *Porsognacco e Grilletta*, e l'*Arianna e Teseo* di Pariati-Leo con intermezzi non identificati (cfr. STROHM II 159, 185, 317) [A.B. 4801, Filza del L.m. 698, n. 30:]

Adi 17 [febbraio]

Lista dell'strumenti che servirono al Monastero di Montemagnanapoli in occasione che S.E. fece sentire all'Ecc.me Sig.re sue figlie monache il Sig.re Carlo Scalzi musicista che recitava al Teatro d'Albert

Primo Violino	2 —
2° Violino	2 —
Violoncello	2 —
Cimbalo	2 —
Copista del teatro per porto e riporto delli libri	— 60

Adi 25 detto

E più per aver fatto sentire S.E. Padrone alle sudette Ecc.me Sue Sig.re Figlie li musicisti della Pace

Raparini musicista	12 —
Il Tenore	12 —
Il Buffo	12 —
La Servetta	6 —
Primo Violino	2 —
2° Violino	2 —
Violoncello	2 —
Cimbalo	2 —
Copista porto e riporto de li libri	— 60
Al sartore del teatro per vestire e spogliare li Buffi	1 —
	60.20

(per il cantante Carlo Scalzi cfr. SCHMIDL II 456).

Le arie delle stesse opere, con l'aggiunta di quelle del teatro Capranica, vengono poi copiate ad uso di Paolo Borghese (secondo STROHM II 315 quell'anno al Capranica furono rappresentate «solo commedie per musica»); nello stesso conto è annotato l'acquisto di edizioni a stampa di musica strumentale [A.B. 4801, Filza del L.m. H 698, n. 78:]

Adi 25 marzo 1729

Denari pagati da Filippo Simoncini Guardaroba per le sottoscritte carte di musica per servizio di S.E. il Sig.r Don Paolo Borghese	
Per numero 121 fogli dell'arie dell'i Theatri d'Alibert, Capranica e Pace a denari 10 il foglio	12.10
Per numero 15 fogli di arie trasportate a denari 15 il foglio	2.9
Adi 28 detto per una muta della concerti del Corelli stampa in rame legati alla francese	9 —
Per una muta de concerti del Valentini stampa in rame sciolti	5 —
Per due libri di sonate diversi	2 —

Il 22 maggio muore Marcantonio Borghese; con l'avvento del successore Camillo molte persone scompaiono dal Ruolo della famiglia fin dal mese di giugno (A.B. 4009) e fra queste Giovanni Ossi che non viene sostituito da alcuno; invece resta in servizio Laura Predieri come cameriera personale della vedova Maria Livia.

Il nome di Ossi compare un'ultima volta in un documento del 6 luglio, ma relativo ai suoi crediti coi Capranica [A.B. 5815, Filza dei mandati di S. Spirito, n. 15:]

Io sottoscritto con la presente dichiaro come l'anno 1728 per gli atti dell'Abbatoni Notaro Capitolino fu stipulato a mio favore dall'Illustrissimo Signor Camillo Capranica l'affitto del suo teatro per le recite già scorse nel carnevale passato del corrente anno 1729. Nel quale affitto non furono in alcun modo compresi li palchetti ritenuti dall'Eccellenzissima Casa Borghese, essendo stati per prima li medemi assegnati al Sig.r Giovanni Ossi per sconto del suo credito. E così dichiaro sopra l'esazione de medemi palchetti per detta mia recita non haver jus, né pretensione alcuna. In fede questo di 6 luglio 1729

Girolamo Mainardi

1731

[VALESIO V 398:]

[27 agosto] La principessa Spinola Borghese alle 18 hore et un quarto mancò di vita in età di anni 60, donna stata bellissima ed onestissima, ma così data al giuoco delle carte che credesi si abbia giocato sopra 200.000 scudi, essendo per la maggior parte per via di giustizia rimasta erede de' beni del padre, che l'avea contro ragione privata. Ha lasciato senza aver avuto tempo di far testamento, compresavi la sua dote, altri quattro figliuoli scudi 200 e più mila, pagati i debiti che ascendono a circa scudi 90.000, tutti provenienti dal giuoco. Alle ore 3 in circa della notte il cadavere fu portato alla cappella Borghese in S. Maria Maggiore per la porta segreta a cagione della lite che ha la casa co' canonici, senza suono di campane.

Con la morte della principessa scompare dal Ruolo della famiglia anche Laura Predieri (A.B. 4011); essa deve essere restata a Roma perché il suo nome compare ancora in qualche carta del 1736.

Esiste nell'Archivio Borghese un *Inventarium Bonorum Hereditariorum clare Memorie Principesse Marie Livia Spinule Burgesie factum ad instantiam Ill.mi et Ex.mi domini Princi-*

pis Burghesii eius filii Primogeniti, et Heredis ab intestato beneficiati prò 4° parte (A.B. 31, n. 341, pp. 429-876); a p. 526, tra gli oggetti trovati nella camera della defunta si legge: «Diverse carte di musica di niun valore».

Cecra

L'aggredim^{to} Donato dell'E. & U. all'ultima mia Carta
invitatali per la v.^a Dignissima mi ha coraggio di
trasmetterci l'occajal per la s.^a Caura.
Si come la mia se la con S. nove più per la
mopria abilità dei per il menio della mia f.^a.
S'esser così vero sarà ancora della seconda
modo si confidiamo la v.^a s.^a (avetta) possa
carsi un poco. Intanto ci mi dicono i com.
pre più ormai quanto senti dell'E. U. e mi
rassegno profondamente.

Ven: 26 Marzo 1712.



*P. M. D. O. P. S. C.
Benedetto Marcello.*

Lettera di Benedetto Marcello alla Principessa di Rossano (26 marzo 1712).

APPENDICE

La cappella Borghese (Paolina) in S. Maria Maggiore dal 1687 al 1732

Le notizie sulla musica nella cappella Borghese sono ricavate dai seguenti volumi contenenti le filze dei mandati di pagamento:

- A.B. 212 per gli anni 1685-1689
- A.B. 215 per gli anni 1689-1695
- A.B. 217 per gli anni 1696-1700
- A.B. 219 per gli anni 1701-1706
- A.B. 220 per gli anni 1707-1711
- A.B. 221 per gli anni 1712-1716
- A.B. 223 per gli anni 1717-1720
- A.B. 225 per gli anni 1725-1726
- A.B. 227 per gli anni 1730-1732

Il volume A.B. 224 (anni 1721-1724) non è consultabile perché deteriorato; il volume relativo agli anni 1727-1729 non è reperibile (smarrito ovvero spostato): le notizie relative a questi anni sono dunque ipotetiche. I nomi dei componenti la cappella sono indicati sono a partire dal 1687.

L'organico della cappella comprendeva il maestro di cappella, un organista e dieci cantori. Al maestro competeva la paga di 10 scudi ogni tre mesi; l'organista e i cantori non avevano paga fissa ma ricevevano 6 soldi per ogni servizio con un numero mensile di servizi variante tra i quattro e gli otto. Mensilmente il sagrestano compilava un ordine di pagamento, indirizzato all'esattore della casa, secondo il modello che qui si riporta:

Sig. Francesco Albertazzi li servitii della Salve del presente mese di agosto 1689 sono 8 ch'a sei giulii per servizio per ciascheduno in undici infrascritti musici sono [scudi] 52 denari 80	52.80
[seguono i nomi].	

Nel febbraio di ogni anno aveva luogo una serie di servizi speciali per l'esposizione delle Quarantore; a questi prendevano parte il maestro di cappella, l'organista, sei cantori (alcuni dei quali non appartenenti all'organico della cappella) e tre strumentisti; il compenso era di dieci soldi per servizio ad ogni partecipante, come risulta dal seguente modello:

Li servitii dellli musici per le 40 hore del 1690. sono stati cinque, ch' dieci giulii per servizio per ciascheduno in undici infrascritti musici, sono scudi cinquantacinque 55
SS.ri Alessandro Melani Maestro di Cappella
Bernardo Pasquini organista
Gioseppe Ceccarelli
Gioseppe S.ta Agnese
Valerio di Cibo
Gioseppe Aquilano
Giovanni Matteo
Francesco Verdoni
I che ha sonato l'arcileuto
doi che hanno sonato di violino.

I nomi degli strumentisti sono indicati una sola volta; dal 1700 in poi vengono tralasciati anche i nomi degli altri partecipanti.

L'organo della cappella viene tenuto accordato dall'organaro Giacomo Alari (nei primi anni in collaborazione con Girolamo Galli). Oltre alle note di pagamento annuali per l'accordatura ordinaria si trovano due conti per lavori di revisione e riparazione:

1 — [A.B. 217, mandati 1696 n. 13:]

Nota de lavori fatti nell'organo posto nella Cappella Paolini dell'Ecc.ma Casa Borghese nella Basilica di S. Maria Maggiore

Per haver scomposto tutto l'organo, spolverato tutte le canne dentro e fuori, messe in forma quelle che erano acciacchate, e torte, e saldate quelle che erano rotte

Per haver schiodato l'ornamento della parte dietro e da una parte per poter levare il ferro del registro dell'ottava, che era rotto

Per haver levato il banconcino delli bassi grossi di piombo, che erano tutti li portamenti scollati, dove perdevano la maggior parte del vento, e quasi non sonavano, per haverli incollati, e messi a ciascheduno la sua pelle acciò non si possino più scolare per essere di loco assai incomodo a poterli rimediare

Per haver spolverato il bancone, dentro, e fuora la ceduzione, e la registratura, e rimesso il suo ferro che era rotto

Per haver rappezzato li condotti in diversi luoghi che sfiatavano

Per haver levato li mantici dal suo luogo, spolverati e rapprezzateli in diversi luoghi, che erano rotti, e tarlati

Per haver composto l'organo al suo luogo intonate tutte le canne, et accordato tondo, e tutto detto lavoro per prezzo di scudi venti 20.

Io infrascritto sagrestano dell'insigne Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore approvo il sudetto conto et in fede questo di 16 agosto 1696

Ambrogio Bajardi sagrestano mano propria

Io Bernardo Pasquini confessò essere la verità quanto di sopra, e per ciò meritare per la fattura giustamente scudi diciotto dico 18.

2 — [A.B. 221, mandati 1715, n. 15:]

Nota de lavori fatti nell'organo della Cappella Paolina dell'Ecc.ma Casa Borghese da Giacomo Alari organaro

Per haver disfatto tutto l'organo, e ripulite tutte le canne

Ricomposto, intonato, et accordato

Rappezati due ferri della reggistratura ch'erano rotti

Fatte fare due palline d'ottone

Messi li fili di ferro al pedale

Fatto portare un organo accio si potesse sonare il sabbato

Faccio fede io Don Filippo Collinelli Maestro di Cappella havere il soprannomato organaro fatti i detti lavori nell'organo sopradetto, e per fattura, e spesa convenirli scudi 13 — Questo 17 ottobre 1715.

MAESTRI DI CAPPELLA (in ordine cronologico):

Alessandro MELANI	dal novembre 1667 al settembre 1703;
Filippo COLINELLI	dal ottobre 1703 al febbraio 1725;
Francesco GASPARINI	dal marzo 1725 al [marzo 1727? (data della morte)]
Giuseppe FERRETTI	dal [marzo 1727?], in servizio nel 1732.

ORGANISTI (in ordine cronologico):

Bernardo PASQUINI	da prima del 1687 al dicembre 1710;
Bernardo CAFFI	dal dicembre 1710, in servizio nel 1732.

CANTORI (in ordine alfabetico):

Carlo ANTONINI	in servizio nel 1687, fino al luglio 1691
Pietro BALDINI	di Pesaro, soprano (CELANI 81), dal febbraio 1712, in servizio nel 1732;
Mattia BARTOLI	giugno-ottobre 1712, dicembre 1712;
Girolamo Antonio BIGELLI	di Siena, soprano (CELANI 74), dal giugno 1692 al novembre 1709, dal luglio 1711 all'agosto 1725;
Giuseppe CECCARELLI	detto Giuseppe o Peppino d'Orsini, di Rieti, soprano (CELANI 66, MARX 165), in servizio nel 1689, fino al novembre 1707;
Pasqualino CHIAPPOLI	dal giugno 1700 al dicembre 1705;
Vittorio CHICCHERI	tenore (PIPERNO, <i>Gasparini</i> 201) dal marzo 1718, in servizio nel 1732);
Cristoforo CINOTTI	di Fabriano, tenore (CELANI 76), dal febbraio 1693, in servizio nel 1732;
Francesco COLAPADRI	dal gennaio 1730, in servizio nel 1732;
Carlo CRESTINI	dal luglio 1711 al maggio 1712;
Stefano FABRI	dal dicembre 1709 al giugno 1711;
Giuseppe FEDE	di Pistoia, soprano (CELANI 59, MARX 167), in servizio nel 1689, fino al maggio 1692;
Floriano FLORI	(un Floriano è citato da KIRKENDALE 351), dal settembre 1706 al gennaio 1712;
Silvio GARGHETTI	di Rimini, tenore (CELANI 70), dal giugno 1692 al maggio 1702;
Giovanni Battista GIANNELLI	di Cesano di Puglia, basso (CELANI 61-62, MARX 169), in servizio nel 1689, fino al dicembre 1703);
Francesco Ant. GIOVANNETTI	dal gennaio 1730, in servizio nel 1732;
Domenico GRAZIANI	dal giugno 1692, in servizio nel 1732;

Antimo LIBERATI	di Foligno, contralto (CELANI 58, MGG VIII 706), in servizio nel 1689, fino al maggio 1691; gennaio-agosto 1706, dal dicembre 1707 al giugno 1711;
Giuseppe LUPARINI	tenore (LIESS 162, MARX 172), dal giugno 1692 al febbraio 1718;
Domenico MAGGIORINI	dal giugno 1692 al dicembre 1715;
Giuseppe MARTI	(MARX 173), dal giugno 1692, scompare tra il 1727 e il 1730;
Pietro Paolo MARTINETTI	di Terni, soprano (CELANI 82), dal dicembre 1715 all'ottobre 1719;
Antonio NATILI	di Lucca, soprano (PIPERNO, <i>Abitazioni</i> 110), dal novembre 1719, in servizio nel 1732;
Giovanni OSSÌ	dal settembre 1725, in servizio nel 1732;
Giacomo PALLESCHE	di Pistoia, soprano (CELANI 63), in servizio nel 1689, fino al maggio 1700;
Raffaele PANNUZZI	di Lucca, soprano (CELANI 88), dal gennaio 1730, in servizio nel 1732;
Carlo PERA	basso/tenore (CELANI 81), dal gennaio 1704 al [agosto 1727? (data di morte)];
Bernardo RICORDATI	di Città della Pieve (CELANI 82, LIESS 162), dal gennaio 1713 al [gennaio 1727? (data della morte)];
Orazio SCUTARINI	dall'aprile 1712, in servizio nel 1732;
Pietro SOTTILI	soprano (CELANI 60, MARX 177), in servizio nel 1689, fino al giugno 1692;
Giuseppe VECCHI	di Roma, basso (CELANI 61, MARX 177), in servizio nel 1689, fino al luglio 1694;
Francesco VERDONI	di Roma, contralto/tenore (CELANI 76-77, MARX 177), dal luglio 1702 al marzo 1712;
Giovanni Battista VOLANTI	in servizio nel 1689, fino al giugno 1692;
Francesco VULPIO	contralto (CELANI 56), in servizio nel 1689, fino al giugno 1692.
Giovanni Battista VULPIO	

CANTORI NON APPARTENENTI ALLA CAPPELLA CHE PARTECIPANO AI SERVIZI DELLE QUARANTORE (in ordine alfabetico):

Giuseppe AQUILANO	1690;
Giovanni MATTEO	cioè Giovanni Mattia, di Tivoli, contralto (CELANI 78, MARX 171), 1690;
Giuseppe (Antonio) SANSONI	(MARX 176), 1693, 1694;
Giuseppe di Santa Agnese	(LIESS 150 ss.), 1690;
Valerio di Cibo	1690;
Vincenzo	contralto, 1688 (un «Vincenzo tenore» cit. in MARX 177).

SUONATORI CHE PARTECIPANO AL SERVIZIO DELLE QUARANTORE (in ordine alfabetico):

Antonio	arciliuto, 1688;
Jacomo BICHI	violino (MARX 164), 1688;
Carlo MANELLI	violino (MGG VIII 1593), 1688.

ABBREVIAZIONI

Fondi dell'Archivio Segreto Vaticano:

- A.B. Archivio Borghese
- F.A. Fondo Albani
- F.B. Fondo Borghese
- F.B.P. Fondo Borghese Pacchi

Riferimenti bibliografici:

- | | |
|--------------------------|---|
| BIBLIOTECA TEATRALE | L. CAIRO e P. QUILICI, <i>Biblioteca teatrale dal '500 al '700. La raccolta della Biblioteca Casanatense</i> , 2 voll., Roma, Bulzoni, 1981. |
| BRUNELLI | <i>Tutte le opere di Pietro Metastasio</i> , a cura di BRUNO BRUNELLI, 5 voll., Milano, Mondadori, 1943-1954. |
| CELANI | E. CELANI, <i>I cantori della Cappella pontificia nei secoli XVI-XVIII</i> , II, in «Rivista musicale italiana» XVI (1909) pp. 55-112. |
| DELLA SETA, Gasparini | F. DELLA SETA, <i>Francesco Gasparini, virtuoso del principe Borghese</i> , in <i>Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del primo Convegno internazionale (Camaiore, 29 settembre-1° ottobre 1978)</i> , a cura di FABRIZIO DELLA SETA e FRANCO PIPERNO, Firenze, Olschki, 1981, pp. 215-243. |
| DELLA SETA, Roma-Venezia | F. DELLA SETA, <i>Le nozze del Tebro coll'Adria. Musicisti e pubblico tra Roma e Venezia</i> , in <i>L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco</i> , a cura di GIOVANNI MORELLI, Milano, Ricordi, pp. 142-149. |
| DELLA SETA, Vivaldi | F. DELLA SETA, <i>Documenti inediti su Vivaldi a Roma</i> , in <i>Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società</i> , Atti del Convegno internazionale di studio organizzato dall'Istituto italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini, Venezia 10-12 settembre 1981, Firenze, Olschki, 1982, pp. 521-532. |
| KIRKENDALE | U. KIRKENDALE, <i>Antonio Caldara, sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien</i> , Graz-Köln, H. Böhlau Nachf., 1966. |
| LIESS | A. LIESS, <i>Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento. Musikerliste des Oratorio S. Marcello 1664-1725</i> , in «Acta musicologica» XXIX (1957) pp. 137-171. |
| MARX | H.J. MARX, <i>Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli</i> , in |

- MGG «Analecta musicologica» V (1968) pp. 104-177.
- PETROCCHI *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 14 voll. + suppl., Kassel, Bärenreiter, 1949-1968.
- PIPERNO, *Abitazioni* M. PETROCCHI, *Roma nel Seicento* (Storia di Roma a cura dell'Istituto di Studi romani, vol. XIV), Bologna, Cappelli, 1970.
- PIPERNO, *Ruspoli* F. PIPERNO, *Francesco Gasparini, le sue abitazioni romane, i suoi allievi coabitanti*, in «Esercizi. Arte Musica Spettacolo» IV (1981) pp. 104-115.
- QUADRI F. PIPERNO, *Francesco Gasparini «virtuoso dell'eccellentissimo sig. principe Ruspoli»: contributo alla biografia gaspariniana (1716-1718)*, in *Francesco Gasparini* cit., pp. 191-214.
- SARTORI F.S. QUADRI, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, 5 voll., Bologna, Agnelli, 1739-1752.
- SCHMIDL [C. SARTORI], *Primo tentativo di catalogo unico dei libretti italiani a stampa fino all'anno 1800*, Milano, Ufficio ricerca fondi musicali, s.a.
- SELFridge-FIELD C. SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, 2 voll. + suppl., Milano, Sonzogno, 1926-1938.
- STROHM E. SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi* (trad.), Torino, ERI, 1980.
- THIEME-BECKER R. STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, 2 voll. («Analecta musicologica», bd. XVI), Köln, Volk-Gerig, 1976.
- TIBY *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart [...] hrsg. von Dr. ULRICH THIEME und Dr. FELIX BECKER*, 37 voll., Leipzig, Engelmann, poi Seemann, 1907-1950.
- VALESIO O. TIBY, *Emanuele d'Astorga. Aggiunte e correzioni da apportare alle ricerche del prof. Hans Volkmann*, in «Acta musicologica» XXV (1953) pp. 93-111.
- VIALE FERRERO F. VALESIO, *Diario di Roma* a cura di GAE-TANA SCANO e GIUSEPPE GRAGLIA, 6 voll., Milano, Longanesi, 1974-1981.
- M. VIALE FERRERO, *Arcangelo Coralli collezionista*, in *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo congresso internazionale* a cura di SERGIO DURANTE e PIERLUIGI PETROBELLINI, Firenze, Olschki, 1982, pp. 225-240.

VOLKMANN

H. VOLKMANN, *Emanuel d'Astorga*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911-1919.

WIEL

T. WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Visentini, 1897.

ZANETTI

E. ZANETTI, *La presenza di Francesco Gasparini in Roma. Gli ultimi anni 1716-1727 (cronologia e documenti)*, in *Francesco Gasparini* cit., pp. 259-319.

<i>Sigli strumenti di Roma</i>	23
Violini	Gabriele
Sig: Arcangelo Corelli	Giuseppe Rossi
Matteo Tornarelli	Carlo Rogniese
Valentini	Pietruccio di Borgo
Paolo Maria	Prospero Pittore
Carpani	Pietro Barbieri
Nicolino	Sio: D'Agua (Visca)
Carlo Mannelli Castrato	Boccalini
Venouese di Spagna	Jacomo Branchas
Furigi Baldassini	Son: Sio: Francesco Silvestri
Jacomouccio del Conestabili	GIVSEPPE VALENTINI
Apolito Boccaletti	Siglio di Bartolomeo
Carlo ferrini	Alfonso
Carlo guerra	scolaro di Carpani
Giuseppe Venouese	<i>Ricette</i>
Andrea di Furigi	Pertica
Antonuccio di Colonna	Gasparini
Bartolomeo di M. Citorio	Baxbosi
francesco Maria	Filippella
Zmenico Colista	Son: Sio: Antonio
Jacomo Volante	Ottaviano
Jacomo Sienoi	Piccini
Bernardino Bonaggi	
Alfonzo	
Sio: Ratta d'Adda	
Bartolomeo de Moni	

UNA STATISTICA DELLA MUSICA A ROMA NEL 1694

di *Oscar Mischiati*

Il documento che viene qui pubblicato reca all'inizio, di pugno di Padre Martini, la dicitura: *Musici di Roma nell'anno che il Sig. Gio. Paolo Colonna si portò in Roma.*¹

Un esame anche soltanto superficiale del contenuto rivela che l'annotazione martiniana non può essere riferita al periodo in cui Colonna fu a Roma alla scuola di Antonio Maria Abbatini, di Orazio Benevoli e di Giacomo Carissimi (cioè prima del 1658)², ma soltanto ad un'epoca più tarda, più precisamente all'anno del viaggio compiuto dal compositore bolognese a Roma per fare omaggio al papa Innocenzo XII della sua opera a stampa *Psalmi octo vocibus ad ritum ecclesiasticae musices concinendi et ad primi et secundi organi sonum accommodati — Liber Tertius Sanctissimo Domino Nostro Innocentio XII. Pontifici Optimo Maximo dicatus a Joanne Paulo Columna in Perinsigni Collegiata S. Petronii Bononiae musi-*

¹ Il documento è inserito in un volume miscellaneo di appunti, abbozzi, spogli e simili di Padre G.B. Martini, costituente oggi il Ms. Mus. 47 della Biblioteca del Convento di S. Francesco a Bologna (cfr. GINO ZANOTTI O.F.M. Conv., *Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna, Catalogo del fondo musicale*, 2 voll., Bologna, Forni, 1970, II, p. 359 per una descrizione molto sommaria); esso vi figura alle pp. 221-232 ed è costituito da tre fogli (quello esterno funge da contenitore, mentre il secondo ed il terzo vi sono disposti di seguito anziché sovrapposti come sarebbe la consuetudine) misuranti mm. 270 × 194, contrassegnati alle pp. 221, 223 e 229 da una filigrana (stella a 6 punte entro cerchio sormontato da croce latina). Sono grato alla Signora Gloria Bettinelli (della Milizia Mariana costituita presso la medesima Basilica di S. Francesco) per le cortesie usatemi in occasione della consultazione e fotocopiatura del documento.

² La circostanza è riferita dal Colonna stesso in due lettere, del 10 novembre e 12 dicembre 1685, ad Antimo Liberati; lettere facenti parte del gruppo dedicato alla celebre controversia tra il compositore bolognese e Arcangelo Corelli a proposito delle supposte quinte parallele nell'*Allemanda* della Terza Sonata dell'Opera II di quest'ultimo (in copia calligrafica coeva a Bologna, Biblioteca musicale «G.B. Martini», D 1).

ces praefecto. Opus Undecimum (Bologna, P.M. Monti, 1694)³.

Una verifica attorno alla composizione della Cappella Sistina quale risulta dal documento permette di circoscrivere la data dell'evento: l'andata a Roma del Colonna, cioè, dovette avvenire dopo l'8 agosto 1694 (data della morte del cantore papale Francesco Verdoni, che infatti non figura elencato nel documento) e prima del 25 ottobre di quello stesso anno, data della morte di Rutilio Cenci, che è presente nel documento quale tenore «giubilato» del complesso musicale pontificio.⁴

Considerando tuttavia che nella sua qualità di maestro di cappella della Basilica di S. Petronio a Bologna il Colonna doveva essere in sede per curare quello che era il suo maggior impegno di ogni anno, l'allestimento musicale della festa del santo patrono bolognese ricorrente il 4 ottobre, sarà facile inferirne che il viaggio romano dovette cadere nel periodo tra la metà di agosto e la metà di settembre di quell'anno.

Il testo fu certamente redatto da persona dell'ambiente musicale romano, non foss'altro per il modo familiare, confidenziale con cui sono nominati i singoli musicisti, spesso citati col solo nome quando non addirittura col diminutivo o col soprannome.⁵

In tale contesto risulta singolare che non figurino elencate alcune chiese nelle quali si sa per certo che la musica veniva esercitata con regolarità, cioè dove erano appunto costituite «cappelle» musicali: tali erano S. Giacomo degli Spagnoli, S. Girolamo della Carità, S.

³ Secondo l'autorevole testimonianza di Padre Martini, l'omaggio del Colonna al Papa è da considerarsi uno strascico dell'infelice controversia sopra ricordata: «Alla fine venne in sentimento il Colonna, per sostenere il proprio decoro in faccia alla scuola romana, abbondante in quei tempi di maestri eccellenti, di pubblicare il 3° libro de salmi nel 1694 e portatosi in Roma [...] lo presentò a Papa Innocenzo XII; ritornato a Bologna il Colonna li fu dai maestri di Roma spedito il sud^o libro di salmi spartito e contrassegnato negli errori da essi scoperti onde fu creduto che dall'afflitione se ne morisse il Colonna» (cfr. G.B. MARTINI, *Origine della musica in S. Petronio* nel citato volume miscellaneo Ms. 47, cc. 60-61 e 79).

⁴ Tali considerazioni si basano su E. CELANI, *I Cantori della Capella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, in «Rivista Musicale Italiana» XIV (1907) pp. 83-104, 752-790 e XV (1908) pp. 55-112.

⁵ Le dizioni come quelle ai nn. 38/39, 174 e simili stanno ad indicare che il putto soprano in questione era allievo di quel nominato musicista; analogamente i nn. 124, 152 ecc. indicano che il musicista in parola era alle dipendenze del personaggio nominato; sono questi tutti caratteri comuni alle liste di musicisti conservate negli archivi e di quando in quando pubblicate, come ad es. da RAFFAELE CASIMIRI, *Oratorii del Masini, Bernabei, Melani, Di Pio, Pasquini e Stradella, in Roma, nell'Anno Santo 1675*, in «Note d'Archivio» XIII (1936) pp. 157-169 oppure da LEPANTO DE ANGELIS, *Arcangelo Corelli nella direzione di un «concerto e sinfonia» in S. Maria di Loreto dei Marchigiani di Roma*, ibidem, XVII (1940) pp. 105-110.

Lucia del Gonfalone, S. Luigi dei Francesi, SS. Trinità dei Pellegrini e SS. Trinità degli Inglesi (e, se si vuole, anche il Pontificio Collegio Urbano di Propaganda Fide).⁶

Il documento è suddiviso in tre sezioni: la prima è dedicata alle cappelle stabili, a cominciare — ben lo si comprende — da quella papale (universalmente nota come «cappella sistina»), immediatamente seguita da quelle delle basiliche maggiori nel loro corretto ordine gerarchico: S. Giovanni in Laterano (la cattedrale di Roma), S. Pietro in Vaticano, S. Maria Maggiore; la seconda è riservata a quegli organismi musicali che avevano il compito di partecipare alle celebrazioni solenni in onore della Madonna che si tenevano soprattutto nelle chiese a lei dedicate, in particolare di curare il canto della *Salve Regina* (la più lunga delle quattro antifone maggiori della Madonna), secondo una consuetudine avviata dalla Confraternita dei musici di S. Cecilia fin dalle sue prime origini e in seguito sviluppatasi sotto il suo controllo e coordinamento.⁷

Nella terza ed ultima sezione sono elencati, suddivisi per categorie di strumento, gli strumentisti presenti in Roma; dove non sfuggirà il fatto che la lista si apre, non a caso, con il nome di Arcangelo Corelli.⁸ Per quanto essi partecipassero alle esecuzioni musicali nelle chiese, tuttavia essi non figurano formalmente in nessun organico di cappelle musicali, in conseguenza dell'ostracismo ufficiale sempre osservato a Roma in tema di partecipazione strumentale alla musica rituale all'infuori dell'organo.

Il documento è interessante nel suo insieme per quella che abbiamo definita una 'statistica' della situazione musicale romana alla fine del '600; non sfuggirà altresì la generale esiguità degli organici della maggior parte delle cappelle annoverate. Il che conferma la destinazione 'solistica' della letteratura musicale sacra romana di quel secolo: in effetti, se la compagine più consistente risulta essere quella dei cantori papali, ciò avviene non soltanto per comprensibili ragioni

⁶ Cfr. R. CASIMIRI, *L'antica Congregazione di S. Cecilia fra i musici di Roma nel sec. XVII*, in «Note d'Archivio» I (1924) pp. 116-129 (in particolare alle pp. 125 e segg. le firme dei membri della Congregazione con le qualifiche professionali); REMO GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, 2 voll., Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia, 1970 (passim tra le pp. 165 e 207).

⁷ Cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, pp. 9 e sgg., 68 e sgg., 165 e sgg. sulla devozione della Congregazione alla Madonna, compatrona peraltro dell'istituzione assieme a S. Cecilia e a S. Gregorio Magno.

⁸ Qualificato — unico fra tutti (ad eccezione di Antonio Bononcini) — con l'epiteto di *signore*. Da notare anche che Giuseppe Valentini (al n. 275) è scritto a caratteri maiuscoli.

di rango e di prestigio, ma anche per la fedeltà rigorosa che quell'organismo mantenne (e tuttora mantiene) al repertorio polifonico che già allora si diceva «a cappella» o «alla Palestrina» e che può essere legittimamente sussunto nella categoria — per altro non del tutto ovvia — della musica «corale».

Nelle altre chiese l'aggiornamento — per così dire — dello stile musicale andò di pari passo con la mirabile fioritura di quello che fu il barocco romano in architettura e nelle arti figurative; si ebbe così quella cospicua produzione di musica 'concertata' (vuoi solistica, vuoi policorale) che ci è tramandata sia dai manoscritti degli archivi musicali delle basiliche romane, sia dalle innumerevoli pubblicazioni a stampa individuali (tali quelle di Giacomo Carissimi, Bonifazio Graziani, Francesco Foggia ecc.) o collettive (prime fra tutte quelle curate dal solerte canonico Florido de' Silvestri da Barbarano) apparse durante l'intero XVII secolo.

Si noterà che alcuni musicisti figurano attivi in più di una chiesa; anzi, stante la già rilevata sommarietà delle denominazioni, non sempre è possibile stabilire con sicurezza le identificazioni di nomi molto simili; dove lo si è fatto — come si può vedere nell'indice dei nomi — si è prudentemente circoscritta la cosa con un punto interrogativo.

Non è questa la sede per porre in rilievo i dettagli biografici sconosciuti che il documento rende noti su singole figure di musicisti: sia tuttavia lecito accennare soltanto a Giuseppe Ottavio Pitoni, del quale è attestata l'attività di maestro di cappella non solo a S. Marco (come già si sapeva), ma anche a S. Lorenzo in Damaso e a S. Stefano del Cacco (qui anche con funzione di organista) e, limitatamente alle musiche della Salve Regina, anche a S. Maria della Pace e a S. Maria in via Lata.

Musici di Roma nell'anno che il Sig. Gio. Paolo Colonna si portò in Roma

I. Sig:^{ri} Musici della Cappella Pontificia

Sig ^{ri} Soprani Giubbilati	19 Simonelli /
1 Don: Buonaventura Argenti	Sig ^{ri} Contralti che attual: ^{te} servono
2 Don: Domenico dal Pane	20 Silvio di Spagna
3 Don G[i]useppe de' Vecchi	21 Sig: ^{re} Canonico di Velletri
4 Lorenzo Senesino	22 Don Giuseppe di S. Appolinara
5 Don Giuseppe Fede	
Sig ^{ri} Soprani che attual: ^{te} servono	Signori Tenori
6 Peppino di Orsini	23 Don: Rutilio giubilato
7 Raffaele Panusi	24 Don Andrea Mazzoni
8 Raffaele Raffaeli	25 Paolo di Don Livio
9 Chechino di Sforza	26 Carlucci
10 Valeriano Pellegrini	27 Don: Gio: Carlo Anatò
11 Pasqualino	28 Michelino
12 Montalcino	Sig ^{ri} Bassi
13 Bolsena	29 Don. Gio: Battista Gianelli giubilato
14 Pauluccio	30 Don. Gio: Batta di Sora
Sig ^{ri} Contralti Giubbilati	31 Gio: Antonio Ceva
15 Don Francesco Vulpij	32 Don. Benedetto
16 Don Coilotij	33 Don. Gregorio
17 Giuseppe Toci	34 Don: Girolamo
18 Don Cappelletti	35 Stefano di Melani

II. Musici della Cappella di San:^{to} Giovanni in Laterano

Sig ^{ri} Soprani	Sig ^{ri} Tenori
38 Mattia del Sig: ^{re} Bianchini	44 Don: Francesco
39 Severo	45 Giovanni Boncori
40 Benedetto detto Irene	Sig ^{ri} Bassi
41 Don: Francesco	46 Gio: Batta Nardi
Sig ^{ri} Contralti	47 Angelone
42 Pietro Paolo	48 Pippo de Rossi
43 Don Carlo	49 Gio: Batta del Tivolese //

III. Musici di S. Pietro in Vaticano50 Sig:^{re} Paolo LorenzaniM.^{tro} di Cappella51 Sig:^{re} Gio: Francesco Garbi

Organista

Soprani

- 52 Pietro Sarlalli
 53 Giuseppe Simoncini
 54 Don: Filippo Tebaldeschi
 55 Benedetto Cini
 56 Bartolomeo M:^{te} Fiascone
 57 Ignatio di S. Spirito

Contralti

- 58 Giuseppe Bariletti
 59 Nicolò Ferretti
 60 Tomasino Bai
 61 Domenico Ricciardi

Tenori

- 62 Giuseppe Ferrotti
 63 Vincenzo Leoni
 64 Ilario Toci
 65 Lodovico Bartolini

Bassi

- 66 Gio: Batta Contini
 67 Don: Gabriele d^o lo spagnolo
 68 Girolamo Casaglia
 69 Girolamo Navarra

**IV. Musici
di S:^{ta} Maria Maggiore**70 Sig:^{re} Antonio FoggiaM.^{tro} di Cappella71 Sig:^{re} Bernardo Pasquini
Organista

Soprani

- 72 Paolo Gobetto
 73 Antonio Lazzari
 74 Gio: Pietro Pio
 75 Domenico Fanti

Contralti

- 76 Carlo Pio
 77 Carlo Antonio Ori
 78 Don: Gio: Antonio Nencioni

Tenori

- 79 Rosato Panfili
 80 Stefano Episcopini

Bassi

- 81 Sig:^{re} Francesco Grassi
detto il Bassetto
 82 Nicola Trovarelli
 83 Paolo Sabbi
 84 Felice Petrucci

**V. Musici
de' S:^{ti} Lorenzo e Damaso**85 Sig:^{re} Ottavio PitoniM.^{tro} di Cappella86 Sig^{re} Gio: Batta Marcelli
Organista

Soprani	Tenori
87 Placido d. ^{to} Cignale	91 Titta Cappellaro
88 Ubaldo Sesti	92 Posterla
Contralti	Bassi
89 Paolo Felice Bracceschi	93 Gio: Francesco Rubini
90 Giuseppe Leonelli	94 Nicolò Cheller //

VI. Musici
 [di] S:^{ta} Maria in Trastevere

95 Sig ^{re} Giuseppe de' Rossi M: ^{to} di Cap: ^{lla}
96 Domenico Paltoni Organista

Soprani	Tenori
97 Francesco Palmerini	101 Gio: Domenico Barricchi
98 Vincenzo	102 Allesandro Copiatore
Contralti	Bassi
99 Girolamo	103 Pietro Aloisi
100 Francesco Cimbalaro	104 Don Bartolomeo

VII. Musici
 di S.^{to} Spirito

105 Sig ^{re} Pompeo Canniccianni [sic] Ma. ^{to} di Cappella
106 Pippo dal Violone Organista

Soprani	Tenori
107 Ignatio Marmaioli	111 Don: Bernardino Bonaria
108 Lorenzo Falcini	112 Don: Baldassar Sartori
Contralti	Bassi
109 Don: Giuseppe di Palestrina	113 Don Gio: Batta Nannini
110 Don: Francesco Bonanni	114 Don Allesandro Bernardelli

VIII. Musici del Giesù

115 Sig:^{re} Gio: Batta Giansetti M:^{tro} di Cappella
 116 Sig:^e Luca Madori Organista

Soprani

- 117 Agustino dà S. Martino
 118 Giovannino de:^{lo} Cieco Pio
 119 Nicolino Napolitano

Tenori

- 122 Gio: Domenico Grattasassi
 123 Michelino di Cappella

Contralti

- 120 Cintio d° Bel'Occhio
 121 il Pistorese

Bassi

- 124 Gio: Ercole del Sig^{re} Conte:^{bile}
 125 Il Basso di Sora

**IX. Musici
di S. Appolinara**

126 Sig:^{re} Spoglia Mastro di Cappella
 e Organista

Soprani

- 127 Antoniuccio di Viterbo
 128 Pasqualino
 129 Bocca di lepre
 130 Perugino
 131 Agustino di Trastevere

133 Paulo Felice Bracceschi

Tenori

- 134 Titta Cappellaro
 135 Gio: Travaglia

Contralti

- 132 Girolamo di Rospigliosi

Bassi

- 136 Gio: Francesco Rubini
 137 Benedetti

**X. Musici
della Chiesa Nova**

138 Sig:^{re} Bicilli M:^{tro} di Cappella
 139 Sig:^e Caffi Organista

Soprani

- 140 Chechino di Sforza
 141 Valeriano Pellegrini
 142 Marcuccio Aqua dolce d°
 143 Pietro Paolo di Zazzera

145 Oliviero Matraia

Tenori

- 146 Gio: Carlo Anatò
 147 Giuseppe della Regina

Contralti

- 144 Pietro Paolo del Melani

Bassi

- 148 Christoforo di Ber:^{do} Pasquini
 149 Don: Domenico Tivolese

XI. Musici

[di] S. Agnese in Piazza Navona

150 Sig:^{re} Piccini Mastro e Org:^{sta}

Soprano	Tenore
151 Don: Giuseppino	154 Don: Felice
Contralti	Basso
152 Don: Dome: ^{co} di Facchinetti	155 Paulo Maria
153 Don: Giovannino	

XII. Musici

[di] Santo Marco

156 Sig:^{re} Ottavio Pitoni M:^{tro}
di Cappella
157 Sig:^{re} Pioselli Organista

Soprano	Tenore
158 Carluccio di S. Giacomo	160 Francesco di S. Spirito
Contralto	Basso
159 Domenico Pier Marini	161 Carlo

XIII. Musici[di] S:^{to} Carlo al Corso162 Sig:^{re} Milanese M:^{tro} di Cap:^{lla}
e Organista

Soprano	Tenore
163 Carlo d'Avila	165 Don. Rutilio di Cappella
Contralto	Basso
164 Tomasino di S. Pietro	166 Spera

XIV. Musici[di] S.^{to} Giacomo degli Incurabili167 Sig:^{re} Belardino de Santis
M:^{tro} di Capp.^{lla} e Organista

Soprano	Tenore
168 Carlo d'Avila	170 Dom: ^{co} il Rosso Defendant
Contralto	Bassi
169 Don: Carlo	171 Gio: Giordani
	172 Scolaro del Sig: ^{re} Pitoni

XV. Musici
[de] La SS: Vergine della Consolazione

173 Sig: ^{re} Igniasio Mastro di Cappella e Organista

Soprano	Tenore
174 Antoniuccio di Fede	176 Zaffiro
Contralto	Basso
175 Gregorio Gobbo Spetiale	177 Don: Marcho Antonio

XVI. Musici
[de] La Madonna de Monti

178 Sig: ^{re} Franchi Mastro di Cap: ^{lla}
179 Sig: ^{re} Biagio Scaccia Orga ^{ta}

Soprano	Tenore
180 Oratiuccio di Zagarola	182 Stefano Episcopini
Contralto	Basso
181 Antoniuccio di Bianchini	183 De Grandis

XVII. Musici
[di] S.^{to} Stefano del Caccho

184 Mastro di Cappella e Or: ^{ta}
Ottavio Pitoni

Soprano	Tenore
185 Ubaldo Sesti	187 Checco di S. Spirito
Contralto	Basso
186 Bartolomeo Ricci	188 Carlo

XVIII. Musici

[de] La Madonna del Pianto
189 Sig:^{re} Alberitii maggiore
Mastro di Cappella
190 Sig:^{re} Alberiti minore Orga:^{sta}

Soprano	Tenore
191 Cardinalino	193 Alberisii
Contralto	Basso
192 Martinelli	194 Don: Stefano di Sora

XIX. Musici

[dei] S:^{ti} Apostoli

195 Ma:^{tro} e Organista il Milanese

Soprano
196 Orasiucci

e l'altre parti sono Frati

Musici delle Salve di Roma**XX. S. Maria Maggiore**

197 Sig:^{re} Melani Ma:^{tro} di Cap:^{la}
198 Sig:^{re} Bernardo Pasquini Orga:^{sta}

Soprani	Tenori
199 Peppino di Orsini	205 Silvio di Spagna
200 Raffaele Sfregiato	206 Domenico Gratta sassi
201 Boca di lepre	Bassi
202 Don: Giuseppino	207 Christoforo di Ber: ^{do} Pasquini
Contralti	208 Stefano del Melani
203 Momo di Rospigliosi	
204 Pietro Paulo del Melani	

XXI. S:^{to} Salvatore in Lauro

209 Sig:^{re} Bianchini Ma:^{tro} e Orga:^{sta}

Soprani	Tenore
210 Valeriano Pellegrini	213 Gio: Carlo Anato
211 Agustino da S. ^{to} Martino	Basso
Contralto	214 Christoforo di Ber: ^{do} Pasquini
212 Oliviero Matraia	

XXII. La Madonna della Pace

215 Sig: ^{re} Ottavio Pitoni M: ^{tro} di Cap: ^{la}	
216 Sig: ^{re} Pioselli Organista	
Soprani	Tenore
217 Don: Giuseppino di S. ^a Agnese	220 Gio: Travaglia
218 Il Perugino	Basso
Contralto	221 Don. Saulo
219 Cintio Bel Occhio	

XXIII. La Madonna di Monte Santo

222 Sig: ^{re} Giuseppe de Santis Mastro	
di Cappella e Organista	
Soprani	Tenore
223 Don Filippo di S. Pietro	226 Don Rutilio di Cappella
224 Carlo d'Avila	Basso
Contralto	227 Girolamo de Santis
225 Toci di Cappella	

XXIV. La Madonna del Popolo

228 Sig: ^{re} Giuseppe Scalmani	
Mastro e Organista	
Soprani	Tenore
229 Pauluccio Gobetto	232 Angelo Senesino
230 Pietro Paulo di Zazzera	Basso
Contralto	233 Lelio Cimbalaro
231 Honofrio	

XXV. S. Maria in Via Lata

234 Sig:re Ottavio Pitoni Mastro e
Organista

Soprano	Tenore
235 Don: Giuseppino	237 Bartolomeo
Contralto	Basso
236 Domenico Pier Marini	238 Carlo

n 222

Musici della Cappella di San:
Giovanni in Laterano

Sig: sio: Battista Bianchini
Mastro di Cappella

Sig: Giacomo Simonelli
Organista

Sig: Soprani

Maria Senora del Sig: Bianchini

Benedetto Dotto Irene

Don: Francesco

Sig: Generale

Pietro Paolo

Don Carlo

Sig: Bassi
Sio: Battista Nardi
Angelone
Sig: Giacomo de Rossi
Sio: Battista del Sinoleso

Sig: Senori

Don: Francesco

Giovanni Boncori

Pagina del documento autografo di Padre Martini.

Sig. ^{ri} Stromenti di Roma**XXVI. Violini**

- | | |
|--|---------------------------|
| 239 Sig: ^r Arcangelo Corelli | 259 Giacomo Diensi |
| 240 Matteo Fornari | 260 Bernardino Bonazzi |
| 241 Valentini | 261 Alfonzo |
| 242 Paolo Maria | 262 Gio: Batta il Gobetto |
| 243 Carpani | 263 Bartolomeo de Monti / |
| 244 Nicolino | 264 Gabriele |
| 245 Carlo Mannelli castrato | 265 Giuseppe Rosso |
| 246 Genovese di Spagnia | 266 Carlo Bologniese |
| 247 Luvigi Baldassini | 267 Pietruccio di Borgo |
| 248 Jacomuccio del Conte Stabile | 268 Prospero Pittore |
| 249 Ipolito Boccaletti | 269 Pietro Barbiere |
| 250 Carlo Ferrini | 270 Gio: d'Aqua Viva |
| 251 Carlo Guerra | 271 Boccalini |
| 252 Giuseppe Genovese | 272 Jacomo Brancha |
| 253 Andrea di Luvigi | 273 Don: Gio: Francesco |
| 254 Antoniuccio di Colonna | 274 Silvestro |
| 255 Bartolomeo di M: ^{te} Citorio | 275 Giuseppe Valentini |
| 256 Francesco Maria | 276 Figlio di Bartolomeo |
| 257 Domenico Colista | 277 Il Pollacho |
| 258 Jacomo Volante | 278 Scolaro di Carpani |

XXVII. Violette

- | | |
|----------------|-----------------------|
| 279 Pertica | 283 Don: Gio: Antonio |
| 280 Gasperini | 284 Ottaviano |
| 281 Barbosi | 285 Piccini // |
| 282 Filippella | |

XXVIII. Violoncelli

- | | |
|--|-----------------------------|
| 286 Sig: ^{re} Antonio Bononcini | 296 Alderano |
| 287 Giovannino di Panfili | 297 Nicola |
| 288 Mancini | 298 Gio: Cirone |
| 289 Pippo | 299 Zoppetto |
| 290 Torquato | 300 Francesco di Marescotti |
| 291 Quirino | 301 Bandiera |
| 292 Don Gasparo | 302 Girolamo de Monti |
| 293 Franchi | 303 Gio: di Giansetti |
| 294 Martinelli | 304 Zaffiro |
| 295 Prete Napolitano | 305 Andrea Scalmani |

XXIX. Contrabassi

306 Simone	311 Bernucci
307 Bartolomeo	312 Marcello /
308 Gio: Antonio Aimme	313 Garuffi
309 Giuseppe de Caroli	314 Don: Nicola
310 Gio: Travaglia	315 Don: Angelo

XXX. Liuti

316 Gaetano	320 Cosa mi dite fra: ^{llo} di Gaetano
317 Calvani	321 Pietro Libbraro
318 Frezza	322 Gio: Antonio Aimme
319 Gio: Moro	323 Tomaso Giorgi

XXXI. Trombe

324 Gaetano	327 Giuseppe
325 Gio: Antonio	328 Camillo
326 Lodovico	

XXXII. Tromboni di Castello

329 Giuseppe Barboso	cornetto	332 Matteo Fornari	tro: ^{ne}
330 Carpani	cornetto	333 Giuseppe de Rossi	tro: ^{ne}
331 Valentini	trombone	334 Fratello di Barbosi	tr: ^{ne}

Indice alfabetico

Abbreviazioni: A. = alto (contralto), B. = basso, M. = maestro di cappella, O. = organista, S. = soprano, T. = tenore; c. = cornetto, cb. = contrabbasso, lt. = liuto, tn. = trombone, tr. = tromba, va. = viola, vc. = violoncello, vl. = violino.

Acquaviva, cfr. 270		Bicilli, (Giovanni)	M. 138
Adami, Andrea (Bolsena)	S. 13	Bocca di lepre	S. 129, 201
Agostino di Trastevere	S. 131	Boccaletti, Ippolito	vl. 249
Agostino da S. Martino	S. 117, 211	Boccalini	vl. 271
Aimme - Haym		Bolsena - Adami	
Alberici senior (Silvestro ?)	M. 189	Bonanni, don Francesco	A. 110
Alberici junior (Stefano ?)	O. 190	Bonaria, don Bernardino	T. 111
Alberisi (Giovanni Battista)	T. 193	Bonazzi, Bernardino	vl. 260
Alderano	vc. 296	Boncori, Giovanni (Antonio)	T. 45
Alfonso	vl. 261	Bononcini, Antonio	vc. 286
Alois Pietro	B. 103	Bracceschi, Paolo Felice	A. 89, 133
Amadori (Madori), Luca	O. 116	Branca, Giacomo	vl. 272
Anatò, don Gio. Carlo	T. 27, 146, 213	Caffi	O. 139
Andrea di Luigi	vl. 253	Calvani, (Paolo)	lt. 317
Angelo, don	cb. 315	Camillo	tr. 328
Angelo Senesino (Eleuterio?)	T. 232	Cannicciari, Pompeo	M. 105
Angelone	B. 47	Canonico di Velletri - Gagliardi	
Antonini, Carlo (Carluccio ?)	T. 26	Cappellaro, Giov. Batti. (Titta)	T. 91, 134
Antonuccio di Bianchini	A. 181	Cappelletti, Giov. Antonio	A. 18
Antonuccio di Colonna	vl. 254	Cardinalino	S. 191
Antonuccio di Fede	S. 174	Carli, Stefano (di Melani)	B. 35, 208
Antonuccio di Viterbo	S. 127	Carlo, don	A. 43, 169
Argenti, Bonaventura	S. 1	Carlo	B. 161, 188, 238
Bai, Tommaso (Tomasino)	A. 60, 164	Carlo Bolognese	vl. 266
Baldassini, Luigi	vl. 247	Carluccio - Antonini	
Bandiera	vc. 301	Carluccio di S. Giacomo - D'Avila	
Barbosi	va. 281	Carpani, (Giov. Batt.)	vl. 243, cfr. 278
Barboso, (Carlo Antonio)	tn. 334	Carpani	c. 330
Barboso, Giuseppe	c. 329	Casaglia, Girolamo	B. 68
Bariletti, Giuseppe	A. 58	Ceccarelli, don Benedetto	B. 32
Barricchi, Gio. Domenico	T. 101	Ceccarelli, Giuseppe (Peppino di Orsini)	S. 6, 199
Bartolini, Lodovico	T. 65, tr. 326	Cenci, don Rutilio	T. 23, 165, 226
Bartolomeo	cb. 307	Ceva, Giov. Antonio	B. 31
Bartolomeo, don	B. 104	Checco = Francesco	
Bartolomeo	T. 237	Chechino di Sforza = De Rossi Francesco	
Bartolomeo di Montecitorio	vl. 255	Cheller, (Domenico) Nicolò	B. 94
Bartolomeo de Monti	vl. 263	Cimapane (?), Simone	cb. 306
Bartolomeo Montefiascone	S. 56	Cimbalaro, Francesco	A. 100
Basso di Sora - don Stefano di Sora ?, Felici ?		Cimbalaro, Lelio	B. 233
Benedetti	B. 137	Cini, Benedetto	S. 55
Benedetto (Irene)	S. 40	Cinzio (Belloccchio)	A. 120, 219
Benedetto, don = Ceccarelli		Cirone, Giovanni	vc. 298
Bernardelli, don Alessandro	B. 114	Cocchi, Lorenzo (Senesino)	S. 4
Bernucci	cb. 311	Colozzi, Giov. Batt.	A. 16
Besci, Paolo Pompeo (Pau- luccio)	S. 14	Colista, Domenico	vl. 257
Bianchini, Giov. Batt.	M.O. 36, 209, cfr. 38, 39, 181		

Mafia di Roma nell'anno del Nig. 10 Febbraio donna si porta in Roma. 223	
<i>Cogni Musici della Casella</i>	
<i>Pontificia</i>	
<i>li soprani.</i>	<i>li Generali</i>
<i>li iubilari</i>	<i>che adattate le ruote</i>
Don: Buonaventura Argenzi	Silvio di Spagna
Don: Domenico dal Pane	sig: Fanonico di Bellotti
Don Giuseppe di Vecchi	Don Giuseppe di Lappolinaro
Ferenzio Senesino	<i>Signori Tenori</i>
Don Giuseppe Tede	Don: Rutilio iubilato
<i>li soprani che adattate le ruote</i>	Don Andrea Mazzoni
Peppino di Orsini	Paolo di Don Quixio
Raffaele Pannisi	Carluccio
Rafaelle Raffaelli	Don: Sio: Carlo Anato
Ciechino di Forza	Michelino
Valeriano Pellegrini	
Pasqualino	<i>li Bassi</i>
Montalcino	Don: Sio: Battista Pianelli
Bolsena	iubilato
Paduccio	
<i>li Generali</i>	Don: Sio: Battista Di Sora
<i>li iubilari</i>	
Don Francesco Vulpiy	Don: Antonio Cesa
Don Giosoty	Don: Benedetto
Giuseppe Soci	Don: Gregorio
Don Cappelletti	Don: Silolamo
Imonetto	Refano di Melani

Contestabile - Colonna,	cfr. 124, 248, 254	Gaetano	tr. 324
Contini, Giov. Batt.	B. 66	Gagliardi, Giuseppe Antonio (canonico di Velletri)	A. 21
Copiatore, Alessandro	T. 103	Garbi, Giov. Francesco	O. 51
Corelli, Arcangelo	vl. 239	Garghetti, Silvio Francesco (di Spagna)	A. 20, T. 205
Cristoforo di B. Pasquini	B. 148, 207, 214	Garuffi	cb. 313
Dal Pane, Domenico	S. 2	Gasparo, don	vc. 292
D'Avila, Carlo (Carluccio)	S. 158, 163, 168, 224	Gasperini, (Giov. Batt.)	va. 280
De Caroli, Giuseppe	cb. 309	Genovese di Spagna	vl. 246
De Grandis, (Matteo ?)	B. 183	Giannelli, Giov. Batt.	B. 29
De Rossi, Francesco (Chechi- no di Sforza)	S. 9, 140	Giansetti, Giov. Batt.	M. 115, cfr. 303
De Rossi, (Giacomo)	tn. 333	Giansetti	vc. 303
De Rossi, Giuseppe (Pippo)	B. 48	Giordani, Giovanni	B. 171
De Rossi, Giuseppe	M. 95	Giorgi, Tommaso	lt. 323
De Santis, Bernardino	M.O. 167	Giovanni Antonio	tr. 325
De Santis, Girolamo	B. 227	Giovanni Antonio, don	va. 283
De Santis, Giuseppe	M. 222	Giovanni d'Acquaviva	vl. 270
Dienzi (Diensi), Giacomo	vl. 239	Giovanni di Giansetti	vc. 303
Domenico, don (di Facchi- netti)	A. 152	Giovanni Battista del Tivole- se	B. 49
Domenico (il Rosso Defen- dente)	T. 170	Giovanni Battista di Sora = Felici	
Eleuterii (?), Angelo (Senesi- no)	T. 232	Giovanni Battista (il gobbet- to)	vl. 262
Episcopini, (Giuseppe) Stefano	T. 80, 182	Giovanni Ercole (del Conte- stable)	B. 124
Facchinetti,	cfr. 152	Giovanni Francesco	vl. 273
Falcini, Lorenzo	S. 108	Giovannino, don	A. 153
Fanti, Domenico	S. 75	Giovannino di Panfili	vc. 287
Fede, Giuseppe	S. 5, cfr. 174	Girolamo = Perrini	
Felice, don	T. 154	Girolamo = ? Foradilli	
Felici (di Sora), don Giov. Batt.	B. 30	Girolamo di Rospigliosi	A. 132
Ferretti, Nicolò	A. 59	Girolamo di Monti	vc. 302
Ferrini, Carlo	vl. 250	Giudici, don Gregorio	B. 33
Ferrotti, Giuseppe	T. 62	Giuseppe	tr. 327
Filippella	va. 282	Giuseppe dal violone (Pippo)	O. 106, vc. 289
Filippo di S. Pietro = Te- baldeschi		Giuseppe da Palestrina, don	A. 109
Foggia, Antonio	M. 70	Giuseppe della Regina,	T. 147
Foradilli (?), Girolamo	A. 99	Giuseppe Genovese	vl. 252
Fornari, Matteo	vl. 240, tn. 332	Giuseppe di S. Appolinare = Jacobelli ?	vl. 265
Francesco, don	S. 41	Giuseppino, don	S. 151, 202, 235
Francesco, don	T. 44	Giuseppino di S. Agnese, don	S. 217
Francesco di S. Spirito (Checco)	T. 160, 187	Grassi, Francesco (il basset- to)	B. 81
Francesco di Marescotti	vc. 300	Gratasassi, (Giov.) Domeni- co	T. 122, 206
Francesco Maria = ? Pellic- cia		Gregorio = Giudici	
Franchi	M. 178	Gregorio gobbo spetiale	A. 175
Franchi	vc. 293	Guerra, Carlo	vl. 251
Frangioni, Severo	S. 39	Haym (Alimme), Giovanni	
Fregiotti, Michele (Micheli- no)	T. 28, 123	Antonio	cb. 308, lt. 322
Frezza	lt. 318	Ignazio di S. Spirito = Mar- miali	
Gabriele, don (lo Spagnolo)	B. 67	Ignazio	M.O. 173
Gabriele	vl. 264		
Gaetano	lt. 316		

Jacobelli, Giuseppe Antonio (= ? don Giuseppe di S. Apollinare)	A. 22	Paolo Maria	B. 155
Jacomuccio (del Contestabile)	vl. 248	Paolo Maria	vl. 242
Lazzari, Antonio	S. 73	Pasqualino = Tiepolo	O. 71, 198, cfr. 148, 207, 214
Leonelli, Giuseppe (Maria)	A. 90	Pasquini, Bernardo	
Leoni, Vincenzo	T. 63	Pauluccio = Besci	
Lodovico = ? Bartolini		Pauluccio = Paolo Gobetto	
Lorenzani, Paolo	M. 50	Pellegrini, Valeriano	S. 10, 141, 210
Madori = Amadori		Pelliccia (?), Francesco Maria	vl. 256
Mancini	vc. 288	Peppino = Ceccarelli	
Mannelli, Carlo	vl. 245	Perrini, don Girolamo	B. 34
Marcelli, Giov. Batt.	O. 86	Pertica, (Giov. Maria)	va. 279
Marcello	cb. 312	Perugino, il	S. 130, 218
Marco Antonio, don	B. 177	Petrucci, Felice	B. 84
Marcuccio (Acquadolce)	S. 142	Piccini, (Giuseppe)	M.O. 150
Marescotti,	cfr. 300	Piccini	va. 285
Marmaioli, Ignazio	S. 57, 107	Piermarini, Domenico	A. 159, 236
Martinelli	A. 192	Pietro barbiere	vl. 269
Martinelli	vc. 294	Pietro libraro	lt. 321
Matraia, Oliviero	A. 145, 212	Pietro Paolo	A. 42
Mattia	S. 38	Pietro Paolo del Melani	A. 144, 204
Mazzoni, Andrea	T. 24	Pietro Paolo di Zazzera	S. 143, 230
Melani, Alessandro	M. 197, cfr. 35, 144, 204, 208	Pietrucci di Borgo	vl. 267
Michelino = Fregiotti		Pio, Carlo	A. 76
Milanesi	M.O. 162, 195	Pio, Giovanni Pietro = ?	
Moianni, Placido (cignale)	S. 87	Giovannino (cieco)	S. 74, 118
Momo di Rospiëosi	A. 203	Pioselli (Giovanni Battista)	O. 157, 216
Monaci (da Montalcino), Bartolomeo	S. 12	Pippo dal violone = Giuseppe	
Montalcino = Monaci		Pistoiese, il	A. 121
Montefiascone, Bartolomeo	S. 56	Pitoni, (Giuseppe) Ottavio	M. 85, 156, 184, 215, 234, cfr. 172
Moro, Giovanni	lt. 319	Placido (Cignale) = ? Moiani	S. 87
Nannini, don Giovanni Batt.	B. 113	Polacco, il	vl. 277
Napoletano, prete	vc. 295	Posterla, (Domenico)	T. 92
Nardi, Giov. Batt.	B. 46	Prospero pittore	vl. 268
Navarra, Girolamo	B. 69	Quirino	vc. 291
Nencioni, don Giovanni Antonio	A. 78	Raffaele sfregiato	S. 200
Nicola	vc. 297	Raffaelli, Raffaele	S. 8
Nicola, don	cb. 314	Ricci, Bartolomeo	A. 186
Nicolino	vl. 244	Ricciardi, (Giov.) Domenico	A. 61
Nicolino Napolitano	S. 119	Ronchi (Ronca), Paolo Fabrizio = Paolo di don Livio	T. 25
Onofrio	A. 231	Rospigliosi,	cfr. 132, 203
Orasiucci	S. 196	Rubini, Giov. Francesco	B. 93, 136
Oraziuccio di Zagarolo	S. 180	Rutilio = Cenci	
Ori, Carlo Antonio	A. 77	Sabbi, Paolo	B. 83
Orsini,	cfr. 6, 199	Sarlalli, Pietro	S. 52
Ottaviano	va. 284	Sartori, don Baldassarre	T. 112
Palmerini, Francesco	S. 97	Saulo, don	B. 221
Paltoni, Domenico	O. 96	Scaccia, Biagio	O. 179
Panfili,	cfr. 287	Scalmani, Andrea	vc. 305
Panfili, Rosato	T. 79	Scalmani, Giuseppe	M.O. 228
Panuzzi (Panusi), Raffaele	S. 7	Senesino = Cocchi	
Paolo di don Livio = Ronchi		Senesino = ? Eleuterii	
Paolo Gobetto (Pauluccio)	S. 72, 229	Sesti, Ubaldo	S. 88, 185

LETTERE INEDITE DI STRAWINSKY A VITTORIO RIETI

Severo = Frangioni		Tomasino di S. Pietro = Bai	
Sforza,	cfr. 9, 140	Torquato	vc. 290
Silvestro	vl. 274	Travaglia, Giovanni	T. 135, 220, cb. 310
Silvio di Spagna = Garghetti		Trovarelli, Nicola	B. 82
Simoncini, Giuseppe	S. 53	Valentini, (Francesco Antonio)	vl. 241
Simone = Cimapane ?		Valentini	tb. 331
Simonelli, Giacomo	O. 37	Valentini, Giuseppe	vl. 275
Simonelli, Matteo	A. 19	Vecchi, Giuseppe	S. 3
Spera, (Erminio)	B. 166	Vincenzo	S. 98
Spoglia, (Giuseppe)	M.O. 126	Volante, Giacomo	vl. 258
Stefano di Sora, don	B. 125, 194	Vulpio, Francesco (Giov.	
Stefano di Melani = Carli		Batt. ?)	A. 15
Tebaldeschi, don Filippo	S. 54, 223	Zaffiro	T. 176, vc. 304
Tiepoli, Pasqualino	S. 11, 128	Zazzera, (Domenico)	cfr. 143, 230
Tivolese, don Domenico	B. 149, cfr. 49	Zoppetto	vc. 299
Toci, Giuseppe	A. 17, 225		
Toci, Ilario	T. 64		

LETTERE INEDITE DI STRAWINSKY A VITTORIO RIETI¹

di Franco Carlo Ricci

Vittorio Rieti incontrò la prima volta Strawinsky quando il musicista russo venne a Roma per eseguire, come solista, il suo primo *Concerto per pianoforte e orchestra di fiati* sotto la direzione di Bernardino Molinari nel 1925². L'opportunità di avvicinarlo, come amico di Alfredo Casella, gli fu offerta da una cena in casa di Lord Berners. Strawinsky però non fece molta attenzione al giovane Rieti, tanto è vero che in seguito non ricorderà questa circostanza.

La conoscenza si approfondì invece a Parigi negli anni 1925-26 per merito di Diaghilev, per il quale Rieti aveva già scritto il balletto *Barabau*, rappresentato per la prima volta a Londra nel 1925. Fu proprio il fondatore dei *Ballets russes* infatti che mise in contatto i due musicisti, dopo aver parlato di Rieti a Strawinsky in modo molto favorevole e averlo invitato inoltre a vedere il suo balletto di successo.

L'amicizia tra loro iniziò quindi con la possibilità di frequentarsi a Parigi e a Montecarlo perché entrambi collaboravano con Diaghilev.

¹ Nato ad Alessandria d'Egitto nel 1898, Vittorio Rieti, di recente nominato Accademico Onorario di S. Cecilia, compì i primi studi musicali a Milano, quindi a Roma dove ebbe maestro Respighi risentendo però soprattutto l'influsso di Casella. Visse poi molti anni tra Roma e Parigi. Nella capitale francese fu molto vicino al «Gruppo dei Sei» e a Strawinsky e collaborò in teatro con Diaghilev e Louis Jouvet. A lui, unico tra i musicisti italiani, Diaghilev commissionò due balletti che ebbero molto successo: *Barabau* e *Le Bal*. Nel '40 si trasferì in America, dove vive, dedicandosi oltre che alla composizione, naturalmente, all'attività didattica. Negli Stati Uniti fu in contatto con Strawinsky al quale fu legato, come ho sopra detto, da profonda amicizia. Ebbe inizialmente interessi neoclassici, poi si avvicinò al gusto francese, in particolare a Poulenc e Auric, mantenendo però sempre una componente italiana che si richiama a certa vivacità rossiniana o al lirismo di Pergolesi. Ha composto molti lavori in vari generi musicali: sinfonico, cameristico, ballettistico, operistico; ha scritto inoltre musiche per films e di scena per il teatro.

² Il *Concerto per pianoforte e orchestra di fiati*, o *Concert pour piano suivi d'orchestre d'harmonie*, come lo chiama Strawinsky in francese, finito di comporre nell'aprile del 1924, fu il lavoro con il quale il musicista russo esordì come pianista-interprete della propria musica. Il concerto, presentato per la prima volta nel maggio del 1924 all'Opéra di Parigi con la direzione di Kussevitzky, fu eseguito, in prima italiana, all'Augusteo di Roma, il 19 aprile 1925. Dirigeva Bernardino Molinari; al pianoforte era ancora Strawinsky.

Dopo la morte di questi, nel 1929, non si perdettero più di vista continuando ad incontrarsi in varie occasioni, come ai Festivals di musica contemporanea a Venezia.

In America poi si videro tutte le volte che Strawinsky, che all'inizio del soggiorno negli Stati Uniti risiedeva a Hollywood, andava a New York dove abitava Rieti. (Ma in un caso fu quest'ultimo suo ospite a Hollywood). Negli ultimi anni di vita di Strawinsky i contatti si intensificarono perché il musicista russo lasciò la California per stabilirsi definitivamente a New York.

L'esiguo numero di lettere che vengono qui pubblicate sono solo una parte di quelle che Strawinsky inviò a Rieti nel corso della lunga amicizia che copre l'arco di oltre un quarantennio; sono però le sole che si conoscano perché Rieti, prima del 1938, non aveva generalmente l'abitudine di conservare le lettere che gli venivano da chiunque inviate o copie di quelle che spediva. Queste presentate non sono quindi necessariamente le più importanti e significative scrittegli da Strawinsky ma solo le poche salvate dall'oblio da un troppo tardivo zelo.

Si tratta comunque di lettere inedite che rivestono interesse non solo perché consentono di conoscere alcuni momenti, per lo meno, del rapporto di amicizia tra Rieti e Strawinsky, ma anche perché, non essendo destinate alla pubblicazione ma scritte con semplicità ad un amico, mettono in risalto alcuni aspetti della personalità strawinskyana non sempre molto conosciuti, oppure confermano ben noti atteggiamenti, come l'ostentato attaccamento al denaro.

L'autore del *Sacre du printemps* infatti, il cui comportamento era spesso piuttosto sprezzante o freddo nei confronti di altri compositori, pure illustri (basti pensare per esempio ai rapporti tutt'altro che cordiali avuti con Schönberg o sottilmente ironici con Prokofiev), si abbandona invece in questi scritti ad un tono così confidenziale e affettuoso da dimostrare come fosse capace, in taluni casi, di sentimenti profondi che sapeva coltivare, e a lungo. Ricordo, per esempio, la lettera del 17 agosto 1940 nella quale manifesta sincera gioia nell'apprendere che l'amico è finalmente al sicuro in America, fuori dai pericoli del secondo conflitto mondiale, o quella del 18 gennaio 1952 in cui, senza mezzi termini, dimostra ammirazione per la sua musica o compiacimento perché Toscanini diriga le sue composizioni, pur non nascondendo irritazione per il fatto che trascuri le proprie (lettera del 15 settembre 1945).

La prima delle lettere pubblicate è del giugno 1938; l'ultima del gennaio '52. Segue un lungo silenzio interrotto solo da due brevi biglietti di risposta ad auguri ricevuti, del '64 e del '67. Il silenzio però è solo epistolare perché, dopo il trasferimento a New York, Strawinsky vedeva molto spesso Rieti, quindi non aveva bisogno di scrivergli.

Le lettere sono manoscritte, salvo due, dattiloscritte, e tutte in lingua francese. Il motivo della scelta di questa lingua, usata anche quando i due musicisti vivevano da molto tempo in America, è l'abitudine, contratta nel prolungato soggiorno parigino, ad esprimersi in francese che comunque Strawinsky conosceva meglio dell'inglese.

La calligrafia è di difficile comprensione anche perché Strawinsky, rivolgendosi ad un amico e in modo non ufficiale, scrive con evidente trascuratezza; riempie inoltre il foglio con varie aggiunte laterali, compie numerosi errori di ortografia, omette accenti e segni di interpunkzione, introduce, a volte inaspettatamente, termini o espressioni inglesi.

Nella pubblicazione degli originali ho ripristinato la forma corretta nei casi, frequentissimi, di omissioni di accenti o di desinenze o in quelli di evidenti sviste, salvo qualche eccezione.



Biglietto di augurio e ringraziamento di Stravinsky a Vittorio Rieti con notazione musicale (dicembre 1964).

LETTERE

1.

Paris, le 25 juin 1938

Mon cher Rieti,³

merci pour votre gentille lettre et aussi pour votre télégramme que j'ai reçu à la salle Gaveau en sortant sur l'estrade pour diriger mon concert. J'en étais profondément touché.

Tout le programme a eu un très beau succès et tout particulièrement mon nouveau Concerto en mi bémol⁴ ce dont j'étais très surpris. Mais ce qui ne m'a pas du tout surpris c'est la presse: sauf rares exceptions (Auric et Sauguet⁵ engueulade générale (Schlözer, bien entendu, André Coeuroy⁶ dans son article «Strawinsky au déclin», où cet étrange personnage déclare que par l'éclatant succès qu'a obtenu ma dernière composition j'ai définitivement abdiqué à conduire les destinées de la musique de notre temps en faveur de... Béla Bartók, etc. etc.).

En ce qui concerne les pourparlers avec Turin (par le Centro Lirico Italiano) je suis en train de les rompre. Tout en cédant sur différents points du contrat ces messieurs de l'E.I.A.R.⁷ insistent sur leur refus d'introduire votre Concerto dans le programme que j'ai proposé (Perséphone, votre Concerto avec M. Meyer⁸ et Jeu de Cartes). Malgré ma demande de m'expliquer les raisons de cette obstination de leur part envers votre oeuvre je ne reçois pas d'autre réponse que ce refus. Je donne l'ordre de rompre les pourparlers. Je voudrais qu'on le sache à Rome et vous prie de

³ Come si capisce facilmente dal tono amichevole della lettera, questa non è la prima inviata da Strawinsky a Rieti ma solo la prima di quelle da lui conservate.

⁴ Il Concerto in mi bemolle maggiore per orchestra da camera è il *Dumbarton Oaks* del 1938.

⁵ Georges Auric, compositore francese nato nel 1899, fondò con Honegger e Durey il «Gruppo dei Sei».

Henri Sauguet, pseudonimo di Henri-Pierre Pupard, compositore francese, nato nel 1901, esercitò anche la critica musicale.

⁶ Boris de Schröder, critico musicale russo (1881-1969), dal 1921 si trasferì a Parigi dove fu segretario di redazione della «Revue musicale» e collaboratore della «Nouvelle revue française».

André Coeuroy, pseudonimo di Jean Bélime, critico musicale francese nato nel 1891, fu fondatore e redattore capo della «Revue musicale».

⁷ Sigla di quella che è oggi la RAI-Radiotelevisione Italiana.

⁸ È il secondo *Concerto per pianoforte e orchestra* di Rieti eseguito in prima assoluta a Venezia, nel 1937, al Festival di musica contemporanea, dalla pianista francese Marcelle Meyer accompagnata dallo stesso Rieti che dirigeva l'orchestra. Strawinsky, presente a Venezia, apprezzò il lavoro al punto da volerlo inserire in un proprio concerto, anche se «quei signori di Torino rifiutarono la sua proposta. A questo proposito Robert Craft, nel volume scritto con Vera Strawinsky (*Strawinsky in pictures and documents*, New York 1978, p. 319), scrive che a Strawinsky «fu imposto di sostituire il Concerto di Rieti 'con un lavoro di un compositore italiano' (essendo Rieti in parte ebreo). Strawinsky mantenne la sua posizione, almeno per un po', e rispose: 'Non posso accettare di sostituire il lavoro di Rieti con quello di un altro italiano'».

dire à Mme Pecci⁹ que j'ai vu il y a deux semaines ici (nous avons justement parlé de cette affaire — je lui avais dit que je ne céderai pas) *que cela est fait.*¹⁰

Je suis navré de vous donner d'aussi désagréables nouvelles de cette affaire dans laquelle, comme vous voyez, la bêtise et la malveillance sortent triomphales (sic).

Mille choses à votre femme, je vous prie, et croyez-moi, mon cher Rieti, votre très cordialement dévoué

I. Strawinsky

2.

Paris, le 5 juillet 1938

Ne me remerciez pas, mon cher Rieti. A ma place chacun en ferait autant, c'est-à-dire celui qui ne serait pas décidé à commettre à tout prix une mauvaise action. Car ce serait une grosse cochonnerie que de céder à ces Messieurs de Turin par crainte de perdre un engagement avantageux, de leur céder sur une question de telle importance.¹¹

Labroca renseigné par vous a réagi en m'écrivant une lettre, entre les lignes de laquelle on pouvait lire la gêne de quelcun (sic) qui cherche à se disculper d'une maladresse¹² qu'on ferait mieux d'oublier, d'autant plus qu'il me demanda de participer à sa saison symphonique de Florence le printemps prochain. J'espère qu'il acceptera le mois de mai que je lui ai proposé (il me demandait le mois de mars, quand je serai encore en Amérique). Du reste je lui écrirai encore à ce sujet pour lui fixer toutes les autres conditions (et le programme).

C'est tout pour aujourd'hui — je vous serre très cordialement la main
votre

I. Strawinsky

⁹ La contessa Anna Letizia Pecci, nipote del papa Leone XIII, generosa protettrice di artisti, aveva fondato negli anni trenta «I concerti di primavera» sul modello dell'analogia società concertistica «La Sérénade», sorta a Parigi per merito di V. Rieti e Yvonne de Casa-Fuerte; quest'ultima ebbe tra l'altro il merito di far eseguire, tra il 1931 e il 1939, molte composizioni di musicisti contemporanei in prima assoluta.

¹⁰ In realtà poi Strawinsky accettò di fare ugualmente il concerto.

¹¹ Strawinsky si riferisce sempre al suo desiderio, non soddisfatto, di inserire, nel programma proposto ai dirigenti di Torino, di cui parla nella precedente lettera, il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Rieti. A questi che lo aveva ringraziato per l'interessamento, Strawinsky risponde minimizzando, per cortesia, il valore della sua presa di posizione dettata dalla difesa dei diritti dell'arte contro ogni assurda intolleranza razziale.

¹² Di quale indelicatezza si trattò né lo stesso Rieti né la signora Maria Stella Labroca sono stati in grado di dire. Certo sembra da escludere che Mario Labroca, legato a Rieti da profonda amicizia e stima, non favorisse l'esecuzione, nel programma strawinskyano, del suo Concerto per pianoforte e orchestra. Può darsi però che egli se ne sentisse in qualche modo ugualmente responsabile, anche in via indiretta, per non essere magari intervenuto a favore di Rieti su qualche dirigente dell'E.I.A.R. che, in un periodo in cui cominciavano in Italia le persecuzioni razziali, non doveva certo vedere di buon occhio, nel programma di un concerto, il lavoro di un musicista di origine israelitica, qual era appunto Rieti (V. nota n. 8 nella lettera precedente).

Hollywood
Le 18 avril

44

Messire Vittorio,

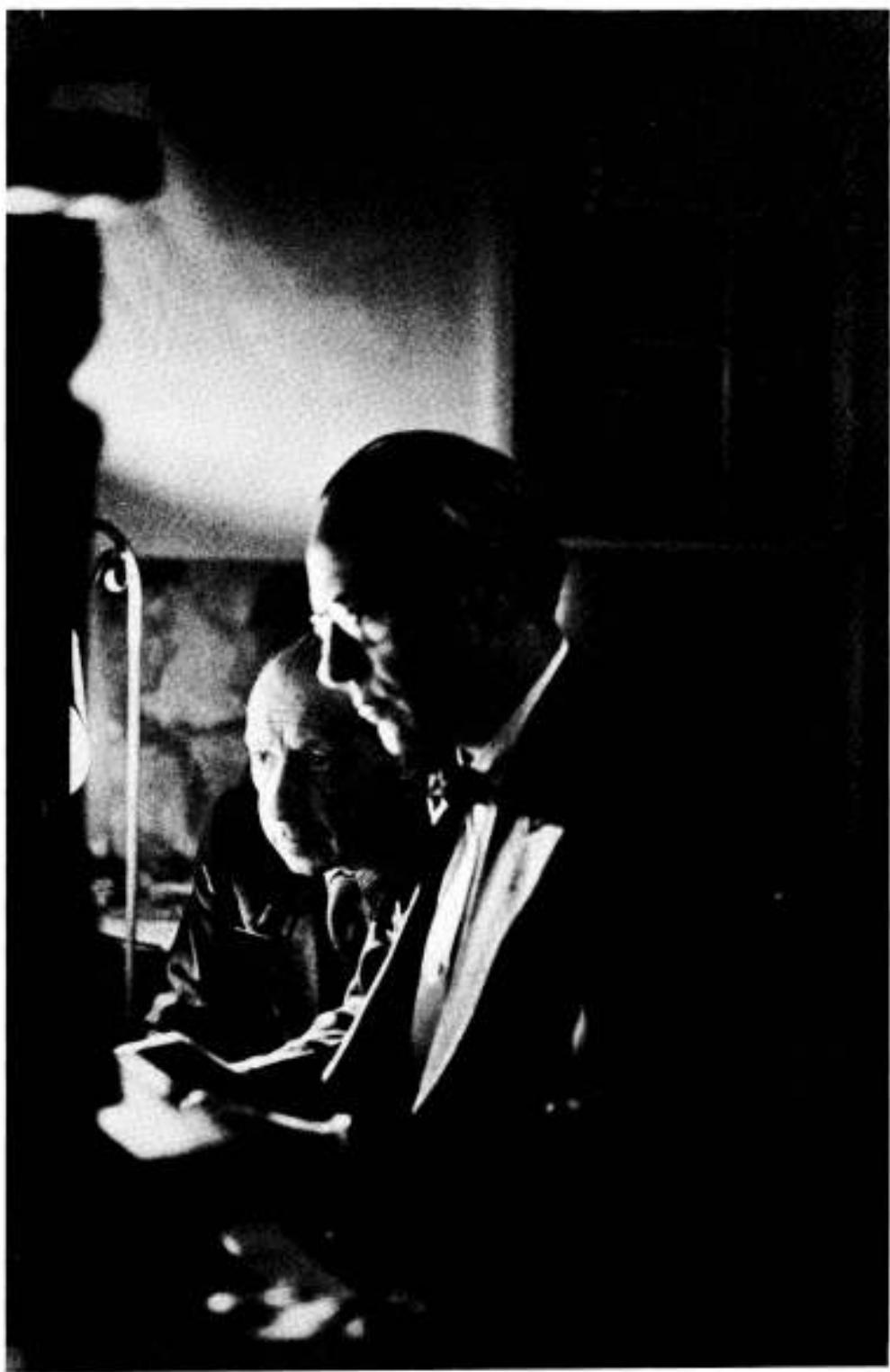
je viens de recevoir votre
beau cadeau avec ce met-
-délasse qui me tendre
stupéfie et réjouit. Merci.

Ainsi que je pourrai me
concentrer et lire la parti-
-ture beaucoup plus tôt je
vous enverrai un mail

je vous embrasse, mon
cher, en toute affection

Votre Stravinsky

J'apprécie (pas pour le sens littéral,
que je ne suis pas d'une bonne
qualité) et de mon goût.



1948: Vittorio Rieti suona a Strawinsky il Trionfo di Bacco e Arianna.
(Foto: Cartier Presson)

3.

Beverly Hills, le 17 août 1940

Mon cher Rieti, juste deux mots pour vous dire ma joie de vous savoir hors de l'horrible cauchemar, ici, et pour vous souhaiter la bienvenue.¹³

Merci de m'avoir écrit. Quand se verra-t-on? J'étais très inquiet pour vous.

Nous commençons de recevoir des lettres de France: Milène, Théodore, mon ami Souvtchinsky, mais rien encore de Nini.¹⁴ Il doit être toujours à Nevers donc sous les Allemands.

J'écrirai ces jours-ci à Milhaud que je serai très heureux de revoir.

Bien des choses à votre femme et croyez-moi, mon cher ami, votre de tout coeur

I. Strawinsky

4.

Hollywood, le 3 mars 1941

Mon cher Rieti,

merci de votre lettre (28 fév.). Je ne connais pas personnellement M.me M.L. Curtiss-Bok mais cela n'a aucune importance et je vais lui écrire en vous recommandant (pour «les matières autour de la composition» comme vous me le signalez). Je serai heureux si cela réussit car le Curtiss Institute est la plus importante organisation aux Etats Unis.¹⁵

¹³ Rieti era arrivato in America nei primi giorni di agosto del 1940 provenendo dall'Europa che, com'è noto, era in piena guerra mondiale.

¹⁴ Milène è la quarta figlia di Strawinsky, nata nel 1914; Théodore è il primo figlio, nato nel 1907, e Soulima, chiamato affettuosamente Nini, il terzo, nato nel 1910.

Pierre Souvtchinsky, filosofo russo vivente a Parigi, nel periodo tra le due guerre fu l'amico più vicino a Strawinsky che rimase profondamente influenzato dalla sua speculazione in materia musicale al punto da assumerla come propria. Ecco infatti quanto sostiene Strawinsky, sulla scia di Souvtchinsky, nella *Poetic of music* (Cambridge, Mass., 1942. Trad. ital., Milano 1954, pp. 28-29): «Ogni musica, in quanto si lega al corso normale del tempo o in quanto se ne stacca, stabilisce una relazione particolare, una specie di contrappunto tra lo scorre del tempo, la sua naturale durata, e i mezzi materiali e tecnici in virtù dei quali essa si manifesta.

«Souvtchinsky distingue così due specie di musica: una si evolve parallelamente allo svolgimento del tempo ontologico e lo compenetra, facendo nascere nello spirito dell'ascoltatore un sentimento di euforia e per così dire di «calma dinamica»; l'altra supera o contrasta questo svolgimento, senza aderire al momento sonoro. Essa sposta i centri di attrazione e di gravità e si stabilisce nell'instabile, il che la rende adatta ad esprimere gli impulsi emotivi del suo autore. Ogni musica in cui dominî la volontà di espressione appartiene a questo secondo tipo».

¹⁵ Dopo essere arrivato in America Rieti, nel desiderio di ottenere un incarico di insegnamento, aveva chiesto a Strawinsky di segnalarlo al *Curtiss Institute of Music* di Filadelfia, la più prestigiosa scuola musicale degli Stati Uniti — dove studiarono tra l'altro anche Gian Carlo Menotti e Nino Rota — di cui era responsabile la signora Curtiss-Bok. Le «materie che riguardano la composizione» che Rieti chiedeva di insegnare erano evidentemente, oltre la strumentazione, armonia, contrappunto e fuga.

Nonostante la premura di Strawinsky egli però non ebbe l'incarico. La sua attività di docente iniziò invece sette anni dopo, a Baltimora, dove insegnò composizione al Peabody Conservatory per interessamento di Nadia Boulanger, spentasi di recente a Parigi, che lasciando l'attività, segnalò il suo nome.

Heureux de revoir Elsie bientôt.¹⁶
Nous avons, je crois, trouvé une maison — cela n'était pas facile.
En toute hâte bien affectueusement
votre

I. Strawinsky

Ces jours-ci je vous enverrai la copie de la lettre que j'enverrai à Madame Curtiss-Bok.

4a.

Voici, mon cher Rieti, copies de la lettre que j'envoie à Philadelphia à votre sujet.
En toute hâte votre

I. Strawinsky

Dear Mrs. Curtiss-Bok,

knowing the preminent part you play in the destinies of musical art in this country, I take the liberty of writing to you in spite of the fact that I never had the honor of being presented to you.

The purpose of this letter is to draw your attention to a remarkable musician of modern times, Vittorio Rieti, who is at present time in New York.

A very talented composer, a perfect technician, a man of refined culture, whose compositions took a preminent part in the ballet program of my late friend Sergei Diaghilev, he also possesses a real pedagogic gift.

The service he can render to your famous Institut is to me absolutely evident. His realm is contrapoint, musical forms instrumentation, in a word everything concerning science of composition.

In the hope that this recommendation may prove useful to you I remain
respectfully
yours

Igor Strawinsky

5.

Hollywood, le 29 mai 1941

Mon cher ami,

j'ai lu avec plaisir votre lettre puisqu'elle me faisait pressentir la possibilité de revoir bientôt la famille Rieti que j'aime.¹⁷

¹⁶ Elsie è la moglie di Vittorio Rieti.

¹⁷ Rieti e la famiglia, che abitavano a New York, avevano progettato di fare un viaggio in California nel 1941; sarebbero quindi andati a trovare Strawinsky a Hollywood. Il viaggio però fu poi compiuto soltanto dalla moglie del musicista, Elsie, e dal figlio Fabio.

Quant au «livre» de Ramuz¹⁸ sur moi, voici ce que j'en pense.

D'abord il n'y a pas de livre pour ainsi dire qu'il a écrit sur moi. Vous parlez probablement des trois sketchs parus dans trois fascicules des *Six Cahiers* à Lausanne, oct. nov. et déc. 1928 (Ed. Marmod) que plus tard Ramuz réunit dans une seule brochure.

Ces trois cahiers, je les ai ici (avec la dédicasse (sic) de Ramuz).

Ces fascicules on ne les trouve plus dans le commerce et je ne voudrais pas m'en séparer.

Du reste on parlera de tout cela de vive voix, j'espère très bientôt.

Ne m'en voulez pas pour cette réponse je vous prie.

Il souffle ici en mai un vent agaçant, il vient du désert et fait mal à la tête.

Je compose, je travaille avec un monsieur âgé¹⁹ sur ses compositions, je lis les journaux et suis terrifié des nouvelles, j'ai peur de perdre définitivement l'espoir...²⁰ et je suis toujours votre affectueusement

I. Strawinsky

6.

(Los Angeles?), le 10 mars 1942

Cher Rieti,

avant tout laissez-moi vous répondre sur la question qui vous intéresse le plus.²¹

Dunham²² et Massine²³ m'ont en effet demandé de leur composer un ballet Donizetti il y a un mois. Je leur avais conseillé de s'adresser à vous, ce qui serait le plus indiqué dans le cas présent, ne sachant pas au juste en (sic) ce moment-là que vous travailliez déjà à Bellini. Ils insistèrent et me demandèrent mes conditions. Là-dessus ils sont venus chez moi avec leur pianiste et m'ont fait entendre les fragments des opéras de Donizetti en demandant mon avis sur le choix des morceaux. J'ai trouvé ce choix convenable et ils ont quitté Los Angeles en me demandant de commencer le travail dès que je recevrai ce matériel mis en bon ordre et... «avant

¹⁸ C.F. Ramuz, romanziere svizzero, coautore con Strawinsky del libretto dell'*Histoire du soldat*, fu legato al musicista russo da profonda amicizia.

¹⁹ Si tratta di un «maturo» allievo al quale Strawinsky aveva accettato di dare lezioni di composizione per esclusivi interessi economici.

²⁰ Sono le notizie terribili provenienti dall'Europa in guerra.

²¹ Rieti, che stava lavorando al balletto *The Night Shadow o la Sonnambula*, su temi di Bellini, rappresentato poi a New York nel 1946, avendo saputo che Strawinsky aveva intenzione di scrivere un balletto su temi di Donizetti, gli manifestò il desiderio che fossero rappresentati insieme.

²² Dunham, che sebbene avesse il nome inglese era russo, era in quel momento direttore dei «Ballets russes de Montecarlo», compagnia americana, nonostante il nome, con sede a New York che mise in scena il balletto *La Sonnambula* di Rieti.

²³ Leonid Massine, celebre ballerino e coreografo russo, naturalizzato americano nel 1944, lavorò in un primo momento con Diaghilev; dopo la sua morte collaborò attivamente, tra l'altro, con la compagnia dei «Balletti russi di Montecarlo».

tout le contrat», ai-je ajouté, «tel qu'il était fixé dans nos pourparlers». ²⁴ Pour le moment, je n'ai ni le matériel de Donizetti ni contrat de Dunham et je me demande si tout cela est renvoyé pour plus tard ce qui veut dire pour la saison 1943-44. J'attendrai encore une semaine après quoi je vais leur écrire que je ne pourrai plus leur faire ce travail pour l'automne prochain. ²⁵ Et tout ceci — pour vous faire comprendre qu'il y a vraiment peu de chance pour que nos ballets Bellini et Donizetti coïncident. Et même si tel était le cas, de quoi se pleidrait-on (sic)? Je n'y verrai pas grand inconvenient.

Autre chose maintenant. Ne vous fâchez pas si je ne vous écris pas. Je suis simplement surchargé de besognes: income taxes, applications and reports for our blocked account, new applications now to unblock our account, des lettres en français, en anglais, en russe, pas de secrétaire c'est parfois de quoi devenir fou. C'est un miracle que j'ai réussi à finir à temps mes *Dances Concertantes* et de diriger cette pièce aux concerts Janssen ici, il y a un mois. ²⁶ Ne vous fâchez donc pas, cher ami Rieti, vous savez que je vous aime et vous savez aussi que je sais que m'aime et nous savons tous les deux que nous aimons et détestons les mêmes choses à peu près. Tenez, un bon échantillon d'une réaction de ma part qui serait sûrement la vôtre. Je viens d'entendre à la radio un nouvel arrangement de Léopold Stokowski. ²⁷ Après Bach c'est le tour de Moussorgsky: Le Mont Chauve et les Tableaux de l'Exposition (sic) ne lui suffisent pas (Rimsky et Ravel — non plus), c'est Boris Godounoff cette fois-ci. *Boris Godounoff*, Symphonic Synthesis by Léopold Stokowski. Symphonic Synthesis! Quelle bonne idée d'appeler un vulgaire pot-pourri de cette façon. Au moins le titre sonne bien. Pauvre Moussorgsky il n'a pas de chance; décidément quelle ironie du sort! Cette musique que ses arrangeurs trouvaient sonner mal. L'honorable speaker des Evening Concerts de la South California Gas Co. candide nous expliqua que Stokowski composa ce Synthesis d'après le texte original de Moussorgsky. Parbleu, Rimski aussi! Cette pièce avec son brio soviétique destiné

²⁴ Come è noto Strawinsky era molto esigente, e non a torto, nel pretendere precise garanzie per il suo lavoro e tutt'altro che insensibile al denaro. Una volta, dopo la prima parte di un concerto da lui diretto, rifiutò persino di continuare a dirigere se prima non lo avessero pagato. A proposito del suo attaccamento al denaro può essere divertente ricordare che egli, con umorismo, aveva combinato le iniziali del suo nome in modo da formare il simbolo del dollaro: \$.

²⁵ Il progetto non ebbe poi alcun esito.

²⁶ Le *Danze Concertanti*, concepite come un'astratta musica da balletto senza riferimenti ad azioni sceniche, furono scritte nel periodo 1941-42 su commissione dell'orchestra Werner Janssen di Los Angeles. Janssen, compositore e direttore d'orchestra americano, studiò in America e si perfezionò con O. Respighi a Roma dove esordì come direttore d'orchestra. Dal 1937 al 1939 fu direttore dell'orchestra di Baltimora e fondò poi a Los Angeles l'orchestra sinfonica a cui dette il proprio nome.

²⁷ L. Stokowski (1882-1977), direttore d'orchestra d'origine polacco-irlandese, naturalizzato americano, diresse molte importanti orchestre americane tra cui, dal 1912 al 1936, quella di Filadelfia che portò a fama internazionale. Attivo anche come compositore, è autore di numerose trascrizioni per orchestra tra le quali celebre è rimasta quella della *Toccata e Fuga* in re minore per organo di Bach. Strawinsky, come risulta evidente dalle espressioni contenute in questa lettera, detestava Stokowski che considerava un volgare arrangiatore di musiche altrui.

à émouvoir les listeners américains aura sûrement un succès Schostakovic.²⁸

Très triste de ne pas vous voir ici cet été ni Elsie non plus. A moins de circonstances imprévues nous irons en juillet à New Hampshire (Tanglewood). Je ne pouvais pas refuser à Koussevitzki d'y prendre part.²⁹ Vous reverra-t-on alors dans le East?

Vous m'aviez écrit pour les fêtes du nouvel an une si gentille lettre et je ne vous en avais jamais remercié. Pardonnez-le moi et croyez, mon cher Rieti, à mon immuable amitié.

I. Strawinsky

7.

Hollywood, le 25 novembre 1943

Juste ces quelques mots, mon cher Totor,³⁰ pour ne pas laisser sans réponse votre mot si gentil au sujet de l'*Ode*.³¹

J'en étais bien touché.

J'espère de vous revoir tous en janvier après Boston où je dirige la semaine du 7 au 15 janvier. Nous viendrons pour 3 jours, le 20 j'aurai une lecture à l'Université de Chicago.

Nous vous embrassons tous les deux affectueusement
a vous

I. Strawinsky

²⁸ Strawinsky dà qui una stoccata a Schostakovic — per il quale non nutriva alcuna stima — che aveva in America un successo da lui ritenuto facile perché tributato da persone incompetenti. È certo un'osservazione che non fa onore al musicista russo perché negativa nei confronti di un grande compositore che viene, per di più, posto assurdamente sullo stesso piano di Stokowski. Ma Strawinsky dava a volte, su musiche e musicisti, giudizi che non potevano essere condivisi. Basti pensare che di Vivaldi scrisse: «È molto sopravvalutato — un tipo tedioso che componeva la stessa forma un'infinità di volte» (*Conversations with I. Strawinsky*, London, 1959. Ed. it., Torino, 1977, p. 52).

²⁹ Sergej Aleksandrovič Koussevitzky (1874-1951), direttore d'orchestra e contrabbassista russo, naturalizzato americano, fondò a Berlino le «Editions russes de musique», pubblicando tra l'altro opere di Strawinsky e Prokofiev, e a Parigi i «Concerts Koussevitzky». Trasferitosi stabilmente in America nel 1928 si adoperò molto per valorizzare la giovane scuola americana, commissionando composizioni a musicisti come A. Copland, S. Barber, G. Gershwin e altri. Nel 1940 fondò il Berkshire Music Center a Tanglewood, nel Massachusetts, sorto nell'ambito del Festival musicale che vi si teneva dal 1934 e divenuto un importante centro di cultura musicale contemporanea.

³⁰ Questo nomignolo, il cui significato neppure Rieti è in grado di spiegare, fu inventato da Marcelle de Manziarly, compositrice francese vivente, molto amica tanto di Rieti che di Strawinsky. Esso comunque ebbe molto successo presso Strawinsky e la moglie che lo usavano spesso scherzosamente.

³¹ È il *Canto elegiaco in tre movimenti per orchestra*, intitolato *Ode*, scritto nel 1943 e dedicato alla memoria di Natalia Koussevitzky, moglie del direttore d'orchestra e fondatore, come prima ho ricordato, delle «Editions russes de musique» che pubblicarono molte delle prime composizioni strawinskyane.

8.

Hollywood, le 18 avril 1944

Carissimo Vittorio,

je viens de recevoir votre beau cadeau avec ce mot-dédicace qui me touche sincèrement. Merci.³²

Dès que je pourrai me concentrer et lire la partition tranquillement je vous enverrai un mot.

Je vous embrasse, mon cher, en toute affection
votre

I. Strawinsky

L'écriture (pas dans le sens direct, quoique elle aussi est d'une bonne qualité) est de mon goût.³³

9.

Hollywood, le 18 septembre 1944

Mon cher Rieti,

comme c'est gentil d'avoir pensé à m'écrire le compt-rendu des Danses Concertantes aux Ballets de Montecarlo!

Je suis infiniment touché et je vous en remercie très affectueusement.

D'après ce qu'on m'a envoyé comme critiques je flairais une exécution musicale formide dûe à l'insuffisance de répétitions.

Vieille histoire, vieille comme le monde et toujours pénible, amer et dur à accepter pour l'auteur. Si on n'a pas de mérite notoire dans cette vie peut-être l'acceptation volontaire de cette amertume nous fera gagner les cieux.

J'ai tellement envie de vous revoir. Je ne sais rien encore, quant à Billy Rose³⁴

³² Il dono è la partitura della *Quarta Sinfonia*, detta anche *Tripartita*, che Rieti aveva dedicato a Strawinsky e venne poi diretta da Toscanini.

³³ Strawinsky non ha avuto ancora modo di leggere con attenzione la partitura per poter esprimere a Rieti un parere motivato. Tieni però ad anticipargli, venendo così gentilmente incontro al comprensibile desiderio di Rieti di conoscere subito il suo parere, che anche un rapido sguardo gli consentiva di apprezzare la scrittura della sinfonia sia dal punto di vista dello stile musicale che da quello grafico.

³⁴ Billy Rose, famoso quanto musicalmente ignorante impresario di Broadway, aveva commissionato a Strawinsky una musica destinata ad essere inserita in uno show avente come scopo la celebrazione delle arti viventi. Furono composte così *Scènes de Ballet* rappresentate, con l'intero spettacolo, a Filadelfia, in anteprima. (La prima esecuzione in concerto si ebbe invece a New York, nel 1945, con la «Philharmonic Orchestra»). Il successo tiepido indusse allora l'impresario, rimasto anch'egli deluso perché si aspettava una musica da colonna sonora hollywoodiana, ad inviare a Strawinsky il seguente telegramma: «Sua musica grande successo stop Potrebbe essere successo sensazionale se lei volesse autorizzare Robert Russell Bennett ritoccare orchestrazione stop Bennett orchestra persino le opere di Cole Porter». Strawinsky molto significativamente, dall'alto del suo disprezzo, si limitò ad inviare una laconica risposta: «Mi contento del grande successo», che mette bene in luce la sua estrema dignità artistica aliena da compromessi.

Scènes de Ballet, che abbandonate le scene già dal 1945 cominciarono ad essere eseguite in concerto, così verranno valutate da Strawinsky stesso circa venti anni dopo: «Un pezzo dell'epoca, un ritratto di Broadway negli ultimi anni della guerra. È un peso piuma ed è zuccherato — il mio dente dolce non era ancora cariato — allora» (*Dialogues and Diary*, New York, 1963, p. 82).

(s'il va me demander de conduire (sic) la première de mon nouveau Ballet que j'ai intitulé *Scenes de Ballet* et qui dure 15 minutes).

Y-a-t il espoir d'entendre votre Symphonie?³⁵ Qu'est-ce-que vous avez composé pour amour (?)³⁶ de Vera? Je vous embrasse mon cher Rieti. Embrassez Elsie pour nous.

Votre

I. Strawinsky

10.

Hollywood, le 10 décembre 1944

Très touché de votre si gentil mot, mon cher Rieti et aussi très affligé des nouvelles lugubres qui vous parviennent au sujet de votre chère mère.³⁷ C'est horrible! Quand finira ce cauchemar!³⁸

Nous avons retenu des chambres au Drake Hotel pour le 27 janvier et pensant avec joie de vous revoir tous bientôt.

En toute hâte ce petit mot.

Je vous embrasse

votre

I. Strawinsky

Je tâche d'arranger l'exécution (intégrale) de mon ballet «Scenes de Ballet» dans mes concerts à New York du 3 et 4 février au lieu des «Dances Concertantes»,³⁹ que j'ai mis d'abord en programme.

Le peu de répétitions à ma disposition me prive de la possibilité de faire entendre ma Symphonie⁴⁰ au lieu de quoi je poserai la 2^e de Tchaikovsky que l'orchestre a déjà joué sous ma direction et que n'est pas difficile.

³⁵ Strawinsky si riferisce sempre alla *Quarta Sinfonia Tripartita* di Rieti a cui aveva già accennato nella lettera precedente del 18/4/1944.

³⁶ La parola è poco chiara nel testo.

³⁷ Rieti aveva comunicato a Strawinsky la terribile notizia avuta dalla sorella, che era a Parigi, della deportazione della madre nel campo di sterminio di Auschwitz. La deportazione era avvenuta l'anno precedente ma, per l'interruzione delle comunicazioni tra New York e Parigi occupata, Rieti non aveva potuto saperlo che con un anno di ritardo.

³⁸ L'incubo è naturalmente il conflitto mondiale che durava già da cinque anni.

³⁹ Scritte su commissione dell'orchestra Wener Janssen di Los Angeles, come ho prima riferito, le *Danse Concertanti*, concepite come astratta musica da balletto e articolate in cinque parti, furono scritte nel 1941 ed eseguite per la prima volta, a Los Angeles, l'8 febbraio 1942.

⁴⁰ È la sua seconda Sinfonia, in Do maggiore, finita di scrivere nel 1940. «Composta alla Gloria di Dio, è dedicata alla Chicago Symphony Orchestra nell'occasione del cinquantesimo anniversario della sua fondazione», come si legge nella dedica sulla partitura. Fu scritta, come Strawinsky stesso annota nelle *Cronache della mia vita*, nel periodo più drammatico della sua vita quando perdetta la madre, la moglie e la figlia ed egli stesso si ammalò di tubercolosi. «Penso che non è un'esagerazione dire — scrive ancora nelle *Cronache* — che nelle settimane successive [alla morte della figlia] io stesso sopravvissi solo grazie al mio lavoro alla *Sinfonia di Do*».

11.

Hollywood, le 22 juin 1945

Cher Totor Ivanich,⁴¹

juste ces lignes pour vous dire que j'ai cet exemplaire du Trio du «Soldat»⁴² p. violon, clarinette et piano (avec les parties du VI et Cl) et que si vous voulez, je puis vous commander une photostatic copy — cela coûtera environ \$ 10. Etes-vous d'accord? Répondez et je commande les copies.

Je vous embrasse
votre

I. Strawinsky

Nous sommes sans bonne et c'est pour vous dire que Vera perd 5 livres par jour.⁴³
Heureux de revoir Elsie et Fabio cet été.

12.

Hollywood, le 15 septembre 1945

Cher Totor,

ravi d'entendre enfine votre Symphonie et encore sous la direction du Maestro Toscanini. Il fait des progrès, Le Vieux!

Qui sait, peut-être après avoir joué une oeuvre dédiée à moi prendra-t-il le goût à musique elle-même. Souhaitons-le, c'est dans notre avantage réciproque: moi, j'aurai une bonne exécution et lui s'affranchira du ridicule dans lequel il se trouve grâce à son obstination absurde.⁴⁴

On a eu tant de plaisir de revoir et d'avoir Elsie chez nous. Triste de la voir partir.
Je vous embrasse
votre

I. Strawinsky

⁴¹ Il motivo per cui Strawinsky aggiunga a Totor, nomignolo coniato da Marcelle de Manziarly (v. lettera del 25 novembre '43), «Ivanich», o «Ivanovich» come nella lettera del 2 agosto '46, neppure Rieti è in grado di dire.

⁴² Rieti voleva eseguire in un concerto a New York il *Trio* per violino, clarinetto e pianoforte che Strawinsky aveva tratto dall'*Histoire du soldat*. Gli aveva quindi chiesto se possedesse la partitura e potesse eventualmente mandargliela. Strawinsky rispose affermativamente non senza comunicare il prezzo delle copie fotostatiche che egli — con quel distacco dal denaro che gli era proprio! — non aveva evidentemente alcuna intenzione di pagare.

⁴³ Strawinsky allude al fatto che la moglie Vera, senza domestica, deve lavorare tanto da perdere cinque libbre al giorno di peso.

⁴⁴ Strawinsky aveva ascoltato alla radio la *Quarta Sinfonia* di Rieti a lui dedicata ed era rimasto molto soddisfatto sia per la qualità della musica che per la direzione di Toscanini. Nella lettera non può però nascondere una evidente irritazione per il fatto che Toscanini non diriga le sue musiche che non amava molto. Inoltre con l'espressione sarcastica: «Fa progressi Il Vecchio!» vuole dire — come mi ha confermato lo stesso destinatario della lettera — che era ora che il direttore italiano si decidesse a rinnovare il suo repertorio includendovi certi autori contemporanei, come appunto Rieti.

13.

Hollywood, le 2 août 1946

Très cher
Totor Ivanovich,

ce mot pour vous dire combien j'ai été touché de votre lettre après l'exécution de l'Ebony Concerto.⁴⁵

Merci mille fois de cette gentillesse.

Heureux que vous aimiez cette musique.

Je viens d'entendre la transmission (broadcast) du concert que vous décrivez. Les disques pris pendant l'exécution manquent totalement de *balance* — donc je ne puis juger que des tempi qui furent en général corrects, sauf le thème de la III partie (qui se répète 2 fois) infiniment trop lent.

Je l'ai indiqué à Haïeff.⁴⁶

Se verra-t-on bientôt?

Elsie nous écrit de votre beau succès aux Ballets Russes de Montecarlo.⁴⁷ Ravi de l'entendre; si vous avez le temps écrivez-moi un peu à ce sujet. Je vous embrasse mon cher Totor Ivanovich.

Votre

L. Strawinsky

Reçue une lettre de Nabokoff⁴⁸ — il sera en Amérique fin avril et il veut venir me voir pour quelques jours ici. J'attends avec joie son arrivée. Je m'imagine ce qu'il va nous raconter. Attendons Balanchine et Copeïkin,⁴⁹ ils doivent venir d'un moment à l'autre.

14.

Hollywood, le 20 mai 1946

Bon voyage, cher Totor Ivanich, ne nous quittez pas pour longtemps et revenez-

⁴⁵ L'Ebony Concert fu scritto da Strawinsky per l'orchestra jazz di Woody Herman, virtuoso di clarinetto, ed eseguito per la prima volta alla Carnegie Hall di New York nel marzo del 1946.

⁴⁶ Alexej Haïeff, compositore russo naturalizzato americano, vivente, nel periodo nel quale la lettera fu scritta era molto vicino a Strawinsky — del cui stile musicale risenti notevolmente — e gli faceva, in un certo senso, da segretario, prima che questa funzione venisse assunta da Robert Craft.

⁴⁷ Strawinsky si riferisce al balletto di Rieti *The Night Shadow o La Sonnambula*, su temi di Bellini, rappresentato a New York nel 1946, anche se fu composto nel '41. La coreografia era di Balanchine.

⁴⁸ Nikolaj Nabokov (da non confondere con il cugino Vladimir Nabokov, autore del famoso romanzo *Lolita*) recentemente scomparso, era un compositore americano di origine russa legato da profonda amicizia tanto a Strawinsky che a Rieti. Distintosi come organizzatore di manifestazioni musicali, compose varia musica tra cui il balletto *Ode. Méditation sur la majesté de Dieu*, rappresentato a Parigi nel 1928 per i Balletti russi di Diaghilev.

⁴⁹ Era il pianista della compagnia dei Balletti russi di Diaghilev.

nous sain et sauf.⁵⁰

Dites à Désormière⁵¹ que s'il veut monter l'Oiseau je voudrais qu'il le fasse avec Balanchine qui viendra à Paris le printemps prochain et qu'on le fasse avec un peintre français (ou de culture française) car je trouve (et Balanchine est de mon avis) que l'Oiseau ne peut que gagner une fois mis dans un cadre frais et libéré de cette fatigante plastique orientale dont nous tous en avons assez.⁵²

Dites-lui aussi (à Déso) toute ma gratitude pour les «Dances Concertantes», les «Scènes de Ballet» et mon impatience de la première parisienne de ma nouvelle symphonie⁵³ (que je sais remise à l'automne).

Pour finir embrassez bien Nini⁵⁴ de ma part et son petit jeune (?).⁵⁵

Que Dieu vous protège

I. Strawinsky

15.

Hollywood, le 23 octobre 1946

Gentil comme tout, mon cher Totor, de m'avoir écrit.

Pas très gais, en effet, les choses et l'esprit en Europe.⁵⁶ J'ai eu nettement cette impression lorsque j'ai eu dernièrement la visite de Yv. Baudrier.⁵⁷

Cela ne me surprendrait pas de voir Marcelle⁵⁸ se fixer ici, aux Stats Unis.

Vous avez dû voir, je crois, Nabokoff à Paris.

Quand enfin le reverra-t-on ici?

Suis en pourparlers avec mon agence à Paris pour y aller en Mai. Anxious to see mes fils. Milène, elle, viendra avec son mari pas avant mars ici (quota! — longue

⁵⁰ È il primo viaggio compiuto da Rieti in Europa dopo la fine della guerra.

⁵¹ Roger Désormière, direttore d'orchestra e compositore francese (1898-1963), fu molto amico sia di Strawinsky che di Rieti.

⁵² È evidente l'evoluzione del gusto di Strawinsky che, dopo l'esperienza neoclassica, mostra insoddisfazione per il mondo orientale che gli appare ora saturo di simboli e ridondanze.

⁵³ È la *Sinfonia in tre movimenti* eseguita per la prima volta, dalla New York Philharmonic Symphony Society alla quale è dedicata, nel gennaio 1946.

Per questa composizione Strawinsky, sempre ostile all'attribuzione di ogni etichetta alle sue opere, si mostra disposto ad accettare, nei «Dialogues and Diary», la qualifica di «war symphony», perché scritta sotto le drammatiche suggestioni della guerra; anche se tiene a precisare che essa non ha alcuna intenzione programmatica o descrittiva.

⁵⁴ È il terzo figlio di Strawinsky, Soulima, pianista, nato a Losanna nel 1910.

⁵⁵ La parola non è chiara nel testo.

⁵⁶ Allude ai problemi e alle difficoltà del dopoguerra.

⁵⁷ Yves Baudrier, compositore francese, fondò nel 1936, con Daniel-Lesur, O. Messiaen e A. Jolivet, il gruppo «Jeune France». Nel 1945 fu anche tra i fondatori dell'«Institut des hautes études cinématographiques» nel quale tenne, fino al 1966, corsi di estetica comparata di musica e di cinema. Autore di vari lavori vocali e strumentali, il cui linguaggio risente molto dello stile di Messiaen, ha scritto musiche per oltre cinquanta films.

⁵⁸ Marcelle de Manziarly (v. nota 30, lettera del 25 nov. '43) si stabilì infatti, dopo la fine della guerra, a New York dove rimase per alcuni anni.

affaire).⁵⁹ On leur a acheté une maison pas loin de chez nous.

A la joie de vous revoir en dec.

Votre

I. Strawinsky

16.

Hollywood, le 13 janvier 1948

Merci, cher Totor, pour le *Trionfo*⁶⁰ que j'aime tellement. Quelle injustice quand même que mon absence à votre première!

Je serai à partir de début février en tournée de concerts qui, passant, par *Orphée*⁶¹ (le 28 avril) devra aboutir, j'espère, à notre voyage en Europe (début may).

Vous verrez probablement bientôt Marcelle de Manziarly.⁶² Dites-lui qu'on est ici looking forward avec une grande joie.

Mille affectueuses pensées de votre

I. Strawinsky

Avez-vous entendu l'Elegie de Nabokoff (par Koussevitzki et (?)... jr.)⁶³

17.

Hollywood, le 19 may 1950

Cher Totor,

thanks for your communication: je m'y attendais, hélas. Cependant je ne perds pas l'espoir que «le rendez-vous un peu vague» de la semaine prochaine vous rapproche l'heure de la décision (favorable pour vous). J'attends votre prochaine communication.⁶⁴

Huit admirables jours de printemps pour: Pittsburg - Chicago - Wisconsin -Minnesota - South Dakota - Montana - West Jellostone park* - Oregon -California; 9ème jour froid de chien, ciel gris à partir de San Francisco.

Tout à vous

I. Strawinsky

* East encore fermé — trop de neige.

⁵⁹ Strawinsky si riferisce alle difficoltà per far avere alla figlia e al genero il visto per gli Stati Uniti; per ogni paese infatti era concesso un numero limitato di permessi di immigrazione negli Stati Uniti, esaurito il quale i cittadini di quel determinato paese non potevano ottenere l'autorizzazione ad entrare. Lo stesso Rieti quando, nell'agosto del 1940, volle stabilirsi in America, se avesse chiesto il visto come cittadino italiano non avrebbe potuto ottenerlo perché il quorum era già stato superato; essendo però egli nato ad Alessandria d'Egitto, poté avanzarsi i visti ancora a disposizione dell'Egitto.

⁶⁰ È il *Trionfo di Bacco e Arianna*, cantata di Rieti su versi di Lorenzo il Magnifico, eseguita a New York nel 1948 in forma di balletto con la coreografia di G. Balanchine.

⁶¹ È il balletto *Orpheus* di Strawinsky, rappresentato per la prima volta a New York nel 1948 con la coreografia di Balanchine.

⁶² Marcelle de Manziarly doveva arrivare dalla Francia a New York dove Rieti avrebbe potuto vederla e dirle che Strawinsky l'aspettava a Hollywood.

⁶³ Il nome è illegibile.

⁶⁴ Pur trattandosi di avvenimenti che dovevano avere per Rieti un certo rilievo, non sono in grado di fornire indicazioni perché non ho trovato notizie al riguardo né il direttore interessato ricorda alcuna delle circostanze alle quali Strawinsky fa riferimento.

18.

Hollywood, le 18 janvier 1952

Bien cher Totor,

que j'aime votre 5ème Symphonie!⁶⁵ et que je suis content d'en avoir les disques. Kubelik, en effet, — très bien: il tient ferme les musiciens et sa mesure est bonne. Chose rare aujourd'hui, comme nous le savons malheureusement trop bien.

Je viens de donner mon concert de chambre. Octuor, Soldat, Dumbarton Oaks, Dances Concertantes avec de très bons musiciens d'ici.

Comment allez-vous? Avez-vous vu les Soulima?

Ecrivez-moi quelques mots

vous embrasse

I. Strawinsky

19.

New York, décembre 1964

From Igor season greetings to Totor and merci pour le ravissant petit mouchoir⁶⁶

I. Strawinsky

20.

Hollywood, le 29 juin 1967

A Elsie et Vittorio Rieti⁶⁷

mes remerciements les meilleures pour leurs
félicitations d'anniversaire (85 ans!)

J'étais très touché

I. Strawinsky

⁶⁵ La Quinta Sinfonia di Rieti, scritta nel 1945, fu diretta per la prima volta da R. Kubelik, alla guida dell'Orchestra di Chicago, nel 1952. Durante l'esecuzione fu fatta una registrazione dalla quale vennero ricavati i dischi che Rieti donò a Strawinsky.

⁶⁶ Queste brevi espressioni di augurio e di ringraziamento a Rieti sono accompagnate da una melodia scritta appositamente.

⁶⁷ È l'ultimo scritto di Strawinsky posseduto da Rieti. È da rilevare che l'assenza o la scarsità di corrispondenza tra i due amici negli ultimi anni di vita di Strawinsky, si spiega con la permanenza del musicista russo a New York dove viveva Rieti.

IL TEATRO ALLA MODA HA FINALMENTE UN EDITORE.

E altre spigolature archivistiche in margine alla nuova edizione
del *Grove's Dictionary of Music and Musicians*.

di *Carlo Vitali*

«Hoc [...] opusculum suppresso nomine emisit, credo ut invidiam effugeret» [...] «In hac satira, quam tum suo tum typographi nomine dissimulato emisit [...]»¹. Il piccolo mistero bibliografico al quale faceva riferimento il Padre Fontana nella sua bibliografia latina di Benedetto Marcello è stato completamente risolto a due secoli esatti di distanza. Sul nome dell'autore il segreto era già caduto nel 1721², ma sulla data della prima edizione le discussioni e le ipotesi sono proliferate senza fine. Basterà in questa sede un sommario riepilogo: Padre Martini propose il 1720, Scipione Maffei e il Gerber il 1722, i continuatori dell'Allacci il 1724, Groppo il 1727. Tutti i moderni editori (D'Angeli, Marianni e altri) basandosi su elementi interni al testo, propendono per il 1720, e così il Giazzotto nel suo *Vivaldi*. Ma gli dà sulla voce Reinhard Strohm («Rivista italiana di musicologia», 1976/2, pp. 325-6), indicando con raffinate argomentazioni il gennaio 1721 o poco più in là.

Tutti questi autori conoscono e citano l'esemplare postillato scoperto da Gianfrancesco Malipiero nel 1930³ e prestano fede alle sue identificazioni dei virtuosi allusivamente citati nel frontespizio. Perché nessuno ha ritenuto allora di dover credere all'ultima di queste postille, che recita senza perifrasi: «Il presente *Teatro alla Moda* è di

¹ F. FONTANA, *Vita Benedicti Marcelli*, in *Vitae Italorum*, a cura di A. FABRONI, Pisa, J. Grazioli, 1782.

² *Lettere d'Apostolo Zeno*, Venezia, P. Valvasense, 1752, vol. II, pp. 201-2. Lettera da Vienna ad A. Marmi, in data 2 aprile 1721: «Quel Teatro alla moda del Sig. Benedetto Marcello, che è fratello del Sig. Alessandro, è una satira gentilissima».

³ G.F. Malipiero, *Un frontespizio enigmatico. Chi non cerca trova*, in «Bollettino bibliografico musicale» V (1930) pp. 16-19.

Benedetto Marcello N.V. stampato nel mese di dicembre 1720»? Al contrario essa è stata frettolosamente espunta dalle citazioni e — pare — perfino rimossa dalla memoria. Ma a confermare l'autorevolezza di questa «spiegazione», che il Malipiero con un pizzico di ottimismo definì «se non [...] autografa, certo [...] dettata dall'autore» vengono ora due documenti che nessuno ha mai cercato laddove ragionevolmente dovevano trovarsi, e che invece sono finiti quasi per caso nelle mani di Michael Talbot⁴. Per dirla ancora con Malipiero, «chi non cerca trova».

Si tratta degli attestati della doppia revisione, civile e religiosa, alla quale la censura veneta soleva sottoporre tutte le opere destinate alla stampa. Esse ci conservano sia il *terminus ante quem* del completamento del manoscritto originale (7 ottobre 1720), sia il nome dello stampatore Antonio Pinelli⁵, sia la data della definitiva conferma della licenza (15 novembre 1720), dopo la quale sarebbe stato assai difficile per l'autore o per chiunque altro portare ulteriori modifiche al testo già approvato. Né di supplementi di autorizzazione vi è traccia nella stessa serie documentaria, e dunque le già citate ingegnose supposizioni dello Strohm, che si fondano sulle allusioni della satira a situazioni e scenografie dei libretti coevi, andranno con ogni probabilità rivedute.

⁴ Ringrazio l'amico per avermene con somma cortesia comunicato le riproduzioni fotografiche.

⁵ Cfr. HORATIUS F. BROWN, *The Venetian Printing Press. An historical study based upon documents for the most part hitherto unpublished*, London, Nimmo, 1891.

DOCUMENTI

Tra [] sono integrate le mutilazioni subite dal testo; tra () gli altri interventi editoriali.

A) *Attestato della censura ecclesiastica.*

Venezia, Archivio di Stato, Riformatori dello Studio di Padova, Filza 295, Licenze per stampa.

Adi 7 Ottobre 1720

Facio fede io infrascritto d'haver visto, et approvato per qu[anto] spett[a] / alla Cattolica Relig:ne, il manoscritto in foglio intitolat[o] = / Il Teatro alla Moda, o sia metodo sicuro, e [fa]cil[e][per ben comporre,] / et eseguire l'opere italiane in musica all'us[o][moderno] /

Fra Tomaso Maria Gennari / Inq: Gen. le del S(anto) O(ffizio) d[i] [Venezia].

B) *Attestato della revisione civile e licenza allo stampatore.*

Ibidem.

Adi 10 8bre 1720

Attesto io infrascritto, aver letto il libro manoscritto in foglio intitolato = Il Teatro / alla Moda, o sia metodo sicuro, e facile per ben comporre, et eseguire l'opere / italiane in musica all'uso moderno &c. e non avervi ritrovato cosa alcuna / contraria a Principi, o buoni costumi. In fede &c. /

Fra Giovanni Maria Bertolli de' Servi Revisore &c.

(in mano diversa) 1720 15 novembre
ad Antonio Pinelli

* * *

Nascite, morti e patrie di musicisti. Precisazioni e rettifiche

Di contro al noto aforisma di Flaubert secondo il quale «Dio è nel particolare» si erge come bastione inespugnabile nei secoli l'ignavia dei lessicografi musicali (e naturalmente non solo di quelli). Pressati dalle scadenze di consegna, umiliati da compensi forfettari che non incentivavano il ricorso a lunghe e dispendiose ricerche sulle fonti originali, costoro si limitano spesso a collazionare le voci di precedenti opere di consultazione, perpetuando così una *traditio erroris* che assume a volte i connotati della proverbiale diabolica perserveranza.

All'altro canto della scala sta il probo storico locale che, lavorando disinteressatamente nel tempo libero in archivi fuori mano, pub-

blica poi i risultati delle sue fatiche in oscuri bollettini di società erudite destinati a riaffondare ben presto nell'oblio polveroso di qualche biblioteca di provincia. E così tanti piccoli dati non riescono mai a sfondare il diaframma che separa la ricerca sul campo dalla manualistica di consultazione. Nella speranza che la nuova serie di «Note d'archivio», come già la vecchia, possa ovviare a questo inconveniente con un'apposita rubrica capace di fungere da pratico contenitore miscellaneo di tante minime spigolature archivistiche, ciascuna delle quali non pare degna di assurgere ai fasti di una comunicazione monografica, lo scrivente offre qui il frutto di taluni suoi più o meno casuali riscontri bio-bibliografici. La storia della musica non ne verrà sconvolta.

Abbreviazioni: GROVE = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6^a ediz., London, Macmillan, 1980; BAB = Bologna, Archivio battesimali della Cattedrale di S. Pietro; *Libri baptizatorum, ad annum*; d.n. = data di nascita; d.m. = data di morte; d.b. = data di battesimo; l.n. = luogo di nascita.

Giuseppe Antonio ALDROVANDINI, operista bolognese	d.n. secondo GROVE: 1672-73	BAB: 8.VI.1671 d.n. 13.VI d.b.
Angelo BERARDI, compositore e teorico di scuola romana del Seicento	l.n. sec. GROVE: «Sant'Agata (Tuscany)», cioè presumibilmente S. Agata Mugello (Firenze). Sec. il <i>Dizionario biografico degli Italiani</i> : «S. Agata Bolognese»	È invece S. Agata Feltria presso Pesaro; cfr. Berardi, <i>Miscellanea musicale</i> , Bologna, Monti, 1689, p. 50: «Oratio Fregosi penultimo marchese di S. Agata mia patria». I Fregoso, famiglia originaria di Genova, erano appunto feudatari di S. Agata Feltria (v. tra l'altro <i>Encyclopedie Italiana</i> , ad vocem S.A.F.)
Giuseppe Maria BUINI, operista e librettista bolognese	d.n. sec. GROVE: c. 1680	BAB: 2.II.1687 d.n. 4.II d.b.
Giovanni Battista DEGLI ANTONI, organista, trombonista e compositore bolognese	d.n. sec. GROVE: 1660	BAB: 24.VI.1636 d.n. 25.VI d.b.

Pietro DEGLI ANTONI, virtuoso di cornetto e violino, compositore, fratello del precedente	d.n. sec. GROVE: 1648	BAB: 16.V.1639 d.n. 17.V d.b. Un fratello dello stesso nome, nato il 15.VII.1622, era pre-morto*
Lorenzo GIBELLI, cantante e contrappuntista bolognese, maestro di Rossini	d.n. sec. GROVE: c. 1719	BAB: 24.XI.1718 d.n. 25.XI d.b.
Giuseppe Maria JACCHINI, violoncellista e compositore bolognese	d.n. sec. GROVE: c. 1663	BAB: 16.VII.1667 d.n. 17.VII d.b.
Giovanni Battista LAMPUGNANI, operista e sinfonista milanese	d.n. sec. GROVE: 1706 d.m.: «after autumn 1786»	Milano, Archivio di Stato, Sez. Governo, Popolazione, P.A. 181.I e Milano, Parrocchia di S. Alessandro in Zebedia, Liber mortuorum, entrambi ad annum; d.m.: 12.VI.1788 «d'anni ottanta»
Pietro Paolo LAURENTI, strumentista, cantante e compositore bolognese, figlio del compositore Bartolomeo Girolamo	d.n. sec. GROVE: c. 1675	BAB: 26.VII.1675 d.n. 28.VII d.b.
Girolamo Nicolò LAURENTI, violinista e compositore, fratello del precedente	in GROVE manca la data di nascita	BAB: 4.VI.1678 d.n. 5.VI d.b.
Angelo Maria LAURENTI, violista e organista, fratello dei precedenti	GROVE: «floruit early 18 th century»	BAB: 28.VII.1688 d.n. 29.VII d.b.

* Nel caso dei fratelli Degli Antoni la cronologia tradizionalmente proposta è incompatibile con lo sviluppo della loro carriera in seno alla cappella musicale di S. Petronio e al «Concerto palatino» (un complesso civico di strumenti a fiato). Sappiamo ad esempio che già nel febbraio del 1650 Giovanni Battista sostenne l'esame di ammissione come trombonista in quest'ultima istituzione, e che un mese dopo vi prese il posto del padre Giovanni, ormai anziano. Cfr. C. VITALI, *L'esame di ammissione di un musicista palatino [...]*, in «Il Carrobbio», IV (1978) p. 428, n. 15.

Ad 17. Febbr. 1720.

Facio fedelissimo infrascritto d'haver visto el argumento per
de Cattolica Relig. il manuscrito intitolo spett
Il Teatro del Mondo o sia Methodo sicuro e
el segreto di fare Italiane in Musica alle
M. Tom. P.M. Tonini


Verdetto del S. T.

Venezia, Archivio di Stato: Attestato della censura ecclesiastica (le lacune nel testo sono dovute allo stato di conservazione dell'originale).

Ad 17. Febbr. 1720

Attesto lo infrascritto aver letto il libro manoscritto in foglie intitolato Il Teatro
del Mondo, o sia methodo sicuro e facile di far canzoni, o vegnere Musica
Italiana in Musica all'uso moderno, o non usarsi niente con alcuna
contraria a Vincere o farsi vittoria. In fatti
S. S. I. fra le scritte da fare dimostrare

1720 is yr. 1720
ad Ant. Tonini

Venezia, Archivio di Stato: Attestato della revisione civile e licenza allo stampatore.

INDICE DEI NOMI

- Abbatini Antonio Maria, 209
Abbatoni, *notaio*, 200
Acquadolce, v. Marcuccio
Acquaviva, v. De Vincentiis C.
Adami Andrea, *soprano*, 213, 224
Ademollo Alessandro, 69
Agostino da S. Martino, *soprano*, 216, 220, 224
Agostino di Trastevere, *soprano*, 216, 224
Aimme Giovanni Antonio, v. Haym Giovanni Antonio
Alamanni Donato, 25
Alari Giacomo, *organaro*, 112, 126, 203
Alari Giovanni Antonio, *organaro*, 112
Alari Lorenzo, *organaro*, 112
Albani Carlo, 192
Alberici (Silvestro?) senior, *M° di Capp.*, 219, 224
Alberici (Stefano?) junior, *organista*, 219, 224
Alberisi (Giovanni Battista), *tenore*, 219, 224
Alberiti junior, v. Alberici (Stefano?)
Alberiti senior, v. Alberici, (Silvestro?)
Albertazzi Francesco, 202
Albrizzi Girolamo, 161
Alderano, *violoncellista*, 222, 224
Aldobrandini Olimpia, 142, 144
Aldrovandini Giuseppe Antonio, *operista*, 248
Alessandro VIII (Pietro Vito Ottoboni), *papa*, 192
Alessi Giovanni, *violinista*, 198
Alessi Pietro, *violinista*, 198
Alfonso, *violinista*, 222, 224
Alibert Antonio d', 194, 195
Allacci (Leone), 245
Allegra Antonio, 113, 115, 122, 124
Allegri Lorenzo *detto il Todeschino o Lorenzino del liuto*, *Guardaroba della musica*, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 62
Allegri Maria di Lorenzo, 56
Allodoli Ettore, 146
Allori Cristofano di Alessandro, *pittore*, 12
Aloisi Pietro, *basso*, 215, 224
Altieri, *mons.*, 147
Altoviti Giovanni Battista, 29
Altoviti Guglielmo, 28, 32, 34, 35
Amadei Giuliano (Amadeus Julianus), 119
Amadori Luca, *organista*, 216, 224, 226
Amadori Maddalena, 125
Amato Nicola, *musico*, 103
Ambrasi Domenico, 83
Americhi Bolognese, 192
Anatò Giovanni Carlo don, *tenore*, 213, 216, 220, 224
Andrea di Luigi (Luvigi), *violinista*, 222, 224
Angelelli di Montefortino, 176
Angelo don, *contrabassista*, 223, 224
Angelo della Carità, 165, 168
Angelo, *detto Senesino*, *tenore*, 220, 224, 225, 226
Angelone, *basso*, 213, 224
Angioletti Luca, 35, 36
Aniello Pietro, 99
Annibale Bolognese, *liutista*, 72
Ansalone Salvatore, *notaio*, 103
Anselmo da S. Ubaldo, *agostiniano*, 134, 135
Anseloni, famiglia, 65
Antegnati Costanzo, 112
Antelli Giovanni, 154, 156, 158, 159
Antonini Carlo, *cantore*, 204
Antinori Alfonso, *ballerino*, 24
Antinori Luigi, *ballerino*, 24
Antonini Carlo, *tenore*, 213, 224
Antonio, *arciliutista*, 205
Antonio D., 167
Antonio del Soldato, v. Soldato
Antonio Gabriele don, 71
Antoniuccio, *violinista*, 162, 163
Antoniuccio di Bianchini, *contralto*, 218, 224
Antoniuccio di Colonna, *violinista*, 222, 224
Antoniuccio di Fede, *soprano*, 218, 224
Antoniuccio di Viterbo, *soprano*, 216, 224
Anzalone Francesco, *suonatore di lira e cantore*, 71, 78, 106
Anzelonus Franciscus, *magister lyrae*, v. Anzalone Francesco
Apel Willi, 72
Aquino Luigi d', 89
Aquino Thomase de, 93
Aragona Paolo d', 66, 73, 74
Archilei (Antonio), *cantante e liutista*, 53
Archilei Vittoria, *dotta La Romanina, cantante e liutista*, 53, 62

- Arcos (Ponce de León Rodrigo) duca d', *viceré* di Napoli, 78
 Argenti Buonaventura don, *soprano*, 213, 224
 Arimmo Domenico, *musico*, 103
 Arnaud Giovanni, *ballerino*, 151, 189
 Aromataria (Aromatarij) Angela, *cantante*, 157, 160, 163
 Asburgo, famiglia, 147
 Asolani Pietro, *violinista*, 57, 62
 Asse d', *mons.*, 147
 Astorga Emanuele d', 169, 170, 171, 172, 207, 208
 Astorga, famiglia, 172
 Auletta (Pietro), 199
 Auric Georges, 228, 231
 Austria Giovanni d', 75, 76, 77, 79
 Austria Maria Maddalena d', 26, 28
 Austria Marianna d', 75
 Baccio del Bianco, v. Bianco Baccio
 Bach (Johann Sebastian), 236
 Bacohi Carlo Filippo, 128
 Baggiani Franco, 118, 119, 127
 Baglioni Baccio, *M° di capp.*, 32, 35, 36, 39, 41, 43, 48, 50
 Bajardi Ambrogio, 203
 Bai Tommaso (Tomasino), *contralto*, 214, 217, 224, 227
 Balanchine Georges, 241, 242, 243
 Baldassini Luigi, *violinista*, 222, 224
 Baldesi Ambrogio, 45
 Baldini Pietro, 204
 Baldovini Francesco, 46, 50
 Balducci Orazio don, 115
 Ballard (Robert), 73
 Bandiera, *violoncellista*, 222, 224
 Barber Samuel, 237
 Barbera Tedesca (Tedescha), 55
 Barbieri Patrizio, 114
 Barblan Guglielmo, 91
 Barbosi, *suonatore di violetta*, 222, 224
 Barboso (Carlo Antonio), 223, 224
 Barboso Giuseppe, *suonatore di cornetto*, 223
 Barcali Anselmo, 174
 Bartotto Antonio, 119
 Bardella, v. Naldi Antonio
 Bardi Camillo di Giovanni de', 47
 Bardi Ferdinando de', 12, 24, 25
 Bardi Giovanni de', 47
 Bardi Piero de', *conte* di Vernio, 12, 25, 28
 Bargagli Girolamo, 54
 Barigioni Domenico, *doratore*, 117
 Bariletti Giuseppe, *contralto*, 214, 224
 Barrichi Giovanni Domenico, *tenore*, 215, 224
 Baron J.H., 67
 Baronci Domenico, 174, 177, 199
 Barrile Nicola, *musico*, 103
 Bartók Béla, 231
 Bartoli Giovanni Batista, 24, 25
 Bartoli Mattia, 204
 Bartolini Lodovico, *tenore*, 214, 224, 226
 Bartolomei Girolamo, *poeta*, 12, 31, 32, 34, 35, 36, 39, 50, 56
 Bartolomeo don, *basso*, 215, 224
 Bartolomeo, *contrabbassista*, 223, 224
 Bartolomeo, *musico*, 157
 Bartolomeo, *tenore*, 221, 224
 Bartolomeo de Monti, *violinista*, 222, 224
 Bartolomeo di Montecitorio, *violinista*, 222
 Bartolomeo figlio di, *violinista*, 222
 Bartolozzi Simone, 29
 Basile Giambattista, 64, 67, 71, 75, 91
 Basile Barone Adriana, 67, 69
 Bassetto, v. Grassi Francesco
 Basso Alberto, 91
 Basso di Sora II, *basso*, 216, 224
 Bati (Luca), *M° di capp.*, 53, 55
 Battistino, *violinista*, 162, 163
 Baudrier Yves, 242
 Bava Alessandro, 35
 Beck H., 55
 Becker Felix, 172, 207
 Bélime Jean, v. Coeuroy André
 Belli Angelica, *cantante*, 62
 Belli Domenico, 53, 55, 62
 Bellini (Vincenzo), 236, 241
 Belloni Giovanni Angelo, 165, 168
 Bel'Occhio, v. Cinzio
 Benci Carlo don, 130
 Benedetti, *basso*, 216, 224
 Benedetto don, v. Ceccarelli Benedetto
 Benedetto, *detto* Irene, *soprano*, 213, 224
 Benedetto XIII (Pierfrancesco Orsini), *papa*, 143, 189
 Benedetto XIV (Prospero Lambertini), *papa*, 124, 136
 Benestante Carlo, *cantore*, 106, 109
 Benevoli Orazio, 209
 Bennet Robert Russel, 238
 Benucci, *musico*, 157
 Berardi Angelo, *compositore e teorico*, 248
 Berardino di Giovanni, *cordaro*, 90, 100
 Bergamo Francesco, *intagliatore*, 114
 Bernabei (Vincenzo), 210
 Bernardelli Alessandro don, *basso*, 215, 224
 Bernardi Girolamo, *cantore*, 44
 Bernardini Antonio, 197
 Berners lord, 228

- Bernucci, *contrabbassista*, 223, 224
 Bertani Isadora, 74
 Bertolli Giovanni Maria fra, 247
 Besci Paolo Pompeo, *soprano*, 213, 224, 226
 Bettinelli Gloria, 209
 Bianchini Giovanni Battista, *M° di Capp.*, 213, 219, 224
 Bianco Baccio del, *scenografo*, 12, 26, 29, 30, 47
 Bianco Cosimo del, 17, 19, 24, 30, 42
 Bianco Francesco del, 25, 37, 41
 Bianconi Lorenzo, 66, 82, 88
 Biancotti Gioacchino, 57
 Bichi Jacomo, *violinista*, 205
 Bicilli (Giovanni), *M° di Capp.*, 216, 224
 Bigelli Antonio Girolamo, 204
 Biscioni, 56
 Biondino, v. Lasagnini Antonio
 Blasi, Luca, *organaro*, 116, 124
 Bocca di lepre, *soprano*, 216, 219, 224
 Boccaletti Ippolito (Ipolito), *violinista*, 222, 224
 Boccalini, *violinista*, 222, 224
 Bocci Luca, *maestro di ballo*, 37
 Boccia Giuseppe, *cantore e musicista*, 80, 106
 Bocha Giuseppe, v. Boccia Giuseppe
 Bolcioni Girolamo, *organaro*, 43
 Bolino Luca di Nola, *liutista*, 72
 Bolsena, v. Adami Andrea
 Bonami Francesco don, *contralto*, 215, 224
 Bonaria Bernardino don, *tenore*, 215, 224
 Bonazzi Bernardino, *violinista*, 222, 224
 Boncompagni Giacomo, *card.*, 185
 Boncompagni Borghese Eleonora, 142, 159
 Boncori Giovanni (Antonio), *soprano*, 213, 224
 Bonifazi Bonifazio, 113, 130
 Bonifazi Dionora (o Leonora), 113, 115, 119, 120, 121, 129, 130
 Bonifazi Ennio, *organaro*, 111, 113, 115, 124, 126, 153
 Bonifazi Olimpia, 120, 122
 Bonini Severo, *O.S.B. Vail.*, 54, 55, 56
 Bononcini, famiglia, 140
 Bononcini (Bononcino) Marco Antonio, 151, 160, 161, 192, 211, 224
 Borghese Anna Camilla, 142
 Borghese Camillo (Paolo V?), 144
 Borghese Camillo, *principe di Rossano*, 143, 146, 149, 176, 190, 200
 Borghese, famiglia, 139, 140, 142, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 163, 168, 183, 187, 188, 190, 193, 195, 200, 203
 Borghese Flaminia (Flaminda), 143, 148, 176, 184, 189
 Borghese Francesco (frat. di Paolo V), 142, 144
 Borghese Francesco, *card.*, 143, 149
 Borghese Giovanni Battista, *principe di Sulmona*, 142, 143, 144, 147, 159, 160, 164, 169, 178, 186, 189
 Borghese Livio, 139
 Borghese Maddalena, 143
 Borghese Marcantonio (I), *avv. concistoriale*, 142
 Borghese Marcantonio, *principe di Rossano*, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 169, 173, 174, 176, 177, 184, 185, 189, 190, 191, 192, 200
 Borghese Marcantonio (II), *principe di Sulmona*, 142
 Borghese Spinola Maria Livia, *principessa di Rossano*, 143, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 162, 164, 166, 169, 170, 173, 179, 181, 182, 184, 185, 188, 190, 191, 194, 197, 200
 Borghese Maria Livia, *suor*, 143, 176
 Borghese Maria Vittoria, *suor*, 143, 176
 Borghese Olimpia, 143, 147
 Borghese Paolo, 139
 Borghese Paolo (figlio di Battista), 143, 147
 Borghese Paolo (figlio di Marcantonio II), 142
 Borghese Paolo, *mons.*, 148, 163
 Borghese Paolo don, *principe di Sulmona*, 152, 199, 200
 Borghese Scipione, 143
 Borghese Scipione, *card.*, 142, 144
 Borghese Teresa, 143, 189
 Borghese-Aldobrandini Paolo, 143
 Borghesi Francesco Maria, 40
 Borri Antonio Maria, *doratore*, 114, 115
 Borrini Maria Rosa, 180
 Botta Domenico, 173
 Botti, *marchese*, 60
 Bottini, *mons.*, 147
 Boulanger Nadia, 233
 Braceschi Paolo Felice, *contralto*, 215, 216, 224
 Brancha Giacomo (Jacomo), *violinista*, 222, 224
 Brescianello (Giuseppe Antonio), 68
 Bronchino Francesco, *cantore*, 106, 109
 Brown Horatius, 246
 Brunelli Antonio, 55
 Brunelli Bruno, 206
 Bufalori Gasparo, 174
 Buini Giuseppe Maria, *operista*, 248
 Bulzoni, 206
 Buonaccorsi Antonio, 24
 Buonaccorsi Giovanni, 24, 25, 29
 Buonaccorsi Giulio, 24, 25, 35

- Buonaccorsi Lorenzo, 29
 Buonaccorsi Nicolò, 24, 25, 28, 30
 Buontalenti (Bernardo), 54
 Burghesi Giorgio don, 125
 Caballone Goffredo, *musico*, 103
 Caccini Francesca, 55, 62
 Caccini Giovambattista, *architetto*, 12
 Caccini Giulio, *detto Romano*, 12, 13, 20,
 42, 43, 47, 53, 55
 Caccini Pompeo, *cantore*, 15, 47
 Caffarelli Scipione, v. Borghese Scipione
 Caffi, *organista*, 216, 224
 Caffi Bernardo, 204
 Cairo L., 206
 Caldara Antonio, 139, 206
 Calderon de la Barca (Pedro), 47
 Caltelano Fabio, *chitarrista*, 65
 Calvani (Paolo), *liutista*, 223, 224
 Cametti Alberto, 113, 115, 126
 Camillo, *suonatore di tromba*, 223, 224
 Cancellieri Virgilio, *cembalaro*, 112
 Cannicciari (Canniccianni) Pompeo, *M° di Capp.*, 215, 224
 Canonico di Velletri, v. Gagliardi Giuseppe
 Antonio
 Cantarina Bologniesia, 167
 Capaccio Giulio Cesare, 64
 Cappellaro Giovanni Battista (Titta), *tenore*,
 215, 216, 224
 Cappelletti (Giovanni Antonio) don, 213,
 224
 Capranica, famiglia, 200
 Capranica Federico, 193, 195, 196
 Carafa, *mons.*, 147
 Carafa Adriano, *duca di Traetto*, 143, 189
 Carafa Carlo don, 87
 Caravaggio (Michelangelo Merisi), 64
 Carcherelli Niccolò, 29
 Cardicci Domenico, *violinista*, 195
 Cardinalino, *soprano*, 219, 224
 Cardini Giuseppe, 136
 Cardone Francesco, *liutista*, 72
 Carensana Cristoforo, *musico*, 109, 110
 Carissimi (Giacomo), 113, 209, 212
 Carli Stefano, *basso*, 213, 219, 224
 Carlini, *compositore*, 38, 40
 Carlo, *basso*, 217, 218, 221, 224
 Carlo don, *contralto*, 213, 218, 224
 Carlo Bolognese, *violinista*, 222, 224
 Carlo Pio, *contralto*, 214
 Carlo III, *re di Napoli*, 169
 Carlucci, v. Antonini Carlo
 Carluccio di S. Giacomo, v. D'Avila Carlo
 Carmignano Antonio (Antonino), *violinista*,
 77, 106, 109
 Carmignano Carlo, 106
 Carnesecchi Francesco, 35
 Carocci Guido, 10
 Carpani, *suonatore di cornetto*, 223, 224
 Carpani, Giovanni Battista, *violinista*, 162,
 163, 222, 224
 Carpentiero Carlo, *contralto*, 110
 Carrafa Filippo, 65
 Carraresi Bernardo, *cantore*, 14
 Cartella, *arciliutista*, 73
 Casa-Fuerte Yvonne de, 232
 Casaglia Girolamo, *basso*, 214, 224
 Casella Alfredo, 228
 Casimir Raffaele, 119, 123, 210, 211
 Casini Giovanni, 37, 41
 Caso Luise, *liutista*, 72
 Castellani Marcello, 77
 Castelvi Giovanni don, *cantore*, 106, 109
 Castrucci Paolo, 30
 Catapano Tommaso, *tenore*, 110
 Catarinozzi Cesare, *organaro*, 112, 126
 Catarinozzi Giuseppe, *organaro*, 112, 113,
 114, 115, 126
 Caterina da Siena, 146
 Cavalcanti Francesco, 24, 25
 Cavalieri Emilio de', 53, 54
 Cavalieri de', famiglia, 55
 Ceccarelli Benedetto don, 213, 224
 Ceccarelli Giuseppe, *detto Giuseppe o Pepino d'Orsini di Rieti*, *soprano*, 202, 204,
 213, 219, 224, 226
 Cecchi Giovan Maria, *poeta*, 12, 15, 49
 Cecconi Antonio, 159, 160, 161, 163, 164,
 174, 175, 176, 177, 178
 Celani E., 161, 197, 204, 205, 206, 210
 Celano C., 83
 Cenatiempo (Centempo) Domenico, 83, 87
 Cenci Rutilio, don, *tenore*, 210, 213, 217,
 220, 224
 Cerreto Salvatore, *liutista*, 65, 68, 70, 72, 73
 Cerri Bonaventura, *M° di capp.*, 44, 48
 Cesari Sebastiano, 134
 Cesario Cisterciense (di Heisterbach), 15
 Ceva Giovanni Antonio, *basso*, 213, 224
 Ceva Paolo Maria, *musico*, 157
 Checco (Girolamo), *violinista*, 157
 Chechino di Sforza, v. De Rossi Francesco
 Cheller (Domenico) Nicolò, *basso*, 215, 224
 Chellèr Giovanni, *organaro*, 126, 127
 Chellini, 40
 Chiabrera Gabriello, 62
 Chiappoli Pasqualino, 204
 Chiccheri Vittorio, 204
 Chigi Agostino don, *principe*, 164
 Chiti (Carletti Girolamo), 123

- Cibo Valerio di, 202, 205
 Ciccio dell'Arpa, v. Lise Francesco de
 Cicognini Giacinto Andrea, *poeta*, 12, 44, 50
 Cicognini Jacopo, *poeta*, 12, 15, 17, 19, 21,
 23, 26, 30, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 56
 Cieco Pio, v. Giovannino *detto* Cieco Pio
 Cignale, v. Moiani Placido
 Cimapane Bartolomeo, *contrabbassista*,
 162, 163
 Cimapane Simone, *contrabbassista*, 223,
 224, 227
 Cimarosa (Domenico), 92
 Cimbalaro Francesco, *contralto*, 215, 224
 Cimbalaro Lelio, *basso*, 220, 224
 Cimini Francesco, 116, 117
 Cinelli G., 56
 Cinganelli Michelagnolo, *doratore*, 42
 Cini Benedetto, *soprano*, 214, 224
 Cinotti Cristoforo di Fabriano, *tenore*, 204
 Cinzio (Cintio), *detto* Bel' Occhio, *contralto*,
 216, 220, 224
 Cirillo Aniello, *musico*, 103
 Cirone Giovanni, *violoncellista*, 222, 224
 Citerni Luca, *sac.*, 41
 Ciullo dell'Arpa, 69
 Claverio Michele don, *cantore*, 100, 106,
 109, 110
 Clemente XI (Giovan Francesco Albani), *pa-*
 pa, 118, 146, 147
 Cochi Lorenzo, *detto* Senesino, *soprano*,
 213, 224
 Coeuroy André, *critico musicale*, 231
 Coilozzi (Coillotij) (Giovanni Battista) don,
 213, 224
 Colamarino Francesco Saverio, 124
 Colapadri Francesco, 204
 Colinelli Filippo, 151, 189, 197, 203, 204
 Colista Domenico, *violinista*, 222, 224
 Colla (Giuseppe), 68
 Colonna, *mons.*, 147
 Colonna Anna, 143
 Colonna Fabio, *teorico*, 67
 Colonna Giovanni Paolo, 209, 210, 213
 Comi Baccio, 14, 41, 42, 43
 Comi Domenico, 14
 Comi Filippo, 41, 42, 43
 (Comi?) Niccolò, 14
 Commessari Santi, *M° di ballo*, 23, 24, 30
 Communale Domenico, *musico*, 103
 Compagni Baccio, 29
 Comparini Giovanni Battista, *M° di capp.*,
 44, 45, 48
 Conti Agnolo, *M° di capp.*, 26, 30, 31, 37,
 38, 40, 41, 48, 49, 50, 56, 57
 Contini Giovanni Battista (GioBatta), *basso*,
 214, 225
 Contrini Santi fra, 23
 Copeikin, *pianista*, 241
 Copiatore Alessandro, *tenore*, 215, 225
 Copland Aron, 237
 Coppi, *camerlengo Compagnia della Scala*, 17
 Coppola Filippo, *organista e M° di capp.*,
 76, 78, 82, 86, 110
 Corbinelli Carlo, 35, 40
 Corelli Arcangelo, 92, 140, 156, 157, 158,
 161, 162, 200, 206, 207, 209, 210, 211,
 222, 225
 Cornaro Andrea, 195
 Corrado Francesco Antonio, *cantore*, 106,
 109
 Corsi Iacopo, 12, 42, 43, 47
 Corsi Lorenzo, 35
 Corsi Orazio, 35
 Corsini (Lorenzo?), *card.*, 147
 Cortese Giulio Cesare, 64, 70, 71
 Cortese Marzio, 70
 Cortese Ottavio, 70
 Cortese Tommaso, *musico tenore*, 106, 110
 Cosimo, *maestro di ballo*, 24
 Cosimo del Bianco, v. Bianco Cosimo
 Costantini de Benedictis Eufrasia, 112
 Costanzi (Giovanni Battista), 199
 Coya Donato don, *cantore*, 99, 106
 Craft Robert, 231, 241
 Cremisi Simone, *organaro*, 128
 Crescimbeni Giovan Maria, 148
 Crestini Carlo, 204
 Cristina di Lorena, *granduchessa di Tosca-*
 na, 13, 14
 Cristoforo (Christoforo) di Bernardo Pa-
 squini, *basso*, 216, 219, 220, 225
 Croce Benedetto, 64, 67, 68, 91
 Cuggiò (Domenico), *canonico*, 117
 Curtiss-Bok M.L., 233, 234
 Cuzzona, *cantante*, v. Cuzzoni Sandoni F.
 Cuzzoni Sandoni Francesca, *detta* Cuzzona,
 190
 Dagl'Afflitti, *mons.*, 147
 D'Alessandro Domenico Antonio, 80
 D'Alessi Giovanni, 120
 Dalla Viola, v. Severino G.A.
 Dal Pane Domenico don, *soprano*, 213, 225
 Dami Alessandro, 25, 29, 37, 41
 Dandini, *mons.*, 147
 D'Angeli, *editore*, 245
 Daniel-Lesure, 242
 Danner Peter, 65
 Dassi Agnolo, 24
 D'Avila Carlo, *soprano*, 217, 218, 220, 224,
 225

- De Angelis Ferdinando, 121
 De Angelis (De Angelo) Francesco Antonio, *cantore*, 77, 106, 109
 De Angelis Lepanto, 210
 De Angelis Pietro, 113
 De Angelo (De Angelis) Vincenzo di Fr. Antonio, *violist*, 86, 108, 110
 De Auxiliis Francesco, *arpista*, 69
 De Bartolomeis Bartolomeo don, *musico*, 106
 De Blanquis Antonio, *notaio*, 114, 115
 De Caroli Giuseppe, *contrabbassista*, 223, 225
 De Carolis Mariano, 124, 127
 De Cerf Jayme, *organista*, 86, 110
 De Cesaris Clemente, *O.S.B.*, 138
 De Cesaris Pietro don, 137
 De Collelis Antonio, 83
 De Federico Ruggiero don, *cantore*, 106, 109
 De Felippe Nicola, *musico*, 103
 De Filippis Giovanni Battista, 130
 De Fonso Carlo, v. Fons Carlo
 Degli Antoni Giovanni, 249
 Degli Antoni Giovanni Battista, 248, 249
 Degli Antoni Pietro, 249
 Degrada Francesco, 91
 De Grandis (Matteo?), *basso*, 218, 225
 Del Barbigia Federigo, 40
 Del Caccia Giulio, 29
 D'Elena Giuseppe, *cantore*, 106, 109
 Del Giudice, *mons.*, 164
 Della Ciaja Azzolino Bernardino, 112, 118, 127
 Della Gioiosa, v. Gioioso O.
 Della Marra Ettore, 65
 Della Monaca (Della Moneca) Francesco Antonio, *cordaro*, 90, 101
 Della Monaca (Della Moneca) Giuseppe, *cordaro*, 90, 100
 Della Rena Ferdinando, 35
 (Della Rovere Francesco Maria II), *duca di Urbino*, 16
 Della Rovere Vittoria, *granduchessa di Toscana*, 31, 36
 Della Seta Fabrizio, 140, 141, 148, 153, 161, 164, 176, 179, 180, 181, 184, 187, 189, 190, 194, 195, 198, 206
 Dell'Auca Giovanni Battista, 62
 Della Valle Pietro, 65
 Dell'Omacciottlo Paolo, 15
 Del Nero Alessandro, 25
 Del Nero Camillo, *ballerino*, 24, 29, 37, 40
 Del Nero Francesco, *ballerino*, 24, 29
 Del Sera Paolo, 29
 Del Tufo Giovan Battista, 64, 71
 De Lucca Giuliano, *cordaro*, 90, 101
 De' Rossi, 148
 De' Rossi Andrea, 184, 186
 Del Vigna Giacinto (Jacinto), 34
 Del Vigna Luca, di Francesco Fiorvigna, *sac.*, 45, 46
 Del Vivaio Alberto, 41
 De Magistro Giuseppe, *cordaro*, 90, 100
 De Maisournoe Ludovico Giuseppe don, 122
 De Mauro Carlo, *cantore*, 106, 109
 Dentice Fabrizio, *luitista*, 72
 Dentice Scipione, *cembalista*, 65
 De Palma (Di Palmo) Benedetto don, *cantore e M° di capp.*, 80, 81, 84, 100, 106, 109
 De Petijto (De Petillo) Matteo, *musico e cantore*, 107
 De Renzi Salvatore, 85
 De Ritis Vincenzo, 90
 De Riva Francesco, 70
 De Rossi Francesco, *soprano*, 216, 224, 225
 De Rossi Giovan Antonio, *architetto*, 114
 De Rossi Giuseppe, *M° di Capp.*, 215, 225
 De Rossi Giuseppe (Giacomo), *suonatore di trombone*, 223
 De Rossi Giuseppe (Pippo), *basso*, 213, 225
 De Rossi Pietro Paolo, 131, 132
 De Santis Antonio, *musico tiple*, 107, 109
 De Santis Bernardino (Belardino), *M° di Capp.*, 217, 225
 De Santis Girolamo, *basso*, 220, 224
 De Santis Giuseppe, *M° di Capp.*, 220, 225
 Désormière Roger, 242
 De' Vecchi Giuseppe don, v. Vecchi Giuseppe
 De Vincentiis Carlo, *detto Acquaviva, cantore*, 77, 86, 87, 107, 109
 Diaghilev (Serge), 228, 234, 235, 241
 Dienzi (Diensi) Giacomo, *violinista*, 222, 227
 Di Giacomo Salvatore, 68, 69, 70, 71, 73, 76, 77, 78, 88, 92, 104, 108
 Dillino Donato, *cantore*, 107, 109
 Dinelli Tommaso, *organaro*, 127
 Dini Giovanni, 40
 Di Pio, 210
 Disertori Benvenuto, 70
 Di Vito Placido (Placito), *musico*, 103
 Doderer Gerhard, 123
 Doizi Nicolao, v. Velasco Doizi N.
 Domenico, *violinista*, 162, 163
 Domenico da Pesaro, *organaro*, 42, 43
 Domenico don di Facchinetti, *contralto*, 217, 224
 Domenico, *detto Il Rosso Defendente, tenore*, 218, 225
 Doni Giovan Battista, 67

- Donizetti (Gaetano), 235, 236
 D'Onofrio Vincenzo, 86
 Doria Giovanni Andrea, 144
 Doria Pamphili Anna, 144
 Driante Sacro, v. Benedetto Marcello
 Dunham, *impresario*, 235, 236
 Durante Elio, 68, 69
 Durante Sergio, 207
 Durey (Louis), 231

 Effrem Muzio, 62
 Egidii, *abate*, 176
 Einstein Alfred, 73
 Eitner Robert, 56
 Elettra, v. Gabrielli Capizucchi Prudenza
 Eleuterii, 224, 225, 226
 Enrico IV di Francia, 13
 Episcopini (Giuseppe) Stefano, *tenore*, 214, 218, 225
 Erman Martino, *organaro*, 126, 127
 Este Alfonso II d', 63
 Eterio Stinfalico, v. Marcello Alessandro

 Fabri Stefano, 204
 Fabbri Mario, 54, 58
 Fabbri Paolo, 121
 Fabiani Marcello, *sac.*, 137
 Fabris Dinko, 65, 67, 68
 Fabroni Angelo, 245
 Falcini Lorenzo, *soprano*, 215, 225
 Falconieri Andrea, *M° di Capp.*, 63, 66, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 89, 107
 Falconieri Margherita Caterina, 74
 Falconieri Paola Francesca, 74
 Falconio Francesco, *basso*, 86, 107, 109
 Fanella Francesco, *musico*, 103
 Fanello Giuseppe, *musico*, 103
 Fanti Domenico, *soprano*, 214, 225
 Fantoni Agostino, 29
 Fastiggi Ignazio, *arpista*, 70, 77, 86, 107, 108, 109
 Faunio, v. Garofalo Biagio
 Fede Giuseppe don, *soprano*, 213, 225
 Fede Giuseppe di Pistoia, *soprano*, 204
 Felice don, *tenore*, 217, 225
 Felici Giovanni Battista don, *basso*, 213, 225
 Feo Francesco, 89, 105
 Ferdichini Marta, 177
 Ferraiolo Paolo, *musico*, 103
 Ferrari Barassi Elena, 64, 67, 68, 69, 71
 Ferraro Giovanni (Gioanne), *cantore*, 80, 81, 84, 107, 109
 Ferretti Giuseppe, 204
 Ferretti Nicolò, *contralto*, 214, 225

 Ferrini Carlo, *violinista*, 222, 225
 Ferroni Giovanni Francesco, 29
 Ferrotti Giuseppe, *tenore*, 214, 225
 Festa Costanzo, 69
 Ficedola Agapito, *notaio*, 116
 Fiducci Maddalena, 176, 178
 Filippo, *violinista*, 198
 Filippo IV di Spagna, 47
 Filippo V, 147, 163
 Filomarino Fabrizio, *luitista*, 65, 72
 Filippella, *suonatore di violetta*, 222, 225
 Filippo di S. Pietro, v. Tebaldeschi Filippo
 Fini Francesco, *architetto*, 128
 Fiorillo Francesco, *musico*, 103
 Fiorvigna Francesco, 23, 28
 Flaubert (Gustave), 247
 Flavio della Ribeca, 70
 Flori Floriano, 204
 Florido don, *suonatore di salterio*, 198
 Flozinger R., 74
 Foglia Antonio, *M° di Capp.*, 214, 225
 Foglia Francesco, 77, 212
 Folchi Paolantonio, 25
 Follacchio Andrea, *cordaro*, 100
 Follacchio Antonio, 100
 Follacchio Giuseppe, 100
 Fons (Fonz, De Fonso) Carlo, *cantore*, 99, 106, 109
 Fontana Francesco, 245
 Fontanelli, *conte*, 72
 Fontani Francesco, *maestro di ballo*, 24
 Foradilli Girolamo, 225
 Fornari Matteo, *suonatore di trombone*, 223, 225
 Fornari Matteo, *violinista*, 162, 222
 Fraligonti Giuseppe, 192
 Franceschi Filippo, *compositore*, 35, 37, 40, 45
 Francesco del Bianco, v. Bianco Francesco
 Francesco don, *soprano*, 213, 225
 Francesco don, *tenore*, 213, 225
 Francesco di Marescotti, *violoncellista*, 222, 225
 Francesco de (di) Natale, *musico*, 103
 Francesco di Paola, 70
 Francesco (Checco) di S. Spirito, *tenore*, 217, 224, 225
 Francesco Veniziano, 43
 Franchi, *M° di Capp.*, 218, 225
 Franchi, *violoncellista*, 222, 225
 Franchini Francesco, 40
 Franchino Domenico, *musico*, 103
 Frangioni Severo, *soprano*, 213, 225, 227
 Fratesanto Giuseppe, 117
 Fregiotti Michele, 216, 225, 226
 Fregosi Orazio, *marchese di S. Agata*, 248

- Frescobaldi (Girolamo), 63, 72, 115
 Frezza, *liutista*, 223, 225
 Friklund D., 68
 Frisolí Patrizia, 91
 Fuidoro I., 86, 87, 89
 Gabriele, *violinista*, 222, 225
 Gabriele don, *detto lo Spagnolo, basso*, 214, 225
 Gabrieli (Andrea?), 207
 Gabbielli Lorenzo, 29
 Gabrielli Capizucchi Prudenza, 149
 Gaetano, *liutista*, 223, 225
 Gaetano, *suonatore di tromba*, 223, 225
 Gaetano di Giovanni (de Giovanne), *cordaro*, 90, 100, 101
 Gaetano Veneziano, 89, 92, 104
 Gagliano Giovan Battista da, v. G.B. da Gagliano
 Gagliano Marco da, v. Marco da Gagliano
 Gagliardi Giuseppe Antonio, *contralto*, 213, 224, 225
 Gai Antonio, 57
 Gai Vinicio, 51
 Gai Francesco, *organista*, 128
 Galasso Giuseppe, 75
 Galiani Ferdinando, 90
 Galilei Galileo, 42, 43
 Galilei Michelangelo, 73
 Galilei Vincenzo, 12
 Galleni Luisi Leila, 54 56
 Galli Agnolo, 19, 24, 28, 34, 35, 37, 39, 40
 Galli Alessandro, 25, 28, 35, 40, 41
 Galli Andrea, *organaro*, 126, 127, 131
 Galli Carlo, 25, 29, 40
 Galli Girolamo, *organaro*, 117, 126, 127, 203
 Galli Lorenzo, 16, 23, 24, 28
 Gallo Domenico, *arpista*, 68
 Gamberai Felice, *architetto*, 12, 31, 34, 39, 40
 Garbi Giovanni Francesco, *organista*, 214, 225
 Garghetti Silvio di Rimini, *tenore*, 158, 204
 Garghetti Silvio Francesco, *detto Silvio di Spagna, cantante*, 213, 219, 225, 227
 Gargiulo Giuseppe, *musico*, 103
 Garofalo Biagio, *detto Faunio, abate*, 148, 149, 164, 176, 179, 190, 191, 204
 Garuffi, *contrabbassista*, 223, 225
 Gaspare (Gasparre) d'Adamo, *musico*, 103
 Gasparini Francesco, 140, 141, 148, 151, 153, 179, 180, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 197, 198, 204, 206, 207, 208
 Gasparini Maria Rosa, 185, 187
 Gasparo don, *violoncellista*, 222, 225
 Gasperini (Giovanni Battista), *suonatore di violetta*, 222, 225
 Gaudioso Ottavio don, *contralto*, 110
 Gennari Tomaso Maria fra, 247
 Gennaro Romano, *musico*, 103
 Genovenzi Francesco, 197
 Genovese di Spagna, *violinista*, 222, 225
 Gerber (Rudolf), 245
 Geronimo il Romano, 70, 77
 Gershwin George, 237
 Gesualdo Carlo di Venosa, 63, 65, 72
 Gesualdo Ettore, *liutista*, 65
 Ghezzi Pierleone, 189
 Ghilarducci Domenico, *violinista*, 198
 Giacchetti Filippo, *organaro*, 128
 Giacco Orazio, 66
 Giamagli Francesco, 158, 159, 163
 Giannelli Giovanni Battista, *basso*, 204, 213, 225
 Gianniello Nicola, *musico*, 103
 Giansetti Giovanni Battista, *M° di Capp.*, 216, 225
 Giazotto Remo, 211, 245
 Gibelli Lorenzo, *cantante*, 249
 Gigli Girolamo, 146
 Gioioso Onofrio, *musico e cantore*, 85, 86, 107
 Giomi Giovanni, 29
 Gioan Leonardo dell'Arpa, 68
 Giordani Giovanni, *basso*, 218, 225
 Giordano Alfonso (Fonzo), *cordaro*, 90, 101
 Giorgetti Renzo, 120, 121
 Giorgi Tommaso, *liutista*, 223, 225
 Giorgio, *violinista*, 198
 Giovan Battista da Gagliano, *M° di Capp.*, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 48, 49, 55, 56, 61
 Giovambattista del Rosso, v. Rosso G.B.
 Giovannetti Francesco Antonio, 204
 Giovanni del Violoncello, 197, 198
 Giovanni del violone, 158
 Giovanni Antonio, *contrabbassista*, 157, 162
 Giovanni Antonio, *suonatore di tromba*, 223, 225
 Giovanni Antonio don, *suonatore di violetta*, 222, 225
 Giovanni Battista (Gio.Batta) del Tivolese, *basso*, 213, 225
 Giovanni Battista del Violino, v. Jacomelli G.B.
 Giovanni Battista, *detto Il Gobetto, violinista*, 222, 225
 Giovan Battista di Nicola don, 70
 Giovanni Battista di Sora, v. Felici Giovanni Battista

- Giovanni Crisostomo, monaco di S. Paolo, 117
 Giovanni d'Acquaviva, violinista, 222, 224, 225
 Giovanni di Giansetti, violoncellista, 222, 225
 Giovanni Ercole del Contestabile, basso, 216, 225
 Giovanni Francesco don, violinista, 222, 225
 Giovanni (Giovanne) Luciano, musico, 103
 Gio(vanni) Paolo, musico, 41
 Giovanni (Juan) Romano, cantore, 107
 Giovannino, 157, 162
 Giovannino don, contralto, 217, 225
 Giovannino, detto Cieco Pio, soprano, 216, 226
 Giovannino di Panfili, violoncellista, 222, 225
 Giovine Alfredo, 87, 108
 Giraldi Vincenzo, ballerino, 24
 Girlanzio Paolo, organaro, 111
 Girlenzoni Lelio, cantore, 13
 Girolamo, contralto, 215, 225
 Girolamo don, v. Perrini Girolamo don,
 Girolamo di Monti, violoncellista, 222, 225
 Girolamo di Rospigliosi, contralto, 216, 225
 Giudici de', mons., 147
 Giudici Antonio, principe di Cellammare, 143, 164
 Giudici Gregorio don, basso, 213, 225
 Giulio Romano, cantore, 13
 Giuseppe, musico, 157
 Giuseppe, suonatore di tromba, 223, 225
 Giuseppe, violinista, 198
 Giuseppe Aquilano, 202, 205
 Giuseppe dal violone, organista, violoncellista, 215, 222, 225, 226
 Giuseppe da Palestrina don, contralto, 215, 225
 Giuseppe della Regina, tenore, 216, 225
 Giuseppe di Santa Agnese, 202, 205
 Giuseppe di S. Appolinare don, contralto, 213, 225, 226
 Giuseppe don, cembalaro, 158
 Giuseppe d'Orsini di Rieti, v. Ceccarelli Giuseppe
 Giuseppe Genovese, violinista, 157, 222, 225
 Giuseppe Rosso, violinista, 222, 225
 Giuseppino, oboista, 198
 Giuseppino don, soprano, 217, 219, 221, 225
 Giuseppino di S. Agnese don, soprano, 220, 225
 Giustiniani Vincenzo, 54
 Gobetto, v. Giovanni Battista
 Gobetto, v. Paolo
- Golmio Nicola, arciliutista, 92
 Golmio Pietro, detto Petruccio, arciliutista, 92
 Gonzaga Ferdinando, 58
 Graglia Giuseppe, 207
 Grandi Giovanni Battista, 36
 Grassi Francesco, detto Il Bassetto, basso, 214, 225
 Grattasassi Giovanni Domenico, tenore, 216, 219, 225
 Gravino Nicola, musico, 103
 Grazi Paolo, 62
 Grazi Virgilio, 57, 62
 Graziani Bonifazio, 212
 Graziani Domenico, 204
 Grazzini Giovanni Francesco, 35
 Gregorio don, v. Giudici Gregorio don,
 Gregorio Gobbo spetiale, contralto, 218, 225
 Griffin Thomas, 88
 Grillo Antonio, musico, 103
 Grimaldi Aniello, musico, 103
 Grisone Antonio, violista, 65
 Groppo, 245
 Grossi Giovanni Francesco, detto Siface, 145
 Grossi Matteo, 36, 41
 Grossi Gennaro, poeta, 79
 Guarino Pietro Aniello, cantore e organista, 107
 Guasconi Agostino, 57
 Guazzini Giulio, guardiano Comp. della Scala, 35, 43, 44, 45, 49, 50
 Gucci Raffaello, cantante e organista, 13, 14, 42
 Guerra Carlo, violinista, 162, 163, 222, 225
 Guglielmani Giobatta, 178, 186
 Guidi Giulio, 42
 Guidotti Angelo, 186
- Haleff Alexej, 241
 Hammond Frederik, 51, 53, 56, 57, 60
 Händel Georg Friedrich, 139
 Haym Giovanni Antonio, contrabbassista, liutista, 223, 225
 Hermans Guglielmo S.I., organaro, 112, 114
 Heyer Wilhelm, 152
 Herrico francese, violista, 70
 Honegger (Arthur), 231
- Ignazio (Ignasio), M° di Capp., 218, 225
 Ignazio di S. Spirito, v. Marmaioli Ignazio
 Imbert Gaetano, 10
 Innocenzo X (G.B. Pamphilj), papa, 89
 Innocenzo XII (Antonio Pignatelli), papa, 147, 160, 161, 163, 209, 210

- Jacchini Giuseppe Maria, *violoncellista*, 249
 Jackson Roland, 75
 Jacobelli Giuseppe, 225, 226
 Jacomelli Giovanni Battista *detto del Violino*, 13, 14, 42, 53, 54, 58, 68
 Jacomuccio del Contestabile, *violinista*, 222
 Jander Owen Hughes, 144
 Janssen Werner, 236, 239
 Jolivet André, 242
 Jouvet Louis, 228
 Kastner Macário Santiago, 69, 72
 Kirkendale Ursula, 139, 145, 163, 204, 206
 Koussevitzky Natalia, 237
 Koussevitzky (Sergej), 228, 237, 243
 Kubelik Jerónym Rafael, 244
 Labroca Maria Stella, 232
 Labroca Mario, 232
 Laghi Gaetano, 134
 Lambardi Camillo, *liutista*, 72, 75
 Lampugnani Giovanni Battista, *operista*, 249
 Landi Stefano, 153
 Landini, *cantante*, 179
 Lapi Giuseppe, 25, 29
 Larson Keith, 83
 Lasagnini Antonio, *detto Il Biondino*, 57
 Latizi (Latitii), *arpista*, 112
 Laurenti Angelo Maria, 249
 Laurenti Girolamo Nicolò, 249
 Laurenti Pietro Paolo, 249
 Lazzari Antonio, *soprano*, 214, 226
 Lazzaro, *violoncellista*, 198
 Leccese II, *arciumilitista*, 73
 Lechner (Benedikt Johannes), *O.S.B.*, 74
 Lelmi Lelini Francesco, 196
 Lenzi Piero, 25
 Lenzoni Camillo, *poeta*, 45, 50
 Leo Giacomo, 76
 Leo Leonardo, 140, 199
 Leonardo Romano, *musico*, 103
 Leonelli Giuseppe (Maria), *contralto*, 215, 226
 Leoni Vincenzo, *tenore*, 214, 226
 Lepri Angela, 123
 Lesure François, 73
 Letima Antonio, *cantore*, 107
 Levesque Nicolò, *ballerino*, 151, 189
 Liberati Antimo da Foligno, *contralto*, 205, 209
 Liess A., 205, 206
 Ligi Bramante, 116
 Lionnet Jean, 113, 153
 Lippi Lorenzo, *pittore e attore*, 12, 26, 29, 30, 39, 40, 47
 Lise Francesco de, *detto Ciccio dell'Arpa*, 70
 Lodovico, *suonatore di tromba*, 223, 226
 Lombardi Pietro Francesco, 179, 180, 181, 184
 Longhi Roberto, 64
 Longo Epifanio, 86, 110
 Lorengo Domenico, 189, 196
 Lorenzani Giovanni Bartolomeo, 190
 Lorenzani Paolo, *M° di Capp.*, 214, 226
 Lorenzino del Liuto, v. Allegri Lorenzo
 Lorenzo, *suonatore di tromba*, 198
 Lorenzo il Magnifico, v. Medici Lorenzo de' Luca, *attore*, 29
 Luccichenti Furio, 124
 Luck R., 68
 Ludovico, *suonatore di tromba*, 198
 Lulier Giovanni Lorenzo, *violoncellista*, 157, 195
 Lunelli Renato, 118, 119, 122
 Luperini Giuseppe, 205
 Luzano, *contessa di*, 192
 Macque Jean de, 63, 65, 67, 68, 74, 81
 Madori Luca, v. Amadori Luca
 Maffei Scipione, 245
 Maggiorini Domenico, *tenore*, 205
 Mainardi Girolamo, 200
 Majone Ascanio, 65, 68, 72, 81
 Majone Garsia, *liutista*, 72
 Majone Luise, *liutista*, 72
 Malespini Baccio, *M° di Capp.*, 15, 48
 Malipiero Gianfrancesco, 245, 246
 Mancini, *violoncellista*, 222, 226
 Mancini Francesco, 105, 157, 187
 Mangone (Domenico), 157
 Manieri, *mons.*, 147
 Mannelli (Manelli) Carlo, *violinista*, 205, 221, 226
 Mannelli (Francesco), 64
 Mannini, *musico*, 157
 Manziarly Marcelle de, 237, 240, 242, 243
 Marc'Antonio Pisano, 73
 Marcelli Giovanni Battista, *organista*, 214, 226
 Marcello, *contrabbassista*, 223, 226
 Marcello Alessandro, 164, 179, 183, 194, 245
 Marcello Benedetto, 146, 149, 151, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 245, 246
 Marcello, famiglia, 179
 Marco, *attore*, 35
 Marco Antonio don, *basso*, 218, 226
 Marco da Gagliano, *M° di Capp.*, 15, 41, 42, 47, 48, 53, 55, 61, 62
 Marcuccio *detto Acquadolce*, *soprano*, 216, 226

- Maregoti Giacomo, 122
 Marescotti, 226
 Marianni, *editore*, 245
 Marinelli Francesco Antonio, 84, 99
 Marini Biagio, 78
 Marino (Giambattista), 64
 Marione Matteo, *organaro*, 113, 130
 Marmaioli Ignazio, *soprano*, 214, 215, 225,
 226
 Marmi A., 245
 Martellotti Anna, 68, 69
 Marti Giuseppe, 205
 Martinelli, *contralto*, 219, 226
 Martinelli, *violoncellista*, 222, 226
 Martinetti Pietro Paolo, 205
 Martini Giovanni Battista, *O.F.M.*, 209,
 210, 245
 Marzano Agostino, *tenore*, 110
 Marx Hans Joachim, 139, 145, 157, 161,
 162, 163, 204, 205
 Masaniello (Tommaso Aniello), 69, 74, 75,
 79
 Masini (Antonio), 210
 Massine Leonide, 235
 Matraia Oliviero, *contralto*, 216, 220, 226
 Mattei Tommaso, 160
 Matteo Giovanni, *contralto*, 202
 Matteocci Giuseppe, *C.M.F.*, 128
 Matteucci, *musico*, 158
 Mattia, *soprano*, 213, 226
 Mattia Giovanni di Tivoli, v. Matteo Gio-
 vanni
 Mayer Brown Howard, 70
 Mazzante Giuseppe, *arciliutista*, 92
 Mazzocchi Domenico, 144
 Mazzoni Andrea don, *tenore*, 213, 226
 Medici Cosimo II de', *granduca*, 13, 14
 Medici Cosimo III de', *granduca*, 10
 Medici de', famiglia, 51
 Medici Ferdinando I de', *granduca*, 13, 54
 Medici Ferdinando II de', *granduca*, 10, 11,
 18, 26, 28, 31, 35
 Medici Giovanni Carlo de', 36, 40
 Medici Giovanni Francesco, *recitante*, 25, 29
 Medici Jacopo de', *Bali*, 18
 Medici Lorenzo de', 35, 40, 45
 Medici Lorenzo de', *detto il Magnifico*, 243
 Medici Maria de', 13
 Medici Mattia de', 40
 Melani Alessandro, 153, 160, 202, 204, 219,
 228
 Melani, fratelli, 153
 Melani Giuseppe (Giuseppe), 174, 210
 Mele Angelo Antonio don, 110
 Melii Pietro Paolo, 78
 Menati Fabio, *cantore*, 86, 107
 Mengone, 162
 Menicuccio (Domenico Ricci), 197
 Menotti Gian Carlo, 233
 Menozzi, 152
 Merchi (Joseph-Bernard), 68
 Merolla Carlo, *cantore*, 107
 Mersenne Marin, 59
 Messia Antonio, v. Mischia A.
 Messiaen Olivier, 242
 Metastasio Pietro, 140, 191, 197, 199,
 206
 Meyer Marcelle, *pianista*, 231
 Micco della Ribeca, 70
 Miceri Piero, 35
 Michelino, v. Fregiotti Michele
 Milanese, *M° di Capp.*, 217, 219, 226
 Milhaud (Darius), 233
 Millefanti (moglie di Lorenzo Testa), 120
 Minicucci, 197
 Minucci Minutio, 29
 Mirabello Francesco, *violinista*, 110
 Mirabello Onofrio, *cantore*, 107
 Mischiati Oscar, 72, 116, 119, 126
 Mischia Antonio, *chitarrista*, 65, 70
 Moiani Placido, *detto cignale*, *soprano*, 215,
 226
 Mola Bernardo, 186
 Molinari Bernardino, 228
 Molinaro Giulio Cesare, *cantore e cembala-
 ro*, 80, 85, 107
 Molinos Michele, 159
 Mollazzi Michelangiolo, *M° di Capp.*, 11,
 15, 48
 Momo di Rospigliosi, *contralto*, 219, 226
 Monaci Bartolomeo da Montalcino, *detto
 Montealcide*, *soprano*, 161, 213, 226
 Mondelli (Mondella) Antonio, *cantore e or-
 ganista*, 80, 86, 107, 109
 Moneta (Monetta) Giovanni Giacomo, *cor-
 daro*, 99, 100
 Monsù Antonio, *oboista*, 198
 Montalcino, v. Monaci Bartolomeo
 Montalto Lina, 144
 Montanari Antonio, *violinista*, 198
 Montealcide, v. Monaci Bartolomeo
 Montefiascone Bartolomeo, *soprano*, 214,
 224, 226
 Montella Gioan Domenico, *luitista*, 73
 Montesardo Girolamo, *chitarrista*, 66
 Monteverdi (Claudio), 70
 Morelli Arnaldo, 125, 128
 Morelli Giovanni, 206
 Moretti Corrado, *organologo*, 119
 Morigi Sante don, 137, 138

- Moro Giovanni, *luthista*, 223, 226
 Moroni Gaetano, 117
 Mortari, L. 115, 116, 121, 122
 Mossi Giovanni, *violinista*, 195
 Moussorgsky (Modesto), 236
 Mucotti Ottavio, 40
 Muzio Matteo, 130
 Nabokoff Nikolaj, 241, 242, 243
 Nacci Francesco, 28
 Naldi Antonio *detto il Bardella, guardaroba della musica*, 51, 53, 54, 55, 57
 Nannini Gioacchino, *arciliutista*, 92
 Nannini Giovanni Battista don, *basso*, 215, 226
 Napoletano prete, *violoncellista*, 222, 226
 Nardi Giovanni, *poeta*, 12, 15, 49
 Nardi Giovanni Battista, *basso*, 213, 226
 Nati Piero, 35, 36, 41
 Natili Antonio di Terni, *soprano*, 205
 Navarra Angela, 123, 125
 Navarra Girolamo, *basso*, 214, 226
 Nelli Lorenzo, *attore*, 40
 Nelli Lorenzo, *organaro*, 127, 131
 Nemi Noferi, *ballerina*, 29, 35, 37, 40
 Nencioni Giovanni Antonio don, *soprano*, 214, 226
 Newcomb Antony, 72
 Niccoli, *cantante*, 13
 Nicola, *violoncellista*, 222, 226
 Nicola don, *contrabbassista*, 223, 226
 Nicolai Chiara, 115, 122, 123, 129
 Nicolino, *violinista*, 157, 162, 189, 222, 226
 Nicolino Napolitano, *soprano*, 216, 226
 Nicolò Veneziano, 105
 Noghel (Nogola, Nogel, Nogla) Giuseppe, *organaro*, 125, 126, 128, 136
 Novazio Giuseppe, *chitarrista*, 65
 Nuceto Placido don, 121
 Nunzio d'Alesio (d'Alessio?), *musico*, 103
 Oddi Marc'Antonio, *viceré*, 130
 Odescalchi Baldassarre, 143
 Odescalchi Baldassarre, *duca di Bracciano*, 143, 189
 Oñate (Inigo - Vélez de Guevara) conte d', 75
 Onofrio (Honofrio), *contralto*, 220, 226
 Orasiucci, *soprano*, 219, 226
 Oraziuccio di Zagarolo (Zagarola), *soprano*, 218, 226
 Ori Carlo Antonio, *contralto*, 214, 226
 Orlandi Sante, 55
 Orlandini Francesco, 35, 40
 Orsini, 226
 Orsini Giuseppe Stefano, *notaio*, 117
 Orsini Leandro, 156
 Ortega Francesco, *detto Pacicco*, 87
 Ortenzi Giuseppe, 198
 Ossi Giovanni, 151, 153, 189, 193, 194, 195, 196, 200, 205
 Osthoff Wolfgang, 88
 Ottaviano, *suonatore di violetta*, 222, 226
 Ottoboni (Pietro), *card.*, 140, 145, 146, 147, 148, 172, 174, 184, 206
 Pacicco, v. Ortega F.
 Paganelli Niccolò, 28
 Pagano Tommaso, *organista*, 86, 110
 Paganucci Cosimo, 35, 37, 41
 Paganucci Simone, 35, 40
 Pallaini Francesco, 29
 Pallavicini, *principessa*, 154
 Palleschi Giacomo, 205
 Palma Benedetto, v. De Palma
 Palmerini Francesco, *soprano*, 215, 226
 Palmieri Giovanni, *organaro*, 41, 43
 Paltoni Domenico, *organista*, 215, 226
 Palumbo Antonio, *violinista*, 110
 Palumbo Orazio, 107
 Palumbo Pietro, *cantore*, 107, 109
 Pamphili Benedetto, *card.*, 142, 144, 148
 Pamphili Benedetto, *principe*, 143
 Pamphili Camillo, 142
 Pamphili famiglia, 125
 Panciatici, 147
 Panfili, 226
 Panfili Rosato, *tenore*, 214, 226
 Pannain Guido, 71
 Pannella Liliana, 69
 Pannuzzi Raffaele di Pistoia, *soprano*, 205
 Panuzzi (Panusi) Raffaele, *soprano*, 213, 226
 Paolini Pietro, 77
 Paolini Massimi Petronilla (Fidalma), 149
 Paolo dell'Omacciotto, v. Dell'Omacciotto P.
 Paolo (Pauluccio), *detto Gobetto, soprano*, 214, 220, 226
 Paolo di Don Livio, v. Ronchi Paolo Fabrizio
 Paolo (Paulo) Maria, *basso*, 217, 226
 Paolo Maria, *violinista*, 162, 222, 226
 Paolo V (Camillo Borghese), *papa*, 142, 153
 Papebrochi (Daniel), *S.I.*, 146
 Pariati (Pietro), 199
 Parrino Domenico Antonio, 75
 Pasquali Alessandro, 35
 Pasqualini, *musico*, 158, 161
 Pasqualino, vedi Tiepoli Pasqualino
 Pasquini Bernardo, 144, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 178, 202, 203, 204, 210, 214, 219, 226

- Passaro Micco, 71
 Patritii, mons., 147
 Pauluccio, v. Besci Paolo Pompeo
 Pavolo, violinista, 198
 Pazzi Pazzino de', ballerina, 37, 40
 Pecci Anna Letizia, 232
 Pellegrini Valeriano, soprano, 213, 216, 220, 226
 Pellegrino Filippo, organaro e cembalaro, 85, 110
 Pelliccia Francesco Maria, 157, 162, 222, 225, 226
 Peluyu Giuseppe, musico, 103
 Pepi Orazio, 28
 Peppe della Theorba, 73
 Peppino di Orsini, v. Ceccarelli Giuseppe
 Pera Carlo di Lucca, soprano, 205
 Percha Ortensio, 161
 Pergolesi (Giovanni Battista), 228
 Peri Alfonso, cantore, 19, 21, 25, 29, 55
 Peri Jacopo, 12, 13, 15, 17, 19, 21, 26, 47, 49, 53, 55, 62
 Perini Francesco, violinista, 198
 Perrini Girolamo don, basso, 213, 226
 Perrone Domenico, musico, 103
 Persico Giuseppe (Giuseppe), musico, 103
 Pertica Giovanni (Maria), suonatore di violetta, 157, 222, 226
 Perugino, soprano, 216, 220, 226
 Pesero, v. Domenico da Pesaro
 Pestelli Giorgio, 123
 Petrillo N., copista, 104
 Petrini Giuseppe, 134
 Petrobelli Pierluigi, 207
 Petrocchi M., 159, 207
 Petrucci Felice, basso, 214, 226
 Petruccio, v. Galmio Pietro
 Pezzillo Domenico, musico, 103
 Piacentini Giovanni Lorenzo, 191, 192
 Piccini, suonatore di violetta, 222, 226
 Piccini (Giuseppe), M° di Capp., 217, 226
 Pico Floriano, 66
 Pico Francesco, principe della Mirandola, 142
 Pidallato Antonio, cantore, 107
 Piermarini Domenico, contralto, 217, 221, 226
 Pietro barbiere, violinista, 222, 226
 Pietro Leopoldo (di Lorena), granduca di Toscana, 11
 Pietro libraro, liutista, 223, 226
 Pietro Paolo, contralto, 213, 226
 Pietro Paolo del Melani, contralto, 216, 219, 226
 Pietro Paolo di Zazzera, soprano, 216, 220, 226
 Pietruccio di Borgo, violinista, 222, 226
 Pinelli Andrea di Francesco, organaro, 111
 Pinelli Antonio, stampatore, 246, 247
 Pineschi Umberto, 114, 120
 Pinto Nicola, musico, 103
 Pio Carlo, contralto, 226
 Pio Giovanni Pietro, soprano, 214, 226
 Pioselli (Giovanni Battista), organista, 217, 220, 226
 Piovene (Agostino), 181
 Piperno Franco, 145, 146, 152, 163, 187, 188, 204, 205, 206, 207
 Pippo dal violone, v. Giuseppe dal violone
 Pirani Giovanni, 128
 Pirani Pietro, organaro, 124, 125, 127, 128
 Pisa Felice, musico, 103
 Pisano della Thiorba, 73
 Pistocchi Francesco Antonio, 166, 168
 Pistoiese (Pistorese), soprano, 216, 226
 Pitoni Giuseppe Ottavio, M° di capp., 118, 212, 214, 217, 218, 220, 221
 Pitti Alessandro, 35
 Pitti Andrea, 37
 Platner Alberto, chitararo, 112
 Platner Michele, chitararo, 112
 Pohlmann Ernst, 68
 Polacco, violinista, 222, 226
 Pollarolo (Carlo Francesco), 181
 Pompeino del Liuto, v. Reginotti Pompeo
 Pomposi, organaro, 120
 Popoleschi Giovanni Antonio, 29
 Porpora Nicola, 92, 191, 192, 197
 Porsille Giuseppe, 92
 Porter Cole, 238
 Portigiani Carlo, ballerino, 35, 37, 40
 Portinari Cosimo, 23, 24
 Posterla (Domenico), tenore, 215, 226
 Poulenç (Francis), 228
 Predieri Angelo, v. Angelo della Carità
 Predieri Giuseppe, 168
 Predieri Laura, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 189, 200
 Predieri (Luca Antonio), 140, 195
 Predieri Virginia, cantante, 167, 168, 176, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 186
 Prokofiev (Sergej), 229, 237
 Prospero pittore, violinista, 222, 226
 Prota Giurleo Ulisse, 64, 70, 72, 73, 74, 76, 81, 82, 86, 87, 88, 92
 Provenzale Francesco, 87
 Pucci Orazio, 35
 Pupard Henri-Pierre, v. Sauguet Henri
 Quadrio (Francesco Saverio), 168, 179, 184, 207

- Quaratesi Giovanni Battista, 28
 Quartiron(e) Francesco da Lodi, 73, 74
 Quilici P., 206
 Quirino, *violoncellista*, 222, 226
 Raffaele detto sfregiato, *soprano*, 219, 226
 Raffaeli Raffaello, *soprano*, 213, 226
 Raggi, 147
 Ramuz Charles Ferdinand, 235
 Ratti de Sona Marlis Costanza, 119
 Ravani Cosimo, *organaro*, 120
 Ravel (Maurice), 236
 Recordati Bernardino, 162, 178
 Reginotti Pompeo, *detto Pompeino del liuto*, 57
 Respighi (Ottorino), 228, 236
 Ricasoli Cesare (Ceseri), 35, 40
 Ricasoli Giovanni, 35
 Ricci Bartolomeo, *contralto*, 218, 226
 Ricci Giuseppe (Giuseppe), 77
 Ricciardi Francesco, 191
 Ricciardi (Giovanni) Domenico, *contralto*, 214, 226
 Ricordati Bernardo, *basso tenore*, 205
 Ridolfi Luigi, *ballerino*, 37, 40
 Rieti Elsie, 234, 237, 239, 240, 241, 244
 Rieti Fabio, 234, 240
 Rieti Vittorio, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244
 Riguer Giovanni, *musico*, 103
 Rimsky Korsakoff (Nicolai), 236
 Rinuccini Ottavio, 12, 13, 15
 Rise Francesco de, *arpista*, 70
 Rivoli Lettore, 165
 Robinson Michel F., 91
 Rocco Giuseppe, *musico*, 103
 Rocco Luca, *musico*, 103
 Rodio Rocco, 63, 69
 Roggiero, *musico*, 71
 Roland Nicolò, *ballerino*, 176
 Romanina, v. Archilei Vittoria
 Romano, v. Caccini Giulio
 Romano, v. Geronimo il Romano
 Romena Ottavio, 29
 Ronchi (Ronca) Paolo Fabrizio, 213, 226
 Rosa Nicola, *cantore*, 99, 108, 109
 Rosa Salvator, 64
 Rose Billy, 238
 Rospigliosi, 226
 Rossi (Giuseppe?) de', 148
 Rosso Defendente, v. Domenico *detto Il Rosso*
 Rosso Giovanni Battista del, 24, 25
 Rota Nino, 233
 Rubini Giovanni Francesco, *basso*, 215, 216, 226
 Rucellai Benedetto, 29
 Rucellai Giovanni Filippo, *cantore*, 44
 Ruile - Dronke J., 88
 Ruotoli Vincenzo, 17, 25, 29
 Ruspoli, famiglia, 139, 145, 146, 152, 163, 187, 188, 190
 Ruspoli Francesco Maria, *principe*, 145, 146, 147, 148, 188, 191, 207
 Ruspoli (Vittoria?), *principessa*, 147
 Russo Pietro, *musico*, 103
 Rutilio don, v. Cenci Rutilio
 Sabbi Paolo, *basso*, 214, 226
 Sabino Antonino, 77
 Sabino G. Franco, 84, 99
 Sabino Giovanni Maria, 77
 Sacconi S.F., 91
 Sada Luigi, 62
 Salamanca Juan de, 93
 Salandri Daniele, 125
 Salvadori Andrea, 62
 Salvatore Giovanni, 72, 89, 104
 Salvetti Tommaso di Salvetto, *ballerino*, 24, 40
 Salvi (Antonio), 191
 Salviati, *marchese*, 19
 Salvini Andrea, 29, 35, 36, 40, 41
 Salvini Francesco, 25
 Salvini Zanobi, *ballerino*, 24, 29
 Salzilli Crescenzo da Capua, *liutista*, 73
 Sanmartini Piero, *M° di capp.*, 45, 46, 48, 50
 Sannazzari, famiglia, 115
 Sansoni Giuseppe (Antonio), 205
 Santini (Fortunato), 152
 Sapiti Niccolò, *M° di capp.*, 41, 45, 48, 50
 Saracino Claudio, 55
 Sarao Domenico, *arciliutista*, 92
 Sarao Gioacchino, *arciliutista*, 92
 Sarlalli Pietro, *soprano*, 214, 226
 Sarti Domenico, 29
 Sartori Baldassar don, *tenore*, 215, 226
 Sartori Claudio, 73, 152, 153, 158, 207
 Sati di Casa Giovanni, *contrabbassista*, 151, 198
 Sauguet Henri, 231
 Saul Alto, *organaro*, 126, 127
 Saulo don, *basso*, 220, 226
 Saverio Michele, *abate*, 100
 Savoia Eugenio, *principe*, 141
 Scaccia Biagio, *organista*, 218, 226
 Scalmani Andrea, *violoncellista*, 222, 226
 Scalmani Giuseppe, *M° di Capp.*, 220, 226
 Scalzi Carlo, *cantante*, 199
 Scano Gaetana, 207
 Scarcella Carlo, *musico*, 103

- Scarlatti Alessandro, 70, 87, 88, 92, 123, 140, 191, 192
 Schele Ernst, 73, 74
 Schlitzer F., 86
 Schlözer Boris de, *critico musicale*, 231
 Schmidl (Carlo), 199, 207
 Schönberg (Arnold), 229
 Schor Giovan Paolo, *pittore*, 114
 Schostakovic (Dimitri), 237
 Scotto, famiglia, 144
 Scotto (Scotti) Gerolamo, *cantore*, 108
 Scutarini Orazio di Città della Pieve, 205
 Selfridge - Field Eleanor, 183, 207
 Senesino, v. Angelo *detto* Senesino
 Senesino, v. Cochi Lorenzo
 Serangeli Stefano da Montefortino, 162, 178
 Serra, *marchese*, 169
 Serra Filippo, *organaro*, 128
 Sesti Ubaldo, *soprano*, 215, 218, 226
 Sesto del, *duca*, 150
 Severino Gioan Antonio *detto* dalla Viola, *liutista*, 72
 Severino Giulio, *liutista*, 72
 Severo, v. Frangioni Severo
 Sforza, 227
 Sfregiato, v. Raffaele *detto* Sfregiato
 Sicola (Siccola) Carlo, *cantore e organaro*, 80, 85, 108, 110
 Siface, v. Grossi Giovanni Francesco
 Signorini Malaspina Giovanni Battista, 57, 62
 Silvani Francesco, 180, 192
 Silvani Pier Francesco, *ingegnere*, 12
 Silvestri da Barbarano Florido de', 212
 Silvestro, *violinista*, 198, 222, 226
 Silvio di Spagna, v. Garghetti Silvio Francesco
 Simala Nicola, *musico*, 103
 Simoncini Filippo, 197, 200
 Simoncini Giuseppe, *soprano*, 214, 227
 Simone, 227
 Simonelli (Matteo), *contralto*, 213, 227
 Simonelli Giacomo, *organista*, 118, 213, 227
 Sina Giovanni, v. Ossi Giovanni
 Sivo Antonio, *cordaro*, 90, 100
 Sivo Francesco, *cordaro*, 90, 100
 Sivo Nicola, *cordaro*, 90, 101
 Soldato Antonio del, 25, 28
 Soldini Stefano, *organaro*, 43
 Solerti Angelo, 31, 55, 56, 65
 Sommai Giovanni Battista, 35
 Sommai Girolamo, 34, 41
 Sommai Giulio, 37
 Sonnino, *mons.*, 147
 Sonzogno (Giovanni Battista), 207
 Sottili Pietro, 205
 Souvtchinsky Pierre, 233
 Spada (Fabrizio), *card.*, 117, 160
 Spada Paolo, *conte*, 147
 Spagnolo, v. Gabriele don *detto* lo Spagnolo
 Spano Donato, *liutista*, 73
 Spera (Erminio), *basso*, 227
 Spini Andrea, 35
 Spinola Carlo di Los Balbases, 150, 172
 Spinola Carlo, *principe* di Sant'Angelo, 143, 150
 Spinola Maria Livia, v. Borghese Spinola
 Maria Livia
 Spinola Violante, *principessa* di Sant'Angelo, 143
 Spoglia (Giuseppe), *M° di Capp.*, 216, 227
 Squillace Francesco, *musico*, 103
 Staccioli Prospero, 70
 Stampiglia Silvio, 140, 199
 Stefani Francesco, 25
 Stefani Lorenzo, 25, 29
 Stefani Mario, 16, 23
 Stefano di Melani, v. Carli Stefano
 Stefano di Sora don, 219, 227
 Stefano Romano, 83
 Stella Nicola, *musico*, 103
 Stella Santa, *cantante*, 179, 181
 Stella (Scipione), 65
 Stellatello Giulio Cesare, *liutista*, 72
 Stembridge Christopher, 72
 Stockowski Leopold, 236, 237
 Stoltz Filippo, 189
 Storino Gio(vanni), *musico*, 103
 Stradella Alessandro, 144, 210
 Stradivari (Antonio), 91
 Strainchamps E., 56
 Strawinsky Igor, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244
 Strawinsky Milène, 233, 242
 Strawinsky Soulima, 233, 242, 244
 Strawinsky Théodore, 233
 Strawinsky Vera, 231, 239, 240
 Strocchi Maria L., 53
 Strohm Reinhard, 176, 186, 187, 189, 192, 197, 199, 207, 245, 246
 Strozzi Gabriele, 35, 40
 Strozzi Marcello, 35
 Strozzi Rinaldo, 37, 38, 39, 41
 Tagliareni C., 64
 Tagliavini Luigi Ferdinando, 72, 116, 126
 Talbot Michael, 246
 Tanara, *mons.*, 147

- Tanchredi Giuseppe (Giuseppe), *musico*, 103
 Tatti Giovanni di Vincenzo, *ballerino*, 24, 29
 Tavanelli Pietro, *doratore*, 122
 Tchaikovskij (Petr Il'ič), 239
 Tebaldeschi Filippo don, *soprano*, 214, 220, 225, 227
 Tedeschi Giovanni Antonio don, 163, 165, 168
 Telemann (Georg Philipp), 68
 Tempi Francesco, 29
 Tempi Lionardo, 24, 25
 Testa Agata, 129
 Testa Agnese, 129
 Testa Andrea, 129
 Testa Angela, 129
 Testa Celestino (Dionisio), *O.S.B.*, *organaro*, 112, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 136, 137, 138
 Testa Damaso, *organaro*, 122, 123, 124, 125, 129
 Testa Domenico, 117
 Testa, famiglia, 112
 Testa Filippo, *organaro*, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132
 Testa Flavia, 129
 Testa Giacomo, *organaro*, 119, 120, 129
 Testa Giovan Battista, *organaro*, 121, 122, 128, 129, 134, 135
 Testa Girolamo, *organaro*, 125, 129
 Testa Giuseppe, *organaro*, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 126, 129, 130
 Testa Lorenzo, *organaro*, 119, 120, 129
 Testa Lucrezia, 113
 Testa Papirio, 112, 129, 130
 Testa Pietro, *organaro*, 119, 120, 129
 Tettaglio, 77
 Thieme Ulrich, 172, 207
 Tiby (Ottavio), 169, 207
 Tiepoli Pasqualino, *soprano*, 213, 216, 226, 227
 Tilmouth M., 145
 Tinghi Cesare, 55, 56
 Tintori Giampiero, 90
 Tivoiese Domenico don, *basso*, 216, 227
 Toci Giuseppe, *contralto*, 213, 220, 227
 Toci Ilario, *tenore*, 214, 227
 Todeschino, v. Allegri Lorenzo
 Tomasino di S. Pietro, v. Bai Tomaso
 Tomassi Flavia, 112, 129
 Tonazzi Bruno, 66
 Toppo Nicolò, 67
 Torchi Luigi, 78
 Torquato, *violoncellista*, 222, 227
 Toscanini (Arturo), 229, 238, 240
 Trabaci Giovanni Maria, 69, 72, 73, 74, 76, 81
 Traeri Ugo Annibale, *organaro*, 124
 Travaglia Giovanni, *contrabbassista*, 223, 227
 Travaglia Giovanni, *tenore*, 216, 220
 Trebella Francesco, *musico*, 103
 Trevisani Francesco, 172, 173, 174, 175
 Tronati Isabella, 121, 129
 Trovarelli Nicola, *basso*, 214, 227
 Tyler James, 65
 Ugolini Nicola, *arciliutista*, 92
 Ugolini Pietro, *arciliutista*, 92
 Urbano VIII (Maffeo Barberini), *papa*, 146
 Usimbardi Francesco, 35
 Valente (Antonio), 63
 Valentini, *suonatore di trombone*, 223, 227
 Valentini Francesco Antonio, 162, 200, 222, 227
 Valentini Giuseppe, 211, 222, 227
 Valentino Giovan Battista, 85
 Valentino Giovanni Garsia, *notaio*, 130
 Valentinus Cesar, *notaio*, 196
 Valesio, 146, 152, 163, 164, 169, 197, 207
 Valignami, *mons.*, 147
 Vannelli Giovan Battista, *intagliatore*, 116
 Vannetti Antonio, 57
 Vantucci Giovan Battista, *cantore*, 44
 Vantucci Luigi, 35, 36, 41
 Vaselli Bastiano, 188
 Vecchi Giuseppe don, *soprano*, 213, 227
 Velasco Doizi Nicolao de, 67
 Venosa principe di, v. Gesualdo Carlo
 Verdoni Francesco, *basso*, 202, 205, 210
 Viale Ferrero M., 172, 207
 Vincentio Organista, *organaro*, 42
 Vincenzo, *contralto*, 205
 Vincenzo, *soprano*, 215, 227
 Vincenzo, *tenore*, 205
 Vinci Leonardo, 140, 195, 199
 Violino del, v. Jacomelli Giovanni Battista
 Visentini, 208
 Vitali Carlo, 148, 249
 Vitali Filippo, 55
 Vitali Francesco, 184, 188, 189
 Vitolini Antonio, 25
 Vivaldi Antonio, 140, 141, 148, 151, 194, 206, 237
 Vizzari D., 83
 Vogel Emil, 73, 144, 152
 Volante Giacomo (Jacomo), *violinista*, 222, 227
 Volanti Giovanni Battista, 205
 Volkmann (Hans), 169

- Vulpio (Vulpij) Francesco (Giov. Batt.?)
don, *contralto*, 205, 213, 227
- Vulpio Giovanni Battista, 205
- Vulturale Giuseppe, 100
- Warburg Aby, 54
- Weaver L. Robert, 153
- Werle J.C., *organaro*, 116
- Wiel (Taddeo), 179, 208
- Winternitz Emanuel, 70
- Woody Herman, 241
- Zaffiro, *tenore*, 218, 227
- Zaffiro, *violoncellista*, 222, 227
- Zagnoni Renato, 121
- Zanetti Emilia, 148, 152, 194, 208
- Zanotti Gino, 209
- Zappi Giovanni Battista, 148
- Zappi Maratti Faustina (Aglaura), 149
- Zazzera (Domenico), 227
- Zeno Apostolo, 140, 192, 245
- Zoppetto, *violoncello*, 222, 227
- Zuccagni Carlo, 36, 41
- Zuena Benedetto don, *musico contralto*, 108

Finito di stampare
nel mese di aprile 1983

Composizione: Franca Ortolani / Impaginazione testi: Mauro Spanti / Foto: Gino Mancini /
Carta tipo Grifo, Miliani, Fabriano / Legatoria: Cuminetti, Roma / Stampatore: Ezio Degni
Stampa offset in 16 sedicesimi e 1 dodicesimo per l'Artigiana Multistampa S.n.c., Roma

FRANCESCO LUISI

APOGRAFO MISCELLANEO MARCIANO

FROTTOLE CANZONI E MADRIGALI CON ALCUNI ALLA PAVANA IN VILLANESCO

(Edizione critica integrale dei MSS. Marc. It. Cl. IV, 1795-1798)

SERIE I: MUSICA RINASCIMENTALE
A: Edizione integrale del Corpus delle Frottole
I: Testi Manuscritti



EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 1979



Inizio della canzone musicata da Darius Aprilis. Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. It. Cl. IV, n. 1795 - 1798, Cantus, n. 91

Fr. Violante

ora dimos dalo superno (line) Mi fr' frender que fu un mortali dico
 che a dei immortali quanto li fiate' a cor da uoi se estime' quanto li
 fiate' a cor da uoi se estime' faticosa de maggior lughi me offesa. 'voce'
 uerum amante' (en gno Mignorante' piacere' Sogna libera et

Inizio della ballata musicata da Francesco Violante. Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. It. Cl. IV, n. 1795 - 1798, Cantus, n. 17

NICOLÒ ANTONIO PORPORA

SINFONIE DA CAMERA A TRE ISTRUMENTI

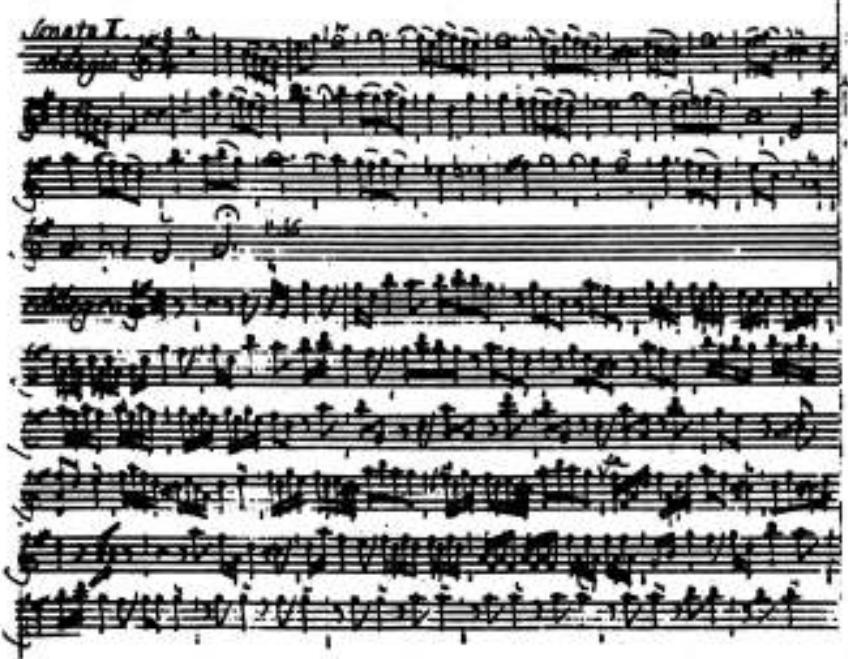
opera seconda

Edizione critica a cura di
GIOVANNI CARLI BALLOLA

SERIE II: MUSICA BAROCCA
II: Musica strumentale
I: Sonate



EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 1982



Venezia, Biblioteca della Fondazione Levi, Ms. 893, Parte del vi II, inizio della Sonata I



Venezia, Biblioteca della Fondazione Levi, Ms. 893. Parte del Bc, inizio Sonata I

Edizioni Fondazione Levi

Apografo miscellaneo marciano. Frottole Canzoni e Madrigali con alcuni alla pavana in villanerco. Edizione critica integrale dei Ms. Marc. It. CLIV, 1795-1798, a cura di Francesco Luisi. Venezia, 1979. (EFL.I.A.1.I).

Volume di pagg. 429 con studio critico, 103 trascrizioni musicali, 96 esempi musicali, 32 illustrazioni e 1 tavola f.t. a colori; formato in 4°, leg. in tutta tela con impressioni in oro e sovraccoperta in cartoncino. L. 60.000

Distributore per l'Italia: HORTUS MUSICUS - ROMA

Distributore per l'Estero: CASALINI LIBRI - FIESOLE

Sonate a due violini e basso continuo di N.A. Porpora, a cura di Giovanni Carli Ballola. Venezia, 1982. (EFL.II.B.1.I).

Edizione critica con realizzazione del Basso continuo.

1 volume di pagg. 160 con studio critico, trascrizione dei 6 concerti dei Porpora e 9 illustrazioni n.t.; formato in 4°, leg. in tutta tela con impressioni in oro e sovraccoperta in cartoncino. L. 45.000

Distributore per l'Italia: HARMONY MUSIC - FIRENZE

Distributore per l'Estero: CASALINI LIBRI - FIESOLE

Note d'archivio per la storia musicale. Nuova serie, Anno I (1983). (EFL.V.A.I).

Rivista annuale con interessi specificamente rivolti alla ricerca d'Archivio e alla documentazione musicologica.

Comitato Direttivo: A. Basso, F. Luisi, O. Mischiati e G. Rostirolla.

I volume di pagg. 267 con contributi di G. Burchi, M. Fabbri, D. Fabris, A. Morelli, F. Della Seta, O. Mischiati, F.C. Ricci e C. Vitali.

Volume unico annuale. L. 18.000 (Italia), L. 26.000 (Estero).

Distribuzione per sottoscrizione: FONDAZIONE LEVI - VENEZIA

Distributore per l'Estero: CASALINI LIBRI - FIESOLE

In stampa

Pallade veneta. Vita musicale a Venezia fra il 1650 e il 1750, a cura di Eleanor Selfridge-Field. (EFL.III.D.I).

Edizione critica documentaria di inedite testimonianze di vita e costume musicali, rilevate da documenti dell'Archivio di Stato di Venezia e presso la Biblioteca Marciana.

1 vol. di ca. 400 pagg. con trascrizione diplomatico-critica dei documenti, tavole, indici analitici; formato in 8°, leg. in tutta tela.

Laudario Giustinianeo, a cura di Francesco Luisi. (EFL.IV.B.I).

Edizione comparata delle laudi di Leonardo Giustinian sul ritrovato Ms.40 ex Biblioteca dei Padri Somaschi della Salute e su altre importanti fonti manoscritte e stampate del sec. XV; con trascrizione delle intonazioni musicali raccolte dalla tradizione laudistica dei sec. XV-XVII.

2 volumi in 4°, con illustrazioni, tavole, indici, trascrizione di documenti; formato in 4°, legatura in tutta tela.

Note d'archivio per la storia musicale. Nuova serie. Supplemento, Anno I (1983). (EFL.V.B.I).

Indici analitici delle annate 1924-1943 uscite sotto la direzione di Raffaele Casimiri, a cura di Giorgio Piombini.

In preparazione

L'Antifonario di S. Marco in una sconosciuta fonte del 1250 ca., a cura di Giulio Cattin.

Edizione critica con trascrizione in notazione gregoriana, uno studio critico sulla tradizione liturgica di S. Marco e un saggio sulle miniature di Giordano Mariani Canova.

1 volume in 4° rilegato in tela, con illustrazioni. (EFL.IV.A.I).

Supplemento a Note d'Archivio, n. 2. (EFL.V.B.II).

JOHN BURKE, *Musicians of S. Maria Maggiore, Rome, 1600-1700: A social and economic Study.*

Supplemento a Note d'Archivio, n. 3. (EFL.V.B.III)

JEAN LIONNET, *La Cappella musicale di S. Luigi dei Francesi a Roma nel XVII secolo* (titolo provvisorio)

Supplemento a Note d'Archivio, n. 4. (EFL.V.B.IV).

CARLO VITALI, *Espitolario di Giacomo Antonio Perti (1678-1756) del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna* (titolo provvisorio)

Le frottole per canto e liuto di B. Tromboncino e M. Cara nell'unicum della biblioteca del Conservatorio di Firenze, a cura di Francesco Luisi.

Edizione critica integrale con illustrazioni, indici e tavole comparative. (EFL.I.A.2.I).

Attività della Fondazione Levi

La sede della Fondazione Levi, Palazzo Giustinian Lolin, ospita una Biblioteca costituita principalmente dal fondo di manoscritti e di stampe antiche dei sec. XVI-XIX, lascito originario della collezione di Ugo Levi.

L'intero fondo è attualmente in fase di schedatura sotto la guida del dott. Franco Rossi.

La Biblioteca è aperta agli studiosi nei giorni di lunedì, mercoledì e venerdì dalle ore 9 alle ore 12,30; sono a disposizione del pubblico le opere a stampa del fondo, le collezioni di partiture operistiche e sinfoniche, nonché le raccolte di edizioni critiche moderne.

L'intero fondo sarà presto a disposizione degli studiosi i quali potranno avvalersi della riproduzione microfilmata trasferita su jackets. Con lo stesso sistema potrà anche essere consultato il fondo Torrefranca della Biblioteca del Conservatorio «B. Marcello» di Venezia, anch'esso in fase di schedatura presso la Fondazione.

Il settore editoria, affidato alla responsabilità del prof. Francesco Luisi, rivolge principalmente i suoi interessi alla valorizzazione di documentazioni musicologiche e di monumenti musicali inediti appartenenti alla cultura veneziana e veneta. Particolare attenzione viene inoltre rivolta alla ricerca documentaria relativa alla storia musicale del passato. A tal fine, nell'ambito del settore editoria, è stato costituito un centro per la ricerca musicologica come supporto alla pubblicazione della rivista annuale *Note d'archivio per la storia musicale*. Attualmente vengono condotte ricerche presso l'Archivio di Stato di Venezia e presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna con la collaborazione del dott. Armando Fiabane e del dott. Carlo Vitali.

La Fondazione Levi organizza inoltre concerti, mostre e seminari di studio con particolare riferimento alla propria attività editoriale intesa a valorizzare la cultura musicale veneziana e veneta. A tal fine è impegnata nel restauro di un'ala del palazzo Giustinian Lolin che, trasformata in foresteria, offrirà la possibilità di più idonea organizzazione delle attività di studio.

Nell'ambito di questa attività la Fondazione ha promosso l'organizzazione di un convegno internazionale sui problemi del restauro e conservazione degli antichi strumenti musicali, eleggendo un comitato scientifico nazionale e affidandone la presidenza al prof. Vincenzo Gai. I lavori confluiranno nella conferenza programmata per il 1985 in occasione dell'anno europeo della musica proclamato dal Consiglio d'Europa.

Allo scopo inoltre di sostenere ogni tipo di iniziativa musicologica e di favorire la ricerca a livello scientifico e universitario, nonché nell'idea di stimolare gli interessi di giovani studiosi, la Fondazione Levi bandisce il primo *Concorso nazionale per la migliore tesi in discipline musicologiche*, di cui si riportano a lato gli articoli normativi.

*I Concorso Nazionale per la migliore Tesi
in Discipline Musicologiche*

Bando di concorso

Art. 1 - La Fondazione Ugo e Olga Levi, Centro di cultura musicale superiore, con sede in Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, bandisce per l'anno 1984 il «I Concorso Nazionale per la migliore Tesi Universitaria in Discipline Musicologiche».

Art. 2 - All'opera vincitrice verrà assegnato un premio unico in denaro di L. 1.000.000. A tal fine verranno valutate in modo specifico l'impostazione metodologica della ricerca, i criteri di trascrizione e restituzione dell'opera musicale, il livello critico assunto, l'originalità del lavoro, l'aspetto scientifico in ordine al corredo bibliografico e storiografico, il valore obiettivo della tesi e la sua eventuale collocazione in ambito interdisciplinare.

Art. 3 - All'opera vincitrice sarà inoltre garantita la pubblicazione nelle collane editoriali della Fondazione Levi in forma integrale o «in estratto», a parere della Commissione giudicatrice. Nessun ulteriore onere verso l'autore sarà a carico della Fondazione Levi per la pubblicazione.

Art. 4 - Unitamente verrà assegnata quale riconoscimento onorifico la «Targa Levi per la migliore Tesi in Discipline Musicologiche» al relatore della Tesi prescelta.

Art. 5 - Le opere, in due copie dattiloscritte rilegati, dovranno pervenire alla Fondazione Levi, Segreteria del Concorso, Palazzo Giustinian Lolin, San Vidal 2893, 30124 Venezia, entro il 31 dicembre 1984 in plico raccomandato con R. di R.

Art. 6 - Saranno ammessi al concorso i lavori di Tesi in Discipline Musicologiche discussi in sedi universitarie italiane o in Scuole e Istituti operanti a livelli superiori e di specializzazione. I lavori dovranno essere discussi in sessioni di esami non anteriori al 1.1.1983.

Art. 7 - Non saranno accettati lavori per i quali nel frattempo sia stata realizzata o sia in corso di realizzazione l'edizione integrale, parziale o in estratto.

Art. 8 - La Commissione giudicatrice verrà nominata dal Presidente della Fondazione Levi e di essa farà parte di diritto il responsabile del suo settore editoria.

Art. 9 - Il giudizio della Commissione giudicatrice è inappellabile e insindacabile.

Art. 10 - Le opere pervenute non saranno restituite e confluiranno nella Biblioteca della Fondazione Levi per costituire la collezione speciale di Tesi Universitarie Italiane in Discipline Musicologiche. Le opere saranno a disposizione degli studiosi per la consultazione. A tal fine la Fondazione Levi garantirà ampia disponibilità per la fruizione del materiale nell'ambito delle sue strutture, provvederà con appositi mezzi di informazione a rendere nota la presenza del materiale, pubblicherà un catalogo e offrirà la possibilità di riproduzione fotomeccanica per studiosi o Istituti culturali di ogni Paese, purché su richiesta a scopo di studio. Fermo restando il diritto dell'autore alla proprietà letteraria, qualunque altra utilizzazione dell'opera, compresa l'utilizzazione economica per la pubblicazione (escluso quanto disposto all'art. 3 per l'opera vincente), non potrà essere esercitata senza il consenso dell'autore.

Art. 11 - Il concorso potrà essere ripetuto con cadenza biennale e sarà regolato di volta in volta da apposito bando che annullerà il presente.

Art. 12 - Per ogni controversia sarà competente il Foro di Venezia.

*Il Presidente della Fondazione Levi
Dott. Giancarlo Tomasin*

Per la pubblicità su questa Rivista:

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
Settore Editoria — Amministrazione
Palazzo Giustinian Lolin, S. Vidal 2893, 30124 Venezia
Tel. (041) 24264 / 703161