

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

11 / 2004

a cura di

Riccardo Graciotti

Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo del
MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI
(L. 534/1996)

ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI

(A.Ri.M.-onlus)

piazza del Plebiscito, 33 – 60121 Ancona

tel. 071/52674; 3288095096

www.arimonlus.it

e-mail: info@arimonlus.it

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

Comitato di redazione

Concetta Assenza, Graziano Ballerini, Lucia Fava, Gabriele Moroni

Quota associativa annuale / 1 numero: Euro 20,
da versare sul c/c postale n. 11899630

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

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

Volume 11

a cura di
Riccardo Graciotti



In copertina: la stampa raffigura probabilmente Giuditta Pasta nel ruolo di Romeo nell'interpretazione di *Giulietta e Romeo* di N. A. Zingarelli; riproduzione fotografica conservata presso la Biblioteca Comunale "Filelfica" di Tolentino.

La redazione del volume è stata chiusa il 14 febbraio 2007

ISBN 978-88-392-0806-4

Copyright © 2007 by A.Ri.M.-onlus

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

www.edizioniquattroventi.it

info@edizioniquattroventi.it

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

Sommario

Fabio Vittorini <i>Il sorriso degli angeli: Romeo and Juliet all'opera (Vaccai, Bellini)</i>	7
Cristiano Marchegiani <i>I teatri neoclassici e il rebus dell'acustica. Riflessi nelle Marche di esperienze europee</i> (con un estratto dal trattato di Chladni, e qualche nota di attualità)	23
Marco Salvarani <i>La musica nei periodici artistico-letterari anconitani tra Otto e Novecento: Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica (1922-1934)</i>	69
Paola Ciarlantini <i>Il fondo musicale del progetto "Riscoperta della civiltà musicale marchigiana" presso la Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi</i>	111
Recensioni	
Libri: ANNA RITA ROSSI, <i>P. Pier Battista da Falconara O.F.M. un sacerdote musicista</i> , Falconara, Comune di Falconara Marittima, 2003; P. Pier Battista da Falconara O.F.M., <i>Le Dodici Sonate per organo</i> , a cura di Gian Vito Tannoia, Falconara, Comune di Falconara Marittima, 2003; P. PIER BATTISTA DA FALCONARA O.F.M., <i>Le Dodici Sonate per organo</i> (Gabriele Moroni); GIANCARLO PECCI, <i>Elisa Petri. Una cantante fabrianese 'intellettuale'</i> , Centro Studi Don Giuseppe Riganelli, Fabriano 2004 (Paola Ciarlantini); PAOLO PAOLONI, <i>Musica e musicisti nella Basilica di San Nicola a Tolentino. I (secoli XIV-XVIII)</i> , Firenze, Edizioni Nerbini, 2005 (Paolo Peretti); <i>Il clavicembalo nella musica contemporanea italiana – Catalogo e ricerca</i> , a cura di Diadorim Saviola e Maria Pia Jacoboni. Associazione Clavicembalistica Bolognese, II serie, n.3, ed. Bardi, Roma-Bologna, 2005 (Maria Luisa Baldassarri); GIORDANO MASTROCOLA, <i>Il primo libro de madrigali a cinque voci di Geronimo Vespa da Napoli</i> (Venezia 1570), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2005 (Riccardo Graciotti).	121
Indici dei nomi e dei luoghi	133
Libri ricevuti	139
Statuto dell'A.Ri.M. – O.N.L.U.S.	141
Pubblicazioni A.Ri.M.	149

Il sorriso degli angeli *Romeo and Juliet* all'opera (Vaccai, Bellini)

di Fabio Vittorini

... assister au spectacle de cet amour prompt comme le pensée, brûlant comme la lave, impérieux, irrésistible, immense, et pur et beau comme le sourire des anges, à ces scènes furieuses de vengeance, à ces étreintes éperdues, à ces luttes désespérées de l'amour et de la mort, c'était trop.

H. Berlioz, *Mémoires*

I. Genealogie

Nelle scene che precedono l'epilogo di *Romeo and Juliet* – dice Francesco De Sanctis – Shakespeare si è sforzato di mantenere «inalterata la fisionomia»¹ dei due protagonisti, mostrandoceli ancora una volta «inesperti delle cose del mondo, non indurati nella lotta tra la passione e il dovere»,² «troppo giovani da pensare alla sventura, troppo sani da consumarsi nelle commozioni». Dal momento che la loro passione è «violenta, ma non profonda»,³ Shakespeare sceneggia il finale in modo che Giulietta non si svegli se non quando Romeo è già morto:

così l'orrendo, lo strazio è tenuto lontano dall'animo, che è preso da più dolce sentimento di dolore; e Giulietta si effonde in lamenti, si uccide non già sull'amante agonizzante, ma sul corpo di lui insensibile.⁴

Confutando dall'interno le accuse mosse da Voltaire al teatro shakespeariano, De Sanctis dimostra che l'«orrore» che si sarebbe prodotto se Giulietta avesse assistito all'agonia di Romeo viene evitato a vantaggio di un più opportuno «terrore», che «il tragico e il meraviglioso» vengono preservati dall'irruzione del «disgustoso» e dell'«incredibile»: ⁵ il breve intervallo di tempo che separa le due morti, assecondando liberamente le prescrizioni aristoteliche, consente di suscitare nell'animo dello spettatore solo «il piacere (*hedone*) che si dà grazie all'imitazione (*mimesis*) da pietà (*eleos*) e paura (*phobos*)»,⁶ facendo in modo che «quel che muove pietà e paura si

¹ Francesco DE SANCTIS, *Lezioni sullo Shakespeare (1846-47)*, in *La fortuna di Shakespeare*, II, a cura di Gabriele BALDINI, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 336.

² *Ivi*, p. 332.

³ *Ivi*, p. 333.

⁴ *Ivi*, p. 337.

⁵ VOLTAIRE [François Marie AROUET], *Oeuvres complètes*, I, Paris, Imprimerie de la Société Littéraire et Typographique, 1785, p. 305.

⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Daniele LANZA, Milano, Rizzoli, 1994, p. 162 (53b 12-14).

produca» per effetto della stessa «composizione dei fatti», piuttosto che non «per effetto della vista (*opsis*)». ⁷

Nel suo adattamento del *Romeo and Juliet* (Theatre-Royal in Drury Lane, 29 novembre 1748) David Garrick, modificando il finale originario allo scopo di accrescere la parte del protagonista da lui interpretata, mostra di averne fraintesa la «bellezza»: non

l'intese quell'attore inglese, appunto perché s'industriò di accrescere strazio e terrore; e a tal fine sospende nel sotterraneo una lampada e dipinge il cimitero in tutto quel che ha di lugubre, e fa cadere Romeo nel punto in cui Giulietta lo riconosce, e fa assistere a tutta l'agonia e ai contorcimenti di un uomo avvelenato, e mette in bocca a Romeo imprecazioni contro i suoi genitori e la sua famiglia, e, infine, fa che Giulietta, sola, pianga la sua sventura, si lasci confortare dal frate, che è cagione di tutta quella disgrazia, e misuri i colpi nel trafiggersi. ⁸

Il terrore, sottoposto a un verboso processo di enfaticizzazione drammatica e lirica, degenera in orrore, il dolore cede allo strazio, la compassione al disgusto. Ogni cautela messa in opera da Shakespeare per salvaguardare l'equilibrio di un apparato tragico già provvisto dei suoi eccessi calcolati viene neutralizzata: fine ultimo ed esclusivo della rappresentazione è il pathos, al quale Garrick, assecondando senza riserve il sentimentalismo esteriore in voga nel teatro tardosettecentesco, ritiene di poter pervenire attraverso

la pura forza sensibile degli affetti e la più accesa descrizione della sofferenza, dimenticando che quest'ultima non può mai costituire in sé il fine ultimo della rappresentazione artistica e neppure la fonte diretta di quel piacere che avvertiamo nel tragico. ⁹

La questione del finale, in realtà, proviene dalle fonti stesse del testo shakespeariano. I capostipiti italiani del suo aggrovigliatissimo albero genealogico – la novella di Luigi Da Porto (*Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti con la loro pietosa morte*, 1531), il poemetto di Gherardo Boldieri (*L'infelice amore di due fedelissimi amanti Giulia e Romeo*, 1553) e la novella di Matteo Bandello, (*La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno l'altro di dolore morirono*, 1554) – si concludono allo stesso modo: venuto a conoscenza della morte di Giulietta, Romeo torna segretamente a Verona ed entra nella tomba dei Capelletti; grida il suo dolore, si avvelena e si getta sul corpo dell'amata baciandola; Giulietta, risvegliandosi, si sente stretta tra le braccia di qualcuno e, riconosciuto Romeo, ricambia i suoi baci; Romeo le rivela la morte imminente, i due si sussurrano parole tenere e disperate; Romeo muore; sopraggiunge frate Lorenzo e tenta di consolare Giulietta, che invece muore subito dopo di una morte bizzarra («diliberao di più non vivere, raccolto assé il fiato e al-

⁷ *Ivi*, p. 160 (53b 1-3).

⁸ F. DE SANCTIS, *op. cit.*, p. 337.

⁹ Friedrich SCHILLER, *Del sublime. Sul patetico. Sul sublime*, Milano, SE, 1997, p. 43.

quanto tenuto, e poscia con un gran grido fuori mandandolo, sopra 'l morto corpo morta si rese».¹⁰

Nel 1559 Pierre Boiastuau pubblica *XVIII Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel*: la terza 'storia' (*De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*) si rifà alla novella di Romeo e Giulietta, amplificandone i dialoghi amorosi in chiave intellettualistica, sviluppando le figure della balia e dello speziale e modificando il finale (Romeo muore prima che Giulietta si svegli). Prima di essere tradotta in inglese da William Painter nel suo *Palace of Pleasure* (1566-67), la versione di Boiastuau, ispira il poemetto di Arthur Brooke *The Tragical Historye of Romeus and Juliet* (1562), che è la sola fonte consultata direttamente da Shakespeare nella stesura della sua tragedia (il cui finale è dunque una fedele riproduzione di quello che Brooke ha importato da Boiastuau). Ricordiamo infine che qualche decennio più tardi il nipote di Boldieri, Girolamo Della Corte, includerà nelle sue cronache veronesi (*Dell'istorie della città di Verona*, 1592-94) l'ormai famosissima storia di Giulietta e Romeo (*Caso occorso in Verona con la morte di due infelicissimi amanti*), proponendo un finale in cui Giulietta rinviene dopo la morte di Romeo e muore a sua volta.

Composto tra il 1595 e il 1596, contemporaneamente al *Richard II* e al *Midsummer Night's Dream*,¹¹ *Romeo and Juliet* di Shakespeare conta nel corso dei secoli numerosissimi rifacimenti. Prima di quello di Garrick ricordiamo quelli di James Howard (*Romeo and Juliet. Tragi-comedy*, dopo il 1662: Juliet si sveglia prima che Romeo si avveleni e, chiariti gli aspetti oscuri della vicenda, i due amanti inneggiano alla felicità), Thomas Otway (*The History and Fall of Caius Marius, Tragedy*, 1679: nella Roma del I secolo a. C., Romeo è Marius junior, figlio del console Marius, Juliet è Lavinia, figlia dell'ex console Metellus, acerrimo nemico di Marius; nel finale Marius junior si avvelena, Lavinia si sveglia, i due parlano per qualche istante, Marius muore e Lavinia si uccide) e Theophilus Cibber (*Romeo and Juliet, Tragedy*, 1744: il finale è quello shakespeariano).

La trasformazione apportata da Garrick allo scioglimento del *Romeo and Juliet* appare dunque come l'estrema propagine di una tradizione scenica secolare e finisce per imporsi su quasi tutti i rifacimenti successivi della tragedia. Nel finale del *Romeo und Julia* (1767) di Christian Felix Weisse Romeo si avvelena, Julia si risveglia, insieme deplorano la crudeltà del destino, Romeo muore e Julia si uccide. Il testo di Weisse viene tradotto in italiano nel 1791 da Pietro Andolfati, che, in una sorta di postfazione, tenta un confronto tra le versioni di Shakespeare e Garrick: la prima

¹⁰ Luigi DA PORTO, *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti con la loro pietosa morte*, in *Novellieri del Cinquecento*, I, a cura di Marziano GUGLIEMINETTI, Milano, Ricciardi, 1972, p. 282.

¹¹ L'intermezzo comico di Piramo e Tisbe nel *Midsummer Night's Dream*, ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio, presenta evidentissime somiglianze con la storia di Romeo e Giulietta (l'amore ostacolato, l'incontro segreto, la morte apparente, il suicidio), salvo che Tisbe creduta morta raggiunge Piramo moribondo in tempo per scambiare con lui qualche parola e vederlo morire.

è piena di dettagli ammirabili, ma non è una di quelle che abbino recata tanta gloria al loro Autore; ella è sparsa di dialoghi triviali, ed assolutamente stranieri all'azione. Lo stesso Garrick, celebre Attore, a cui la natura elargì tutti i doni possibili per la scena, giudicò con ragione, che senza considerabili cangiamenti, non si sarebbe ardito in questi ultimi tempi di ridarla al Teatro.¹²

Infine Andolfati passa in rassegna i più recenti adattamenti francesi del testo shakespeariano: *Roméo et Juliette* (1772) di Jean-François Ducis e *Les Tombeaux de Vérone* (1782) di Louis-Sébastien Mercier. Di Ducis scrive che, pur avendo saputo «si bene attingere al fonte di Shakesper [*sic*]», «prese l'azione di gran lunga diversa dall'Autore Inglese»; di Mercier scrive che il suo testo è più vicino all'originale. Ma l'autore che, a suo parere, merita «la preminenza su tutti gli altri», è Weisse, che del testo shakespeariano «ha saputo spremere tutto il buono Teatrale, e formarne una Tragedia Urbana, che mi fece spargere le più sensibili lacrime». ¹³ Quanto al suo lavoro di traduttore, Andolfati dice di avere apportato solo qualche lieve modifica all'originale tedesco, salvo poi ammettere che per un allestimento napoletano gli è accaduto di sostituire, mediante un «giocolino», il luttuoso scioglimento di Weisse con un più gradito «lieto fine»: Romeo beve il contenuto dell'ampolla datagli da Bentivoglio credendolo un veleno, ma in realtà si tratta di un liquore innocuo; al risveglio di Giulietta segue il consueto straziante lamento degli amanti, ma, sopraggiunto Bentivoglio a svelare l'arcano, i due giovani esultano di felicità.

Nel dramma di Ducis – che in Italia conta almeno due traduzioni (1778 e 1804) e un rifacimento (*Giulietta e Romeo* [1818] di Luigi Scevola) – non «si tratta affatto, se si vuole, di Romeo e Giulietta; si tratta di Montaigu, più grande, più forte, più avvincente, più teatrale dei due amanti. Un personaggio nuovo che ha reso la pièce originale»: la cornice storico-politica (la lotta tra la fazione ghibellina dei Montaigus e quella guelfa dei Capulets), che nel testo shakespeariano era poco più che accennata, diviene elemento centrale e, sviluppando alcune suggestioni dantesche,¹⁴ viene incentrata sul personaggio terribile di Montaigu. Ducis – commenta Alexandre de Leyre – dipinge «un uomo la cui anima, in passato virtuosa e tenera, si trova snaturata, per così dire, dalla barbara persecuzione dei suoi nemici e dall'amore violento per i suoi figli»: la «grandezza delle sue sventure» deve colpire più del suo desiderio di vendetta e le «lacrime che egli versa ancora per i suoi figli» hanno il compito di intenerire il pubblico riguardo a questo «padre sventurato». ¹⁵ Tutta «la macchina di questa pièce è fondata sul carattere del

¹² Christian Felix WEISSE, *Giulietta e Romeo. Tragedia urbana in cinque atti in prosa di M. Weiss del teatro tedesco tradotta da Pietro Andolfati*, in *Rappresentazioni teatrali di Pietro Andolfati dedicate all'Illustrissima Accademia del Regio Teatro degl'Infuocati*, II, Firenze, Pagani, 1791, p. 178.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Oltre all'ovvio Purg. VI, 106-108, Ducis si ricorda anche di Inf. XXXIII, 1-78.

¹⁵ Alexandre DE LEYRE, *Examen de Roméo et Juliette*, V, in Jean François DUCIS, *Oeuvres complètes*, Bruxelles, De Mat, 1827, p. 470.

vecchio. È lui solo che annoda e scioglie genera tutti gli orrori, tutte le inverosimiglianze, ma anche tutte le bellezze del soggetto». ¹⁶ Nel finale Juliette, consapevole che la sua morte estinguerà la stirpe dei Capulets e dunque la faida contro i Montagus, si avvelena nella tomba di famiglia; sopraggiunge Roméo e, dopo il consueto dialogo fitto di dichiarazioni d'amore e accenti di disperazione, Juliette muore, Roméo si uccide maledicendo il padre. Questo scioglimento

è inatteso, precipitoso e, sebbene più verosimile di quello della pièce inglese, da cui è stato ricavato il soggetto, riesce meno tragico, meno commovente e non fa sgorgare le lacrime dovute ed attese. Il luogo della scena è più naturalmente predisposto nella tragedia di Shakespeare. Le tombe vi sono necessarie, mentre nella pièce francese non servono che da accessori e distruggono, gratuitamente e senza effetto, l'unità di luogo. ¹⁷

Nella tragedia shakespeariana il décor delle tombe è conseguenza necessaria della morte e del funerale di Giulietta; nel dramma di Ducis, eliminato il personaggio di frate Lorenzo, cassata la trama del sonnifero che produce la morte apparente e la sepoltura di Giulietta, l'ambientazione dell'ultimo atto risulta del tutto arbitraria, funzionale alla creazione di un'atmosfera lugubre, angosciante e orrorosa, pretesto per lunghe descrizioni che, come sempre in Ducis, tentano di surrogare la tensione e il pathos che la trama non riesce a generare, strozzata com'è dall'eccesso di narrativa prescritto dal gusto imperante nel teatro francese.

Anche il dramma di Mercier annovera in Italia almeno due versioni (1789 e 1797) e un rifacimento (*Giulietta e Romeo* [1826] di Cesare Della Valle). Così l'*Avviso* che apre la versione del 1789:

Quest'argomento, già trattato prima da Sakespear [*sic*], poscia dal Sig. Doucy [*sic*], da ambidue in tragedia, è stato dal Signor de Mercier ridotto al genere di Dramma, il quale sembra, per verità, maggiormente al medesimo convenire, attesa la qualità così delle persone come del soggetto che lo compongono. ¹⁸

Se col termine *drame* (talvolta alternato a *pièce larmoyante*) – ha scritto qualche anno prima Bartolomeo Benincasa nella prefazione al suo libretto tratto dal *Disertore* di Mercier – i francesi intendono un genere teatrale a metà strada tra la tragedia e la commedia, che «ha per oggetto l'eccitare affetti teneri, o terribili con azioni più comuni, e personaggi non eroici, anzi talvolta volgari», ¹⁹ si comprende come l'«argomento» del *Romeo and Juliet*

¹⁶ *Ivi*, p. 475.

¹⁷ *Ivi*, pp. 496-497.

¹⁸ Louis Sébastien MERCIER, *Le tombe di Verona, dramma in cinque atti in prosa del Signor Mercier. Traduzione italiana*, Venezia, Zerletti, 1789, p. 3.

¹⁹ Bartolomeo BENINCASA, *Il disertore. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di S. Benedetto il Carnevale dell'anno 1785*, Venezia, Modesto Fenzo, 1784, p. 8.

di Shakespeare, considerata «la qualità così delle persone come del soggetto»²⁰, possa sembrare all'anonimo traduttore del 1789 più adatto al genere del dramma che a quello della tragedia. Il rifacimento di Mercier, in questa prospettiva, restituisce alla storia la giusta forma, quella che meglio la rappresenta: perso ogni slancio eroico, l'eros del soggetto ripiega verso un patetismo tenero e dimesso, talvolta terribile, ma pur sempre «urbano». Così le *Notizie storico-critiche sopra Le tombe di Verona* in coda alla versione del 1797: se in Ducis erano piaciute «le caricate tinte da lui usate per mostrarci la vendetta» di Montaignu, «assai più diletтарono quelle con cui Mercier ci dipinge gli amori dei due teneri coniugi»; inoltre Mercier ha il «vantaggio» di

presentarci nel suo dramma una condotta più esatta, uno scioglimento più analogo al carattere delle nostre nazioni, e ciò ch'è più, di avere introdotto in esso dramma un personaggio di singolare bellezza ed affatto nuovo sulle scene. Tale è Benvoglio, a cui è appoggiato l'intreccio tutto dell'azione [...] I principj di filosofia e di morale da lui esposti, la pittura degli odj ereditarj, la spiegazione particolare ch'egli fa dei diritti paterni e filiali [...] e la dignità in fine con cui tratta la più delicata delle passioni, formano in questo componimento una serie d'istruttive e dilettevoli lezioni, le quali potrebbonsi utilmente sostituire ad alcuni di que' tanto celebri trattati che abbiamo in tal proposito.²¹

Seguendo l'esempio di Ducis, Mercier ha scelto un personaggio attorno al quale riorganizzare tutta l'azione del modello shakespeariano e perciò ne ha accresciuto il carattere enfatizzandone alcuni tratti: Benvoglio, «medico naturalista, amico delle due case», che, dopo avere organizzato la trama della finta morte di Giulietta, scongiura il suicidio di Romeo e induce Capoleto e Montaguto al pentimento, alla pietà e dare il consenso al matrimonio dei loro figli. Sospinta da questo generoso e giusto «amico degli uomini», tollerante e pietoso, erudito e sensibile, accorto e coraggioso, la vicenda non può che sciogliersi felicemente: non solo vengono eliminati gli impedimenti materiali alle nozze di Romeo e Giulietta, ma vengono rimosse anche le cause profonde che li avevano generati (l'ignoranza, la smania di potere, l'odio, il desiderio di vendetta).

La storia di Romeo e Giulietta incontra per la prima volta la musica, facendo conseguentemente il suo ingresso nel teatro lirico, in occasione dell'allestimento di *Giulietta, e Romeo. Ballo tragico-pantomimo in cinque atti del Signor Filippo Beretti* (Mantova, Nuovo Teatro Regio-Ducale, primavera 1785).²² La sceneggiatura del ballo, musicato da Luigi Marescalchi, è pre-

²⁰ L. S. MERCIER, *op. cit.*, p. 3.

²¹ L. S. MERCIER, *Le tombe di Verona, dramma del cittadino Mercier. Traduzione del signor Giuseppe Ramirez*, in *Il Teatro Moderno Applaudito ossia Raccolta di Tragedie, Comedie, Drammi e Farse*, Tomo XII, Venezia, 1797, p. 73.

²² Tra il 1785 e il 1786 il Teatro S. Samuele di Venezia manda in scena *Giulietta, e Romeo. Ballo tragico in cinque atti*, con la musica di Lorenzo Bains e sotto la direzione di Eusebio Luzzi (la sceneggiatura è una trascrizione di quella di Beretti).

ceduta da un *Argomento* che racconta l'antefatto della vicenda senza fare alcuna menzione delle fonti da cui essa è stata tratta, mostrandosi del tutto estranea alla tradizione narrativa e drammatica finora esaminata: l'azione si svolge il giorno dell'«elezione del Principe di Verona»; il II Atto ha luogo in un'«Arena» in cui, mentre combattono in torneo i cavalieri dei Capuleti e dei Montecchi, Romeo uccide Alfonso, fratello di Giulietta; nel III Atto Romeo, respinto da Giulietta, tenta di suicidarsi, lei si commuove e perciò il padre tenta di ucciderla, ma viene fermato dal Conte Paride, promesso sposo della giovane; nel IV Atto, mentre si sta per dare inizio alla cerimonia nuziale tra Giulietta e il Conte, lei, sotto l'effetto di una «potente pozione sonnifera» fornitale dall'amica Adelia, «vacilla, trema, si contorce, impallidisce, ed indica vicina la sua morte». ²³ Nel finale il consueto nucleo drammatico non shakespeariano (Giulietta rinviene prima che Romeo muoia e, morto lui, si uccide con uno «stile») appare contaminato con una breve sequenza di eventi estranea sia alle fonti che agli adattamenti della tragedia di Shakespeare e attestata solo in quest'ultima: nel sepolcro, dove giace immobile Giulietta, Romeo incappa nel Conte Paride, venuto a piangere la morte della sua promessa sposa, i due combattono e Romeo uccide Paride. Sebbene l'innovazione di Beretti rispetto ai suoi precedenti narrativi e drammatici possa essere stata elaborata autonomamente, non è da escludere che il coreografo conoscesse il testo di Shakespeare.

Il primo adattamento operistico della tragedia shakespeariana è *Giulietta e Romeo* (libretto di Giuseppe Maria Foppa, musica di Niccolò Antonio Zingarelli), andato in scena per la prima volta il 30 gennaio 1796 al Teatro alla Scala di Milano. ²⁴ Il soggetto

è tratto dalle *Storie di Verona* di Girolamo Dalla Corte nel Tomo II. Cap. 10, e questo fatto ha servito ad una Tragedia Inglese di Sakespear [*sic*], e ad una Francese di Ducis, come serve ora per Melodramma. ²⁵

Benché non venga menzionato tra le fonti del libretto, anche il dramma di Mercier sembra avere ispirato la scrittura di Foppa: la figura di Frate Lorenzo viene eliminata e rimpiazzata da un personaggio, shakespearianamente chiamato Benvoglio nel testo francese, Gilberto in quello italiano, amico delle due famiglie rivali e intenzionato a riportare la pace tra di esse. Mentre l'*Argomento* premesso al libretto, attenendosi ai resoconti di Della Corte,

²³ Filippo BERETTI, *Giulietta, e Romeo. Ballo tragico-pantomimo in cinque atti del Signor Filippo Beretti da rappresentarsi nel Nuovo Regio-Ducal Teatro di Mantova la Primavera dell'anno 1785*, Mantova, 1785, pp. 4-12.

²⁴ L'opera ha un grande successo e (per quanto ci è dato sapere attraverso le ristampe successive del libretto) viene replicata lo stesso anno a Reggio Emilia e a Venezia, nel 1797 a Vienna, nel 1798 a Bolzano e a Lisbona, nel 1799 a Firenze, nel 1800 a Trieste, nel 1804 di nuovo a Milano, nel 1812 a Parigi, nel 1824 a Londra, nel 1827 a Stuttgart, nel 1829 ancora a Milano.

²⁵ Giuseppe Maria FOPPA, *Giulietta e Romeo. Tragedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala il Carnovale dell'anno 1796*, Milano, Gio. Battista Bianchi, 1796, p. 8.

indica uno scioglimento in cui Giulietta, rinvenuta dopo la morte di Romeo, a sua volta muore di dolore, il libretto, seguendo la tradizione Da Porto-Bandello (poi Garrick-Ducis), fa in modo che Giulietta assista all'agonia di Romeo e muoia di dolore in presenza del padre sopraggiunto. La variante patetica e verbosa del finale ha avuto ancora una volta la meglio sulla variante più concisa ricordandoci che nel melodramma i risvolti estetici e logici delle scelte drammaturgiche non sono separabili dai condizionamenti imposti dal codice musicale e dalle pressioni esercitate dalle convenienze teatrali. Alle prese con la storia di Giulietta e Romeo, il librettista astuto sa che scegliendo il finale lungo potrà assicurare al compositore la presenza di almeno tre numeri musicali d'effetto: un assolo di Romeo disperato per la morte di Giulietta, un duetto dei due amanti felici di essersi ritrovati e poi subito rattristati dall'imminenza della morte di lui, un assolo di Giulietta disperata per la morte di Romeo, ai quali può essere aggiunto facilmente un quarto numero, conclusivo e a più voci, dove far intervenire, stupiti o pentiti, gli aiutanti e gli oppositori dei protagonisti. Foppa attualizza puntualmente e con un disinvolto senso dell'incastro drammatico e musicale ognuna di queste possibilità (l'aria di Romeo è preparata da un esteso e suggestivo intervento del coro; il duetto degli amorosi è presente nella sua forma canonica; l'aria di Giulietta è inglobata nel terzetto conclusivo, cui partecipa nuovamente il coro).

II. Giulietta e Romeo di Vaccai

Mentre l'opera di Foppa e Zingarelli viene ancora di tanto in tanto rappresentata, a soli tre anni dal suo secondo cimento shakespeariano, Felice Romani porta a termine il suo quarantaquattresimo libretto, *Giulietta e Romeo*, per la musica del compositore torentinate Nicola Vaccai, allievo di Paisiello e rinomato insegnante di canto, qui alla sua settima opera. La nuova «tragedia per musica» va in scena con grande successo il 31 ottobre 1825 al Teatro alla Canobbiana di Milano.²⁶ Nell'*Avvertimento* preliminare Romani ripercorre la storia del soggetto prescelto e sgombera il campo da inutili quanto imbarazzanti confronti, mettendo a frutto la sua provata topica autoa-pologetica. Tacendo le fonti utilizzate per la stesura del libretto, egli ripropone l'ipotesi già avanzata l'anno precedente nel *Proemio* della *Zaira* per Bellini, secondo cui «nelle opere per musica, invece di nuocere, giova moltissimo che il soggetto sia noto»;²⁷ quanto all'originalità del suo lavoro, non

²⁶ L'opera (per quanto ci è dato sapere attraverso le ristampe successive del libretto) fa ben presto il giro del mondo: nella stessa stagione 1825-26 viene rappresentata al Park-Theater di New York, nella primavera del 1827 all'Haymarket di Londra, nell'estate dello stesso anno al S. Carlo di Lisbona e all'Italiano di Barcellona, l'11 settembre all'Italian di Parigi, nel settembre del 1829 al S. Giacomo di Corfù.

²⁷ Vincenzo BELLINI, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero MIOLI, Milano, Newton Compton, 1997, p. 180. Ma si veda anche V. BELLINI, *Tutti i libretti*, a cura di Olimpio CASCATTI, con una prefazione di M. Pieri, Milano, Garzanti, 1994.

è stato tanto insidiata dal precedente libretto di Foppa, quanto dalle «rimembranze in molti ancor vive della musica» di Zingarelli. Perciò è stato necessario

variare più che fosse possibile l'orditura e le situazioni del Dramma; e nella catastrofe, che sensibilmente non poteasi cambiare, discostarsi almeno da qualunque concetto che assomigliasse agli antichi.²⁸

Le forze drammatiche in campo sono le stesse che animavano l'opera di Foppa e Zingarelli: i due amorosi, Romeo e Giulietta, la cui unione è ostacolata dal padre di lei Capellio e dal suo promesso sposo Tebaldo (il quale, come in Foppa, unisce le funzioni drammatiche del Tebaldo e del Conte Paris delle fonti²⁹); «consigliere funesto» del «fatale amore»³⁰ tra i due giovani è Lorenzo, servitore di Capellio, che non è un frate come in *Da Porto-Bandello-Della Corte-Shakespeare*, ma è un «medico» come in *Mercier* ed ha la stessa funzione drammatica del Gilberto di Foppa; divisa tra l'amore per la figlia e il rispetto per il marito, resta in una posizione intermedia la madre di Giulietta, Adele, il cui nome sembra essere stato ispirato dalla nota dei personaggi del ballo di Beretti e la cui funzione drammatica risulta in parte simile a quella della Matilde di Foppa (si ricordi che in *Mercier* Metilde era la madre di Giulietta). Si noti infine come l'epiteto che definisce Romeo «capo dei Montecchi», attribuendo implicitamente al personaggio la forza e il potere necessari a guidare un'intera fazione cittadina, lo sottrae alla condizione di ragazzino innamorato in cui l'avevano relegato le fonti (*Da Porto, Bandello, Della Corte, Shakespeare, Mercier e Foppa* in questo sono concordi) e forse anche compendia in lui la funzione drammatica di un altro personaggio presente nelle fonti e assente sia in Foppa che in *Romani: Montecchio*. La virilizzazione e la politicizzazione del personaggio e dell'intera trama³¹ è probabilmente uno spunto che *Romani* ha tratto dalla lettura dell'austero testo di Ducis o della sua imitazione italiana ad opera di Scevola.

Come sul piano drammatico, così anche sul piano vocale e musicale l'opera di Vaccai appare modellata su quella di Zingarelli: i protagonisti sono

²⁸ Felice ROMANI, *Giulietta e Romeo. Tragedia per musica da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Canobbiana l'Autunno del 1825*, Milano, Antonio Fontana, 1825, p. 4.

²⁹ Il libretto di Romani fa però risalire l'insanabilità della faida tra i Capelletti e i Montecchi non solo alla discordia politica, ma anche alla recente uccisione da parte di Romeo di un figlio di Capellio (cfr. ivi, p. 13 [I,III]: «Se Romeo t'uccide un figlio [...]»).

³⁰ *Ivi*, p. 15 (I, IV).

³¹ Si vedano i riferimenti alle lotte tra guelfi e ghibellini in I,1 e la menzione di Ezzelino III da Romano in I,II, che lascerebbero intendere una datazione approssimativa della vicenda nella prima metà del XIII secolo, in contraddizione con quanto Romani scrive in calce alla nota dei personaggi: «L'azione è in Verona: l'epoca è del dodicesimo secolo» (ivi, p. 5). Quando poi lo stesso Romani rimaneggerà il suo libretto per la musica di Bellini, resosi conto dell'errore, lo correggerà: «L'azione è in Verona: l'epoca è del tredicesimo secolo» (Vincenzo BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, Milano, Teatro alla Scala – Il Saggiatore, 1987, p. 11). Nelle fonti italiane (*Da Porto, Bandello, Della Corte*) l'unico riferimento storico era quello a Bartolomeo della Scala, signore di Verona all'inizio del XIV secolo.

stretti anche in questo caso in un regolare triangolo canoro (mezzosoprano-soprano-tenore: Romeo-Giulietta-Capellio), figura che struttura la maggior parte delle situazioni dell'intreccio e che, spostandosi e alterando le sue proporzioni, determina il passaggio da una situazione all'altra, la maturazione delle successive crisi, dei capovolgimenti e della catastrofe finale. Il mezzosoprano Romeo, che dispone di una cavatina (con pertichini e coro, strutturata in ottonari e doppi senari: I,III) e di un'aria (in settenari e quinari: II, XII), e il soprano Giulietta, provvisto di due arie (la prima in settenari: I, XV; la seconda in settenari e ottonari: II, XIV), cantano amorosamente congiunti in ben tre duetti (I, VII: ottonari, settenari e doppi quinari; I, XVI: settenari; II, XIII: ottonari e settenari). Mentre poi il mezzosoprano duetta col basso Lorenzo (I, XIV: in settenari e ottonari), il soprano duetta col tenore Capellio (I, IX: in settenari), col basso (II, III: in ottonari e settenari), col secondo soprano Adele (II, IV: in senari) e partecipa al terzetto di I, X (in settenari e ottonari) col tenore e col baritono Tebaldo. Il tenore dispone di una gigantesca aria tripartita (II, VIII: con pertichini e coro, in ottonari, settenari e decasillabi), prende parte al duetto di I, IX, al terzetto di I, X e al quartetto di I, II (in settenari, ottonari e decasillabi). Il secondo soprano non dispone di assoli: due brevi ariosi dialoganti col coro (I, V: in doppi quinari; II, I: in quinari e ottonari), il quartetto di I, II e il duetto di II, IV definiscono la sua parte drammaticamente non autonoma. Il basso prende parte a due duetti e al quartetto, il baritono al quartetto. Tutti e sei i personaggi partecipano infine al sestetto che chiude il primo atto (in settenari, senari e ottonari).

Se nell'opera di Foppa e Zingarelli, sul totale dei ventidue numeri chiusi distribuiti nelle ventisette scene dei tre atti, si potevano contare tredici arie, quattro brevi ariosi, due duetti, un terzetto, un quartetto e un quintetto, nell'opera di Romani e Vaccai, su un totale di ventuno numeri distribuiti nelle trentuno scene dei due atti, si contano cinque arie, due brevi ariosi, sette duetti, un terzetto, un quartetto, un sestetto e quattro cori autonomi. Una sorta di cieca giustizia implicita nelle convenienze teatrali tardosettecentesche dotava nel primo caso tutti i personaggi di almeno un'aria, mentre una maggiore subordinazione del rilievo vocale a quello drammatico fa sì che nel secondo caso le arie siano distribuite secondo una precisa logica gerarchica. Il trentennio che separa le due opere ha inoltre promosso una vistosa dilatazione dei numeri chiusi, un'intensificazione dell'incontro e del dialogo tra le voci, una dinamizzazione intermittente delle parentesi liriche, l'emancipazione dei cori dalla mera funzione di cornice e la loro acquisizione di un'autonomia drammatica senza precedenti.

Anche l'*Avvertimento* di Romani, come a suo tempo l'*Argomento* di Foppa, chiama in causa il finale e assicura che, non essendo stato possibile mutare «sensibilmente» la «catastrofe», lo sforzo del librettista, al servizio della «nuova musica» di Vaccai, si è rivolto principalmente a eliminare o almeno a modificare nelle ultime scene ogni «concetto» che potesse ricordare le scene corrispondenti del vecchio libretto. Il coro della scena II, XI dà corpo alla rappresentazione senza precedenti del funerale di Giulietta; gli corrispondono dal punto di vista musicale, ma non da quello tematico, i brevi interventi del coro di Montecchi al seguito di Romeo all'inizio della sce-

na III,I di Foppa. Le scene II,XII-XIII amplificano, senza sostanzialmente alterarla, la struttura del seguito della scena III,I di Foppa, costituito dalla lunga aria di Romeo e dal duetto dei due amanti: Romani riusa parte del materiale lessicale e tematico del vecchio libretto, lavorando per lo più in termini di *dispositio* e di *elocutio*, allo scopo di dare al dolore di Romeo una rappresentazione più intensa, alla sua morte una descrizione più verosimile e minuziosa, alla disperazione di Giulietta lo stupore assoluto di chi si scopre vittima di un disegno incomprensibilmente crudele. La prima parte dell'ultima scena riproduce la scena III,II di Foppa non musicata da Zingarelli (il riciclaggio di Romani risulta perciò più disinvolto), la seconda parte prende spunto dalla scena III,III di Foppa, ma concentra l'attenzione drammatica e lirica su Giulietta: mentre il terzetto cede il posto alla complessa aria con pertichini della protagonista, i rimbrotti dell'Everardo di Foppa sono ridotti ad appena un verso («Da quel corpo sia divisa») e il Capellio di Romani sembra essere tacitato dall'immane dolore della figlia e dai suoi stessi rimorsi. Eliminata ogni altra presenza di contorno, le parole con cui si chiude l'opera non sono più quelle che danno forma alle generiche, tradizionali e moralistiche grida di sgomento di «Tutti» (in Foppa: «Che esempio funesto / Un odio ci dà!»), ma il lamento misto a terrore del padre colpevole: «del cielo or l'ira / Tutta in me si consumò».

III. I Capuleti e i Montecchi di Bellini

Poiché sul finire del 1829 Giovanni Pacini si trova a dover onorare contemporaneamente quattro contratti per altrettante opere nuove al San Carlo di Napoli, alla Scala di Milano, al Regio di Torino e alla Fenice di Venezia, l'impresario del teatro veneziano Alessandro Lanari, temendo che il compositore non sia in grado di assolvere il suo impegno, si rivolge a Vincenzo Bellini, in quel periodo a Venezia per un nuovo allestimento del *Pirata*. Bellini accetta e propone di rimettere in musica il libretto *Giulietta e Romeo* che Felice Romani ha composto quattro anni prima per Vaccai. Romani, che con Bellini ha già collaborato per il *Pirata*, per la *Straniera*, per la *Zaira* e per la riedizione del vecchio *Bianca e Gerardo* di Domenico Gilardoni, si mostra disponibile, tanto più che, in seguito al mancato pagamento del *Saul* composto per Vaccai, ritiene di poter considerare ancora suo il libretto del *Giulietta e Romeo*. Poiché il tempo a disposizione per la messa a punto della nuova opera, che andrà in scena il 16 marzo 1830, è scarso, il poeta modifica solo in parte il suo vecchio libretto (restano uguali a quelli originali i cori di I,I e II,I, l'aria di III,III, il duetto di IV,III e moltissimi recitativi³¹) e

³² Scrive Eduardo Rescigno in BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, cit., p. 10: «Il libretto di Romani/Vaccai comprende 894 versi (I atto 511; II atto 383), quello di Romani/Bellini solo 579 (I parte 235; II parte 133; III parte 24; IV parte 87): circa il 35% in meno. I versi assolutamente identici sono 229, cioè soltanto il 40% dell'intero libretto; i versi nuovi, ma per situazioni analoghe, sono 187, cioè il 32,5%; i versi nuovi sia per il testo che per la situazione sono 163, ossia il 27,5% dell'intero libretto. Come si vede, non si può affatto

il compositore ricicla molti brani della partitura della recente e sfortunata *Zaira* (dal cantabile di Corasmino ricava la cavatina di Tebaldo, dalla cabaletta della cavatina di Zaira l'ultimo cantabile di Romeo, dalla stretta del terzetto Lusignano-Nerestano-Zaira la stretta del quintetto concertato che conclude la seconda parte, dalla stretta del duetto Zaira-Nerestano la stretta del primo duetto Romeo-Giulietta, dal cantabile e dalla cabaletta del rondò di Nerestano rispettivamente il cantabile della cavatina di Romeo e la cabaletta di Giulietta, mentre dal cantabile e dalla cabaletta dell'aria di Zaira il cantabile dell'aria di Giulietta e la cabaletta di Romeo). Romani non manca di deplorare le condizioni sfavorevoli cui è stato sottoposto il suo lavoro nel consueto *Avvertimento*, dove, oltre a rammaricarsi dell'eventuale confronto tra la musica di Bellini e quella di Vaccai (come nel precedente *Avvertimento* si era lamentato di quello tra la musica di Vaccai e quella di Zingarelli), si lagna della difficoltà di «camminare su traccie di già segnate, e sostituire nuovi concetti ai già scritti, che pur sempre ricorrono al pensiero»:

Costretti dall'angustia del tempo, tanto io che il Maestro, ad un'estrema brevità, e persuasi ad omettere parecchie scene di recitativi che avrebbero giustificato l'andamento del Dramma, abbiam diviso l'Azione in quattro parti, perché negli intervalli che passano fra le une e le altre, la mente dello spettatore supplisce a quello che non appare: nulla dimeno le due prime parti si fanno di seguito per servire all'usanza di oggi dì, e alla terza soltanto si cala il Sipario per agevolare la decorazione.³³

Il libretto è stato sensibilmente accorciato: i tagli hanno investito soprattutto i recitativi, che scandiscono l'«andamento del Dramma», mentre i pezzi chiusi (arie, duetti ecc.), pure ridotti nel numero, sono stati generalmente ampliati, e in qualche caso dinamizzati. Tra la seconda e la terza parte del dramma il sipario cala sull'imminente combattimento tra i Capuleti e i Montecchi; all'inizio della terza parte Giulietta attende notizie sul combattimento già concluso, Lorenzo la informa che Romeo è stato salvato da Ezzelino e che presto sarà condotta al castello di Tebaldo per sposarlo. Nel libretto per Vaccai, invece, il secondo atto si apriva con Adele e le sue ancelle intente a osservare da lontano la battaglia, giungeva poi un drappello di uomini ad annunciare la morte di Tebaldo per mano di Romeo e Capellio, ripudiata Giulietta, la condannava (come in Foppa) «Lunge da queste soglie a chiostro oscuro / A pianger fin che vive i falli suoi».³⁴ Se dunque nel libretto del 1825 Giulietta cedeva al consiglio di Lorenzo e assumeva il filtro che dà la morte apparente per scampare al confinamento nel chiostro, nel libretto del 1830 la stessa azione viene compiuta per scongiurare le nozze con Tebaldo: Giulietta beve il «licor possente» e, mentre Capellio le comunica che al nuovo giorno dovrà partire col suo sposo, il sonnifero comincia a sortire i

parlare di un libretto "quasi uguale", poiché addirittura il 60% dei versi è totalmente o parzialmente rinnovato».

³³ *Ibid.*

³⁴ F. ROMANI, *op. cit.*, p. 36 (II,II).

suoi spaventosi effetti; nel frattempo Romeo, giunto in un «luogo remoto presso il palazzo di Capellio» in cerca di Lorenzo, incappa in Tebaldo, i due si sfidano e mentre si battono passa il corteo funebre che accompagna il corpo esanime di Giulietta alla tomba; realizzata la morte del loro amore, si disperano, Romeo chiede a Tebaldo di ucciderlo, Tebaldo apostrofa il suo rimorso, poi «si dividono e partono entrambi nella massima desolazione». ³⁵

Le ventidue scene in cui sono suddivise le quattro parti dell'opera contengono tredici numeri (contro i ventuno dell'opera di Vaccai), tra cui sei arie, quattro duetti, un quintetto e due cori; la distribuzione dei numeri permette di individuare nell'impalcatura drammatico-musicale dell'opera la consueta figura triangolare, in cui, rispetto all'edizione 1825, si deve però registrare un cambiamento sostanziale al vertice dell'antagonista: è ancora un tenore che ostacola i piani del soprano e del mezzosoprano amorosi, ma non si tratta più del padre, bensì del promesso sposo, Tebaldo. Ognuno dei tre caratteri principali dispone di una cavatina (Tebaldo in I,II, Romeo in I,III, Giulietta in I,IV, le prime due con pertichini e coro e in ottonari, la terza monologica e in settenari); il soprano, che ha anche altre due arie (in II,III, ancora monologante e in settenari, e in III,II-III con pertichini e coro), e il mezzosoprano, dotato di una sola altra aria (IV,II: in quinari), uniscono le loro voci in due duetti amorosi (I,VI, in ottonari, e IV,III, in ottonari e settenari); il mezzosoprano duetta poi brevemente col basso aiutante Lorenzo (II,II, col coro e in ottonari) e in un numero drammaturgicamente assai complesso col tenore oppositore (III, VI-VII, in settenari e ottonari). Tutti, compreso il secondo basso Capellio, cantano nel quintetto concertato del finale primo (in settenari, senari e ottonari, col coro). L'innovazione più vistosa dell'opera di Bellini rispetto a quella di Vaccai è dunque il nuovo rilievo dato al personaggio di Tebaldo, che, appassionato ed eroico, mostra già i caratteri del tenore romantico, al pari del Gualtiero del *Pirata*, dell'Arturo della *Straniera* e dei futuri Pollione della *Norma* e Arturo dei *Puritani*: contrapposto al mezzosoprano amoroso protagonista di ascendenza rossiniana, il suo antagonismo si smorza del resto senza sfogarsi, in una condizione di rassegnata e definitiva parità materiale e morale, nel grande duetto di III,VI-VII.

Quanto poi al finale, la struttura che Romani gli imprime nel libretto per Bellini è simile dal punto di vista drammatico a quella del finale messo a punto per Vaccai, a sua volta modellata su quello di Foppa per Zingarelli. Retrocesso il coro funebre (scena II,XI del libretto per Vaccai) alla scena III,VII, nel mezzo del combattimento (e del duetto) tra Romeo e Tebaldo, la quarta parte del libretto del 1830 si apre con due scene modellate sulla scena II,XII di Vaccai e, quanto al dialogo tra Romeo e il coro di Montecchi, sulla scena III,I di Foppa: Romeo e il suo seguito arrivano alle tombe dei Capuleti, Romeo resta solo davanti al cadavere di Giulietta (aria «Deh! Tu bell'anima») e si avvelena. La scena IV,III (duetto di Romeo e Giulietta) è

³⁵ V. BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, cit. p. 28 (III,VII).

identica, salvo i primi versi, alla scena II,_{XIII} di Vaccai. La scena IV,_{IV} è una versione sintetica degli ultimi otto versi della scena II,_{XIV} di Vaccai, la cui parte iniziale (con l'aria di Giulietta) è stata integralmente rimossa. Il criterio di «estrema brevità» accennato da Romani nell'*Avvertimento*, arcinoto luogo comune della retorica prefativa in uso nella librettistica coeva, sembra avere guidato realmente il suo lavoro di stesura dei *Capuleti e i Montecchi*. Pur non rinunciando alla pur sempre appetitosa soluzione non shakespeariana delle morti semisovrapposte e quindi del finale lungo, Romani riduce con estrema disinvoltura l'estensione dell'epilogo composto per Vaccai, contravvenendo a quella legge implicita nel lavoro di adattamento librettistico secondo cui nessuna occasione drammatica atta a sciogliersi in canto dovrebbe essere in linea di massima lasciata cadere. Osserviamo in parallelo i finali delle opere di Zingarelli, Vaccai e Bellini:

Zingarelli 1796: (Foppa)	ARIA Romeo	DUETTO Giulietta-Romeo	TERZETTO Matilde-Everardo-Giulietta
Vaccai 1825: (Romani)	ARIA Romeo	DUETTO Giulietta-Romeo	ARIA Giulietta
Bellini 1830: (Romani)	ARIA Romeo	Duetto Giulietta-Romeo	

Eliminato ogni altro numero chiuso, il duetto di Giulietta e Romeo è nel libretto del 1830 chiamato a chiudere il dramma (Giulietta muore un istante dopo Romeo); i tre versi che lo seguono condensano gli otto versi che nel libretto del 1825 seguivano l'aria di Giulietta. A differenza delle partiture di Zingarelli e Vaccai, dove Giulietta sopravviveva a Romeo quel tanto che bastava per far risuonare un'ultima volta distesamente la sua voce, seppure intrecciata a quella degli altri personaggi, la partitura di Bellini si concentra sulla sventura dei due amanti e affida alle loro voci all'unisono il delicato compito di congedare l'opera dal pubblico (l'intervento finale di Capellio e Lorenzo è, nella sua brevità, trascurabile dal punto di vista canoro). Nessuna dispersione lirica, drammatica o moralistica, dunque, per un compositore che prima di ogni altra cosa ha a cuore – scriverà lo stesso Romani il 5 novembre 1835, in occasione della morte di Bellini, su un periodico bolognese – «la necessità d'una stretta colleganza della musica colla poesia, la verità drammatica, il linguaggio degli affetti, la verità dell'espressione», per il quale è dunque necessario

un altro dramma, un'altra poesia ben diversa da quella che introdotta avevano e il mal gusto dei tempi e la tirannia dei cantanti e l'ignavia de' poeti teatrali e quella più grande ancora dei compositori di musica.³⁶

Ma il programma di Bellini di «volare oltre la sfera in cui lo stringevano

³⁶ Gino MONALDI, *A proposito del Centenario di Vincenzo Bellini. Appunti*, «Rivista Musicale Italiana», IX, 1902, p. 76.

le norme della scuola e la servilità dell'imitazione»³⁷ e la concomitante intenzione di Romani di liberare il libretto del 1830 da ogni possibile raffronto con quello del 1825 verranno assai presto disattesi, quando, nell'autunno 1832, in occasione di una recita al Teatro Comunale di Bologna, il celebre mezzosoprano Maria Malibran chiederà e otterrà la sostituzione delle scene IV,I-III di Bellini con le scene II,XI-XIII di Vaccai, seguite dall'originaria scena conclusiva IV,IV, promuovendo una pratica interpolativa che avrà largo seguito per tutto l'Ottocento. Durante il Carnevale del 1833 il Teatro Apollo di Roma manderà in scena *I Capuleti e i Montecchi* col finale di Bellini, privato però della scena IV,IV. Nell'autunno del 1834 il Teatro alla Scala di Milano allestirà l'opera di Bellini sostituendone l'ultimo atto con le scene II,XI-XIII di Vaccai. A Ravenna per il Carnevale del 1842 il mezzosoprano Amalia Schütz Oldosi otterrà di portare in scena la versione messa a punto dalla Malibran nel 1832. Lo stesso Vaccai, nel 1835, in occasione di un nuovo allestimento del suo *Giulietta e Romeo*, non solo orchestra gli originari recitativi secchi per stare al passo coi tempi, ma ricompone vari numeri utilizzando intere sequenze di versi del libretto dei *Capuleti e i Montecchi*.

³⁷ *Ibid.*

I teatri neoclassici e il rebus dell'acustica.
Riflessi nelle Marche di esperienze europee
(con un estratto dal trattato di Chladni, e qualche nota di attualità)

di *Cristiano Marchegiani*

L'eterno rompicapo

La forma della sala è fondamentale per un teatro. Così sembra. Da essa dipende la buona riuscita funzionale, prima ancora di ricorrere ai più adeguati materiali costruttivi e di rivestimento, e di definire assetto e struttura sceno-tecnici. È questo il principio da cui muove nel Settecento la riforma illuministica del teatro 'materiale'. Sta di fatto che tale affermazione, tanto chiara ed elementare da risultare (almeno all'apparenza) retoricamente scontata, si è rivelata essere non già un teorema dimostrabile in modo univoco, come si è preteso da molti con argomenti raramente concordanti fra loro, ma piuttosto un assioma: continuamente contraddetto, però, dal Cinquecento sino ad oggi, dalla molteplicità delle 'ricette' proposte e dalla disparata varietà architettonica e spaziale delle sale di spettacolo ritenute di "buona acustica".

Il mito della bellezza ideale dei monumenti classici, tanto imitati fra Rinascimento e Neoclassicismo, nel caso dei celebri teatri greci e latini descritti da Vitruvio non ha fornito una formula applicabile al teatro moderno, buona a sciogliere la moderna antinomia tra forma e funzione. Nonostante gli autorevoli sforzi compiuti dalla cultura antiquaria e accademica (nonché politecnica, nata nella Francia napoleonica) di recuperare perlomeno la perfetta e armoniosa *cavea ad emiciclo*, si è arrivati a soluzioni di compromesso anch'esse tutt'altro che univoche. Che poi quei classici teatri di pietra e marmo fossero necessariamente funzionali al meglio è indimostrabile; ce ne saranno stati di migliori e di peggiori anche allora. Gli antichi davano grandi spettacoli scenici all'aperto. Nei loro teatri assecondavano la propagazione del suono «per infiniti giri circolari»¹ con la circolarità concentrica delle gradinate dell'uditorio a *cavea*, dove ogni spettatore in teoria vedeva la scena senza ostacoli (cosa non sempre vera nelle postazioni estreme attestate

¹ La voce si propaga come gli anelli concentrici dell'acqua di uno stagno, mossa da una pietra gettatavi, scrive Vitruvio allorché parla di teatri pubblici: «Vox autem est spiritus fluens aeris, et tactu sensibilis auditu. Ea movetur circularum rotundationibus infinitis, uti si in stantem aquam lapide inmisso nascantur innumerabiles undarum circuli crescentes a centro» (*De Architectura*, V, III, 6; ed. critica di Silvio Ferri, Roma 1960). La citazione letterale da Vitruvio è tratta dalla traduzione «comentata» di Bernardo Galiani (Napoli 1758 e 1790²), e ripresa nelle lezioni manoscritte appartenute all'architetto Ireneo Aleandri, dettate sin dal 1812 presso le scuole della romana Accademia di San Luca da Raffaele Stern (*Lezioni di Architettura Teorica*, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti di Macerata, Fondo Aleandri, ms. 1052/5, b. LXI, c. 210v).

a un muro più o meno emergente) e senza torcere troppo il collo (difetto tipico dei palchetti prossimi alla scena nelle sale a ferro di cavallo sette-ottocentesche); ma, seppure la cavea aderiva magnificamente al principio fisico delle onde sonore sferiche, c'era bisogno di amplificare l'intensità delle voci e dei suoni con l'uso delle convenzionali maschere di sughero o di legno dalla grande bocca aperta e strombata, e dei vasi di rame o di terracotta incassati nelle gradinate indicati da Vitruvio. «La construction intérieure d'une Salle est plus difficile qu'on ne pense», scriveva nel 1766 il cavaliere de Chaumont, presentando, dopo l'incendio dell'Opéra di Parigi, un suo progetto di teatro su lambiccata pianta a sesto acuto; l'architetto – soggiungeva sulla scorta della raccomandazione vitruviana di una formazione pluridisciplinare –, dovrà conoscere la fisica, altrimenti («s'il n'est pas Physicien») potrà forse costruire belle facciate ed ornare tutto con gran gusto, non tralasciando magari di introdurre nuove trovate, ma proporzioni e misure della sala di spettacolo non saranno funzionali all'acustica e mancheranno di comodità per il pubblico.² Sani principi, questi, ma messi in pratica in tal caso in modo alquanto astruso: del resto, cosa per niente rara.

In epoca moderna, dicevamo, le opinioni su come far funzionare al meglio la complessa macchina del teatro sono state molteplici, e anche le Marche hanno fatto la loro parte, con idee e realizzazioni interessanti e talora originali. Ma «limitando il problema alla sola parte acustica, se noi ci facciamo a studiare le varie proposte che finora vennero avanzate da una moltitudine di autori, siamo indotti ad una sconsolante conclusione, vale a dire, che riesce quasi impossibile il trovare due scrittori che a tale proposito vadano completamente d'accordo». ³ Il naturale variare dei punti di vista e delle opinioni, espressi nei trattati, nei saggi, negli articoli e nei progetti pubblicati frequentemente in Europa fra Sette ed Ottocento, non poteva che disorientare chi dovesse progettare un teatro, rischiando questi l'esaurimento nervoso nel momento in cui entravano imperiosamente in gioco le spesso incoerenti, volubili, capricciose, saccenti istanze della plurale committenza di una società di condomini, o di filodrammatici, o di filarmonici, nonché le critiche insinuazioni di 'intendenti' e professionisti, e, peggio ancora, le sfavorevoli e stravolgenti valutazioni del progetto da parte di una commissione accademica interpellata dai committenti.

Un teatro non è una chiesa, una biblioteca, un palazzetto dello sport: è qualcosa di più complicato. Soggetto com'è a contraddizioni fra le funzioni da soddisfare, sembra impensabile una pianificazione razionale del progetto.

² M. le Chevalier DE CHAUMONT D. J., *Véritable construction d'un Théâtre d'Opéra, à l'usage de France, Suivant les principes des Constructeurs Italiens, avec Toutes les Mesures et Proportions relatives à la Voix, expliquée Par des Règles de Géométrie, et des Raisonnements Physiques; Secret très-important, et qu'on découvre au Public Par M. le Ch. de C***. D***. J***.*, Paris, de Lormel, Imprimeur de l'Académie Royale de Musique, 1766, pp. 17-18.

³ Antonio FAVARO, *L'acustica applicata alla costruzione delle sale per spettacoli e pubbliche adunanze per l'Ingegnere A. F. Professore nella R. Università di Padova...*, Padova, Camilla e Bertolero, 1882, p. 110.

Empirismo, intuito, e la presunta autorevolezza di esempi ritenuti ben riusciti hanno sempre guidato le scelte. Ma alla fine è la fortuna che conta. «Il faut que j'explique que je n'ai adopté aucun principe, que je ne me suis basé sur aucune théorie, et que c'est du hasard seul que je attendrai l'insuccès ou la réussite»: paradossale, eppure comprensibile la scettica conclusione di Charles Garnier,⁴ pur dopo avere molto studiato le problematiche teatrali per arrivare ad erigere il grandioso edificio dell'Opéra di Parigi (1862-75), il più straordinario teatro europeo del secondo Ottocento insieme a quello wagneriano di Bayreuth. Il secolo dei grandi progressi scientifici e tecnologici non giungeva dunque ad una soluzione razionale, nonostante la mole di esperienze accumulate nel precedente secolo dei lumi. «Riguardo all'Armonia de' Teatri – scriveva l'architetto neoclassico Valadier, docente di Architettura Pratica nella romana Accademia di San Luca, e autore del teatro Valle –, non è la cosa più facile ad ottenersi. Il famoso architetto Ferdinando Bibiena, dopo di aver costruito più di 40 Teatri, assicurò un artista mio amico, che non gli era riuscito di trovare ciò che giovava a questa parte principale». ⁵ «Le esperienze che si praticarono sull'*acustica* – scriveva a metà Ottocento un ex allievo del celebre architetto e teorico romano Raffaele Stern, collega accademico di Valadier –, non furono mai volte a trovare la maniera di dare alle sale per gli spettacoli scenici la forma migliore; e più che altro, devesi al caso se alcuna di esse riuscì veramente armoniosa». ⁶ È eloquente, quindi, la reticenza degli architetti del nuovo teatro dell'Opera di Vienna, che nella minuziosa descrizione di ogni suo aspetto tecnico-artistico, data alle stampe nel 1878 in pregevole monografia, «non arrischiaron a dir verbo della questione acustica, quantunque consti positivamente che se ne occuparono con tutto l'impegno». ⁷

Il problema di come sia possibile costruire una sala di spettacolo più o meno grande dalle ottimali condizioni di resa sonora è tuttora aperto. Struttura molto discussa è l'Auditorium di cui Roma si è dotata recentemente. Il Parco della Musica progettato da Renzo Piano comprende attorno ad una cavea a cielo aperto tre 'scatole musicali', come corazze di immani, fantascientifici scarabei d'argento, dai gusci di diversa grandezza rivestiti di piombo preossidato su orditura lignea di travi lamellari e pannelli in compensato. La maggiore delle sale, inaugurata nel 2002, capace di ben 2800 posti, è stata subito oggetto di critiche sulla sua funzionalità, riguardanti in particolare l'acustica, mosse sin dall'inaugurazione col concerto del 21 dicembre 2002. Il pianista Maurizio Pollini e il direttore d'orchestra Wolfgang Sawallisch, che vi hanno tenuto vari concerti, hanno verificato la serietà del

⁴ Charles GARNIER, *L'Opéra*, Paris 1880; cit. in Paolo PORTOGHESI, *Acustica*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1980⁴ (1^a ed. Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1958), I, col. 29.

⁵ Giuseppe VALADIER, *Opere di Architettura e di Ornamento ideate ed eseguite da G. V. [...]* accompagnate colle opportune spiegazioni, Roma, s.t., 1833, p. 7.

⁶ Antonio LOVATTI, *Progetto di un Teatro Municipale del Conte A. L. pubblicato per cura di Romualdo Gentilucci*, Roma, Tipografia di Giuseppe Mengoni, s.a. [1853], p. 11.

⁷ A. FAVARO, *op. cit.*, p. 116.

problema del troppo vasto e anomalo ambiente 'multifunzionale', per il quale Piano ha concepito un sistema di pannelli lignei mobili per adattare di volta in volta la sala alle diverse esigenze.⁸ Per Pollini «l'acustica dev'essere ristudiata», e intanto nell'ultimo della serie dei suoi concerti ha voluto suonare Chopin davanti ad uno schermo di pannelli sistemati *ad hoc*; del resto, l'amplificazione del concerto del cantautore Ivano Fossati non ha evitato «le proteste del pubblico perché non si capivano le parole»; comunque, il maestro Luciano Berio, presidente dell'Accademia di Santa Cecilia, annunciava che «entro il mese di settembre [2003] si renderanno necessarie alcune modifiche di minore entità che riguardano il palcoscenico e che dovranno contribuire a una maggiore flessibilità dello spazio scenico e dei rapporti tra le diverse sezioni orchestrali e le diverse sorgenti sonore».⁹

Non è immune da critiche la ricostruita sala del maggiore teatro storico marchigiano. Il teatro delle Muse di Ancona, capace di 1162 posti, fra platea, gallerie e ridotto aperto sulla sala (prog. 1986-89, architetti Danilo Guerri e Paola Salmoni, ingegneri Francesco Zaupa e Vittorio Picconi), ha accusato qualche problema di acustica la sera del concerto inaugurale, il 13 ottobre 2002, che ha celebrato la tanto attesa riapertura dopo quasi sessant'anni. La cosa era inevitabile, dato l'assetto assai movimentato della sala radicalmente rinnovata in modo del tutto atipico, le cui molte sporgenze e rientranze anche profonde impongono una condizione ritenuta contraria all'ottimale resa sonora da architetti esperti e teorici fra Sette e Ottocento: questo, nonostante i lusinghieri studi di acustica effettuati in fase progettuale, ma pur sempre basandosi su statistiche, grafici e numeri che non necessariamente mantengono le promesse.¹⁰ Il maestro Riccardo Muti ha fatto

⁸ Si veda: *Auditorium: parco della musica. Renzo Piano building workshop*, a cura di Maria Alessandra SEGANTINI, introduzione di Cesare DE SETA, fotografie di Moreno MAGGI, Milano, Federico Motta, 2004.

⁹ *Sawallisch bacchetta l'Auditorium. Critiche al palco e all'acustica*, «Corriere della Sera» (Milano) 29 mar. 2003; *Parco della musica e della discordia. Auditorium. La nuova struttura romana anima il dibattito e le polemiche*, «La Stampa» (Torino) 2 apr. 2003.

¹⁰ Informazioni su come si è affrontato dal punto di vista acustico il progetto di nuova costruzione interna delle Muse sono fornite brevemente dal sito *web* del teatro di Ancona, www.teatrodelle Muse.org, alla pagina *Acustica*. «Il Prof. Alessandro Cocchi, tra i primi in Italia ad occuparsi di acustica degli spazi teatrali con moderne tecnologie, è stato coinvolto nella valutazione delle possibili condizioni acustiche fin dal momento del primo concepimento del progetto architettonico delle Muse. Successivamente ha ricevuto incarico di svolgere un'indagine sperimentale sul modello ligneo del teatro, dalla quale emerse l'opportunità di prevedere alcune superfici mobili, da utilizzare quali riflettori acustici, a seconda delle necessità che sarebbero potute emergere durante la fase esecutiva». Cocchi, il cui primo sopralluogo in cantiere risale al dicembre del 2000, ha quindi sottoposto all'esame di uno specialista giapponese «il modello matematico della geometria del teatro»: «il Prof. Yoichi Ando della Graduate School of Science and Technology dell'Università di Kobe, autore di un metodo originale di valutazione dell'acustica delle sale da concerto». «Il serrato lavoro di equipe [...] ha portato infine alla formulazione di alcune indicazioni relative al collocamento ottimale delle superfici riflettenti ed alla miglior conformazione da dare ad alcune superfici ancora in costruzione». Di questa «indagine sperimentale» e delle decisive «due campagne di misure del marzo e dell'aprile del 2001» non fa cenno la corposa monografia sulle Muse finita di stampare nell'ottobre 2002, la quale pure dedica buona parte delle circa 300 pagine alla rico-

cenno a difetti acustici, non escludendo che vi si possa porre rimedio, come pure al serio problema di visibilità (e di estetica) causato dalle ringhiere poste a protezione delle tre balconate a sbalzo da stadio, antistanti all'enorme apertura quadrilunga del palcoscenico, e pure del loggione e dei palchetti a balconcino sui due imponenti fianchi paralleli della sala, ispirati alla fronte neoclassica del teatro. Dello stesso parere è stato Gustav Khun, il quale dopo aver diretto un concerto sinfonico il 15 gennaio 2003 ha osservato che ci sarebbe bisogno di 'piccole' modifiche. Ai giudizi dei due direttori d'orchestra non corrisponde quello espresso da un pianista pure di fama internazionale, Krystian Zimmermann, in un'intervista rilasciata come le suddette al TG Marche, dopo il concerto tenuto alle Muse il 7 settembre 2005: alla domanda su cosa pensasse della nuova sala, ha risposto che vi ha riscontrato «a fabulous acoustic». La rilevante affermazione, specie se si considera che l'esecuzione dell'artista è avvenuta sul suo pianoforte, denota comunque il punto di vista di chi suona uno strumento dalla forte emissione sonora, posto al centro del proscenio, rispetto alla distribuzione spaziale e alla complessa articolazione strumentale di una grande orchestra.¹¹

A voler 'aggiustare' l'acustica di un teatro, ci si addentra in un campo non meno oscuro e spinoso di quello della progettazione *ab origine*: specie se la sala è di quelle molto grandi, eccedenti in profondità i circa ventuno-ventidue metri oltre i quali una voce ordinaria non è più percepibile distintamente, come osservò ai primi dell'Ottocento il 'padre' della moderna teoria dell'acustica, il wittemberghese Chladni (1756-1827), rifacendosi alle specifiche esperienze dell'architetto inglese Saunders, autore di un importante trattato sui teatri pubblicato nel 1790.¹² Verità, questa, ben sentita dai più sensibili amatori dell'opera lirica, della prosa, del concerto.¹³

struzione interna: *Le Muse. Storia del Teatro di Ancona*, a cura di Marco SALVARANI, Ancona, Comune di Ancona / Il lavoro editoriale, 2002.

¹¹ Riguardo all'Auditorium di Roma, il maestro Sawallisch ha criticato, non a caso, un grave difetto nell'organizzazione del palcoscenico della sala grande: «La piattaforma sulla quale gli orchestrali si collocano non ha l'ampiezza che uno spazio del genere esige. Si tende ad allungare l'orchestra ai lati, mentre dovrebbe essere raccolta al centro, posta più verticalmente che orizzontalmente per un ascolto frontale» (articolo del 29 mar. 2003 cit. sopra, alla nota 9).

¹² George SAUNDERS, *A Treatise on Theatres including some experiments on sound*, London, For the Author, 1790. I 92 piedi inglesi (m 28) rilevati come soglia di chiara udibilità di una voce ordinaria all'aperto, scendono a 70 (m 21,33) in un luogo chiuso, costituendo perciò quest'ultima dimensione quella limite della profondità di una sala d'uditorio, dal suo fondo al palcoscenico. Ernst Florens Friedrich CHLADNI, *Die Akustik...*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1802; ed. consultata: *Traité d'Acoustique...*, Paris, Courcier, 1809, par. 208, p. 301; v. Appendice, I. Quella di Chladni fu la prima trattazione sistematica generale, comprendente innovative osservazioni sui vari modi di vibrazione delle placche, visualizzati dalle poi ribattezzate "figure di Chladni", ben note in campo scolastico (cfr., ad esempio, Salvatore PINTACUDA, *Acustica musicale per i Conservatori di musica, i Licei e gli Istituti musicali*. Prefazione di Renzo BOSSI, Milano, Curci, 1950, e successive rist., p. 13). Sul fondamentale contributo del fisico tedesco: Dieter ULLMANN, *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750-1860*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1996 («Science networks. Historical studies», 19); v. inoltre sotto, nota 78.

¹³ Il 19 agosto 1778, anno dell'inaugurazione della Scala di Milano, Pietro Verri scriveva al fratello (considerando lo scadimento qualitativo dell'opera italiana, criticata però a torto

Del resto, ogni teatro è in un certo senso come uno strumento musicale, come un violino, una chitarra. Il liutaio produce una serie di pezzi tutti uguali: stessi materiali, casse armoniche di identica forma e volume; ma è certo che nessuno strumento riuscirà uguale all'altro nella qualità della 'voce', e forse bisognerà provare a correggerne eventuali difetti, talora in apparenza inspiegabili. Gli architetti, allo stesso modo, si sono arrovellati per risolvere lo spinoso e aleatorio problema, che, in sostanza, è direttamente proporzionale al crescere delle dimensioni delle sale teatrali.

Riforma teatrale e acustica applicata: osservazioni e proposte nel secondo Settecento

Nel Seicento il gusto del teatro è un fenomeno generalizzato. Quasi ogni cittadina e ogni paese della Marca allestiscono più o meno stabilmente teatri da sala.¹⁴ Nel Settecento un pubblico sempre più esigente e vasto, gli incendi e il deperimento delle fragili strutture impongono rifacimenti ed ampliamenti delle vecchie sale di spettacolo. «Quindi – scrive del fenomeno marchigiano Amico Ricci – avvenne, che i Teatri in allora incomodi, composti per lo più di legname mal combinato, e perciò di breve durata, e soggetti a frequentissimi incendj, dovendo esser quasi di continuo in azione, abbisognarono di maggiore solidità, comodità e decenza».¹⁵ Nella seconda metà del secolo anche in Italia, come in Francia, sorgono i primi grandi teatri pubblici in edifici propri, come il Comunale di Bologna, la Scala di Milano, la Fenice di Venezia. Nella Marca d'Ancona esibiscono rare qualità architettoniche i nuovi teatri di Jesi, di Fermo e di Tolentino. Gli edifici teatrali

«colle leggi del teatro» dagli «oltramontani»): «Il teatro non può mai essere una sala troppo vasta, i nostri sono spettacoli d'un altro genere. Mi chiederai dopo ciò se dipendesse da me cosa farei dell'opera; ti rispondo la lascerei presso a poco nel suo disordine, e se potessi mi rivolgerei alla commedia e alla tragedia, fabbricando de' piccoli teatri, ne' quali la voce dell'attore fosse ascoltata senza l'inverosimile sforzo de' nostri istrioni» (Pietro VERRI, *Lettere al fratello Alessandro (1778)*, in Pompeo CAMBIASI, *La Scala 1778-1906. Note storiche e statistiche*, Milano, G. Ricordi, 1906⁵; cito dalla trascrizione in *La Scala. Vita di un teatro*, a cura di Gianni LONG, Milano, Arnoldo Mondadori, 1982 («Oscar Musica», 2), pp. 149-153: 151). Dello stesso avviso era Stendhal: «I grandi teatri, sul tipo del *San Carlo* o della *Scala*, sono l'aberrazione, non la perfezione della civiltà. Esigono che si carichino tutte le sfumature e, per ciò stesso, le annullano» (STENDHAL [Henri Beyle], *Rome, Naples et Florence en 1817 par M. de Stendhal, Officier de Cavalerie*, Paris 1817; ed. consultata: *Roma, Napoli e Firenze nel 1817, del Signor di Stendhal, Ufficiale di Cavalleria*, Milano, Bompiani, 1977², p. 60).

¹⁴ Per il fenomeno seicentesco (oltre che per i secoli antecedenti e seguenti), si veda Fabio MARIANO, *Lo spazio del teatro nelle Marche. Dal teatro in piazza alla piazza del teatro, in Il teatro nelle Marche. Architettura, scenografia e spettacolo*, a cura di Fabio MARIANO, Fiesole, Nardini (per conto della Banca delle Marche), 1997, pp. 57-97: 70-76.

¹⁵ Amico RICCI, *Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona del Marchese A. R. di Macerata Cavaliere dell'Ordine de' SS. Maurizio e Lazzaro di Sardegna*, t. II, Macerata, Alessandro Mancini, 1834, p. 391.

aggiungono decoro alle città e allontanano il rischio d'incendio dai palazzi pubblici, sedi deputate di spettacoli sin dal Cinquecento. Di conseguenza, se per due secoli la dominante scuola italiana, da Sebastiano Serlio ad Andrea Pozzo sino ai Bibiena (e a Giovanni Niccolò Servandoni in Francia), aveva privilegiato l'affinamento delle questioni scenotecniche, dopo la metà del Settecento architetti e intellettuali italiani guardano con crescente interesse e ammirazione ai primi eclatanti risultati concreti della riforma francese del vecchio e incongruo teatro barocco, avviata verso la metà del secolo dalle riflessioni e dai dibattiti illuministici, le cui istanze di fondo portano ad indagare criticamente sui problemi di fruizione dello spettacolo da parte dell'uditorio.

Ma dato che non c'è un teatro uguale a un altro, le valutazioni dei progettisti incaricati nascono da esperienze soggettive ed empiriche, ovvero dall'applicazione forzata di principi geometrici e fisici alle 'scatole' teatrali, magari studiate secondo semplificati e semplicistici modelli teorici, seppure le configurazioni spaziali risulterebbero disomogenee, irregolari, complesse. Perciò è raro trovare giudizi o 'ricette' progettuali in accordo fra loro, sebbene molti pretendano di avere la soluzione in tasca. Così, il fecondo fermento di idee sulla questione della sonorità dei teatri finisce per ingenerare confusione e incertezza. Meglio la bibienesca pianta a campana oppure ha ragione Algarotti a sorridere di chi confida *a priori* nelle proprietà sonore della curva ripresa per 'analogia' dallo strumento bronzeo?¹⁶ È più efficace un emiciclo all'antica, o una sala ovale o ad U o a ferro di cavallo (che peraltro può avere le curve e le proporzioni più disparate)? Meglio le balconate in ritirata o semiritirata alla francese, introdotte da Jacques-Germain Soufflot a Lione (fig. 1), alle cui decantate proprietà ottico-acustiche guardano con interesse anche teorici e architetti italiani, o forse è meglio seguire la tradizione italiana dei palchetti a piombo (fig. 2), che fanno dei teatri Regio di Torino, Argentina di Roma, San Carlo di Napoli e la Scala di Milano i modelli in assoluto più rinomati in Europa, specie per le riconosciute qualità acustiche? Meglio un soffitto piano, ovvero lievemente oppure decisamente concavo (e con quale garbo?), o magari inclinato? Questi i principali quesiti relativi alla sonorità. I progettisti prendono partito per l'una o l'altra soluzione, per meditata scelta individuale o riferendosi a prassi correnti, o a modelli e teorie autorevoli, ma sempre con l'inconfessato forte timore del fallimento, poiché la verifica è purtroppo possibile solo a cose fatte. L'unica certezza che nell'età dei lumi sembra emergere dal dibattito sul teatro, ai fini progettuali, è che bisogna abbandonare le sale strette e lunghe per concepire

¹⁶ FRANCESCO ALGAROTTI, *Del Teatro*, in *Saggio sopra l'Opera in Musica; Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'ordine del Merito e Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia*, t. II, Livorno, Presso Marco Coltellini, 1764, pp. 251-327: 313-324. Per l'infondata opinione della qualità 'fonica' della pianta a campana, e le altre «disconvenienze», cioè «il venirsi a ristignere con essa lo spazio della platea, e il far perdere a parecchi palchetti la veduta di tutta la scena», *ivi*, pp. 318-319.

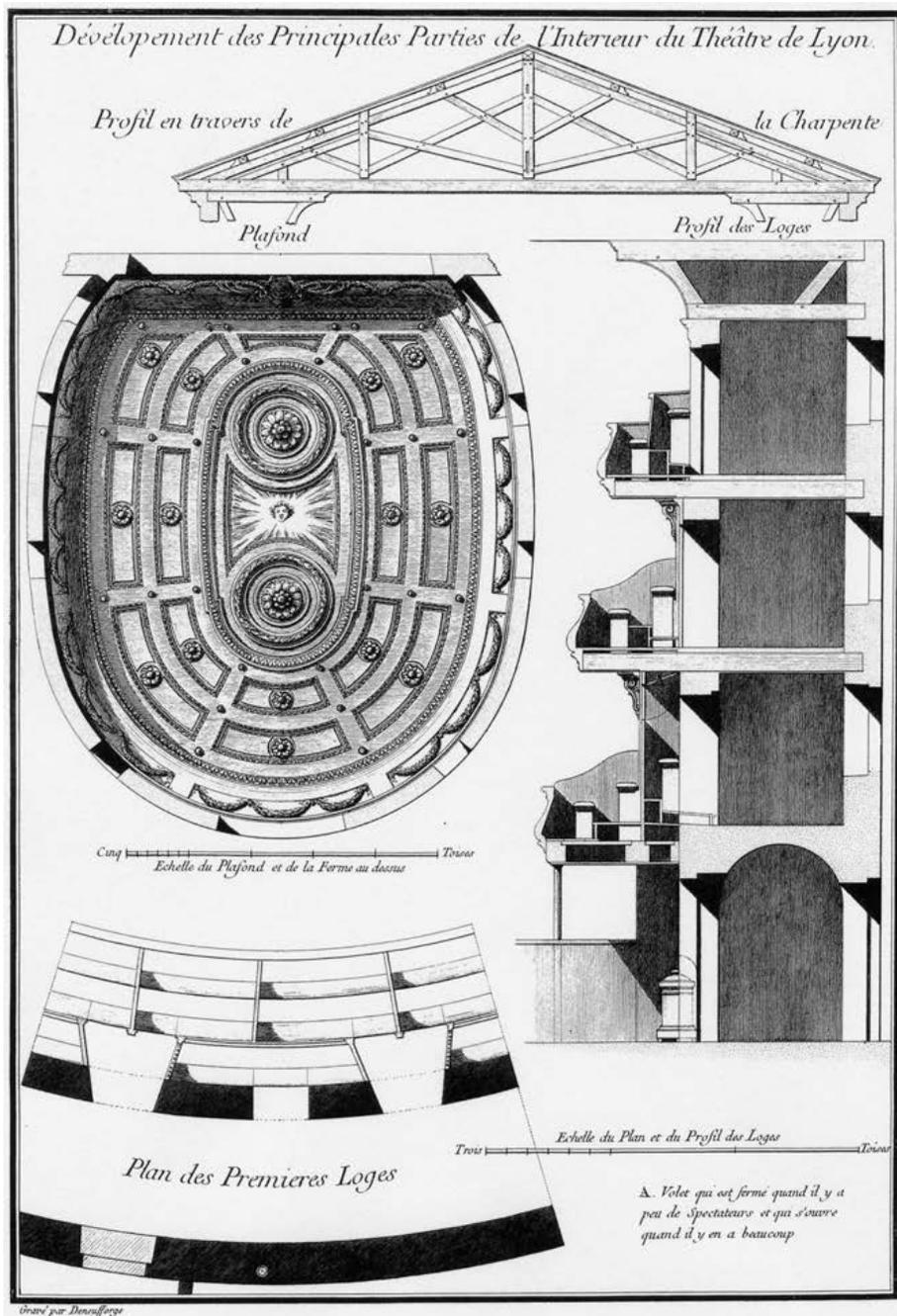
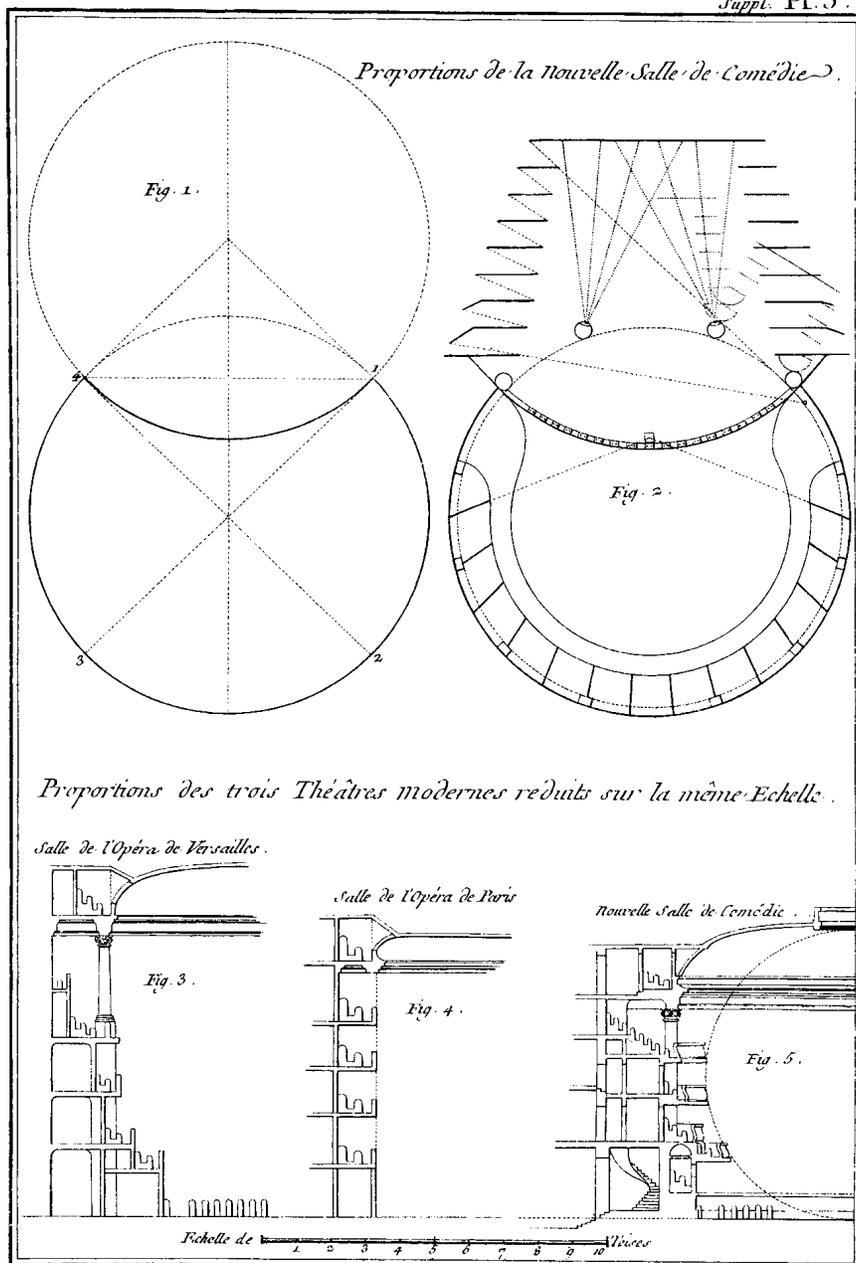


Fig. 1. Lione, *Grand Théâtre* (J. G. Soufflot, 1753-56), particolari della sala di spettacolo e della struttura del tetto (da G.P.M. DUMONT, *Parallèle de plans des plus Belles Salles de Spectacles d'Italie, et de France...*, Paris s.a. [post 1774³]).



Architecture, Théâtre.

E

Fig. 2 Charles DE WAILLY, Marie-Joseph PEYRE, Progetto per la nuova Comédie Française, versione del 1771; schemi generatori di pianta e alzato della sala, comparato alle Salles d'Opéra di Versailles e di Parigi (dal *Supplément à l'Encyclopédie...*, Paris 1777).

spazi possibilmente centrici e ariosi, non ignorando, o meglio seguendo la lezione dei monumentali teatri degli antichi.¹⁷

La tradizione del teatro da sala seicentesco, in Italia come in Francia e altrove, costringeva il pubblico su postazioni condizionate in negativo, quanto a visuale e a resa acustica, dalla forma quadrilunga dei locali entro cui veniva allestita la pseudo-architettura effimera costituita da un uditorio con palchetti, logge o balconate perimetrali e da un palcoscenico, che la prassi francese ingombrava di spettatori sui fianchi. L'assurdità di queste sale, strette e allungate come gallerie o viuzze di città (tipico è in Francia il riuso di locali per il gioco della pallacorda), accettate dal pubblico per abitudine inveterata, era stata denunciata da Voltaire nella prefazione alla tragedia *Sémiramis* (1748), dove proponeva di rifarsi, per quanto possibile, alla lezione degli antichi, alla romana larghezza e magnificenza di spazi, definendo quello dell'uditorio in modo da consentire a tutti di ben vedere e udire, e configurando il palcoscenico di superficie «très vaste», per un'adeguata «action théâtrale».¹⁸ Era tempo di pensare ad un nuovo tenore di edifici teatrali, intesi come «pubblici monumenti». Già nel 1735, in piena temperie tardobarocca, il giovane Luigi Vanvitelli aspirava ad un rigore classico, ad un'essenziale «proporzione» geometrica, ad un atemporale spirito di monumento non soggetto ad estetiche effimere: messo in atto in qualche misura nel Lazaretto pentagonale di Ancona, dove era intento alle grandi opere del porto quando la Congregazione del Buon Governo gli chiese un parere sul progetto di teatro presentato l'anno prima dalla città di Ascoli. Pur giudicando ben adattato al salone prescelto del Palazzo Anzianale dell'Arringo il siste-

¹⁷ Sulla questione della riforma illuministica, e delle multiformi idee tardobarocche, protoneoclassiche e neoclassiche, si veda il mio saggio *Passaggio al Neoclassico. Dalla salle oblongue verso la cavea vitruviana: geometrie teatrali nel secondo Settecento fra Parigi e Roma*, «Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome», Paris, 3, 2005, pp. 133-168.

¹⁸ «Il seroit triste, après que nos grands maîtres ont surpassé les Grecs en tant de choses dans la tragédie, que notre nation ne pût les éгалer dans la dignité de leurs représentations. Un des grands obstacles qui s'opposent sur notre théâtre, à toute action grande & pathétique, est la foule des spectateurs, confondue sur la scène avec les acteurs; cette indécence se fit sentir particulièrement à la première représentation de *Sémiramis*. [...] Mais ce grand défaut n'est pas assurément le seul qui doit être corrigé. Je ne peux assez m'étonner ni me plaindre du peu de soin qu'on a en France de rendre les théâtres dignes des excellents ouvrages qu'on y représente, & de la nation qui en fait ses délices. *Cinna, Athalie, méritoient d'être représentés ailleurs que dans un jeu de paume*, au bout duquel on a élevé quelques décorations du plus mauvais goût, & dans lequel les spectateurs sont placés contre tout ordre & contre toute raison, les uns debout, sur le théâtre [palcoscenico] même, les autres debout, dans ce qu'on appelle parterre, où ils sont gênés & pressés indécemment, [...]. Un théâtre [palcoscenico] construit selon les règles doit être très vaste; [...]. *Tous les spectateurs doivent voir & entendre également*, en quelqu'endroit, qu'ils soient placés»; cfr. VOLTAIRE [François Marie AROUET], *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, à Son Éminence Monseigneur le Cardinal Querini, Noble Venitien, Évêque de Brescia, Bibliothécaire du Vatican*, in *La tragédie de Sémiramis, Et quelques autres pièces de littérature*, Paris, Chez P. G. Le Mercier, Imprimeur-Libraire, rue S. Jacques, au Livre d'or. Et chez Michel Lambert, Libraire, 1749, pp. 1-34: 22-25 (corsivi miei). La tragedia fu messa in scena per la prima volta il 29 agosto 1748 alla Comédie Française.

ma di frastagliata sala a palchetti («palchi gradinati») ripreso dal teatro bi-bienesco di Verona, ne biasimava i principi:

Se siano troppo libertini o siano da eseguirsi religiosamente, la moda risponde per me; come nel vestire si cambia a capriccio, ora un difetto si prende per grazia e bellezza, e ciò nasce dal volere noi imitare quelli che in altri secoli si chiamavano Barbari; così rispetto ai teatri, essendo noi lontani dalla vera proporzione e vero uso, ci siamo piano piano imbarbariti per seguire il metodo or di quello or di questo, secondo che la pazza e confusa idea di alcuni à auto più o meno aderenze. Presentemente stiamo nella moda del Bibiena [...].¹⁹

Se pure intorno alla metà del secolo non mancano proposte innovative, e qualche notevole esempio concreto di sala di spettacolo a pianta centrale (a ferro di cavallo, a ovale pieno o troncato, a emiciclo all'antica ovvero circolare), è solo nel tardo Settecento che anche in Italia cominciano a sorgere teatri sulla base di nuovi ragionamenti e di una nuova sensibilità funzionalistica, oltre che estetica, da parte dei progettisti.

Nello Stato della Chiesa i pontefici mal tollerano commedie e veglioni, data la natura profana e fatua dei pubblici spettacoli. Le importanti esperienze di architettura teatrale propriamente detta sono sporadiche fino allo scadere del secolo, trattandosi in genere di allestimenti di sale di spettacolo perlopiù effimeri, piuttosto che di edifici appositamente costruiti, come quelli che sorgono negli anni Novanta a Jesi e a Tolentino. Quest'ultimo è di concezione architettonica all'avanguardia, per l'esibita articolazione di nette ed elementari volumetrie funzionalmente distinte, oltre ad essere decorato da pitture murali, pannelli ed ornati dipinti di una raffinata maniera ercolanense che ne impreziosisce alcuni interni e la sala di spettacolo (ridecorata nel 1882) dalla forte impronta classicistica, voltata a velario lunettato dalle aperture del loggione (fig. 3); il colpo d'occhio è notevole, soprattutto per l'espedito del finto peristilio di lesene raffaellesche camuffante l'«alveare» di palchetti, che ha peraltro l'effetto di incrementare la superficie riflettente complessiva, potenzialmente dannosa per l'acustica, ma pur sempre entro un tempo di riverberazione breve dei suoni, garantito dalle contenute dimensioni della sala.²⁰ Persiste invece quasi ovunque il tipo vetusto del teatro da

¹⁹ Archivio di Stato di Roma, *Buon Governo*, II, b. 291, lettera dell'architetto della Reverenda Camera Apostolica Luigi Vanvitelli, Ancona, 15 agosto 1735; trascrizione parziale in Laura CIOTTI, *Il Teatro nella Sala del Palazzo Comunale (secc. XVI-XIX)*, in *Dalla "scena perpetua" al "Ventidio". Cinque secoli di teatro ad Ascoli*, catalogo della mostra documentaria, a cura di Carolina CIAFFARDONI e Laura CIOTTI, Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, 9 dicembre 1994 – 31 gennaio 1995, S. Atto (Te), Poligrafica, 1994 (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato di Ascoli Piceno, X Settimana per i Beni Culturali), pp. 9-36: 21-22, doc. I.24.

²⁰ Cristiano MARCHEGIANI, *Un teatro dei tempi della Rivoluzione. Il pittore Giuseppe Lucatelli e l'esordio di Tolentino come architetto teatrale*, «Quaderni del Bicentenario. Pubblicazione periodica per il bicentenario del Trattato di Tolentino (19 febbraio 1797)», Tolentino, 7-8, 2001-2002, pp. 7-31.



Fig. 3 Tolentino, Teatro Vaccai, già dell'Aquila (G. Lucatelli, 1788-95), la sala di spettacolo, ridecorata nel 1882 da Luigi Fontana.

sala, costretto nei vani allungati di vecchi saloni pubblici, e talora privati,²¹ dove si tengono indifferentemente accademie musicali, commedie, tragedie, opere serie e buffe. E nella capitale? *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*. Accanto alle maestose rovine del Colosseo e del Teatro di Marcello il teatro moderno fa una miserevole comparsa nell'Urbe brulicante di stranieri colti ed esigenti, specie i francesi, che in patria trovano una galassia di nuovi

²¹ «Rappresentazione di due opere di Metastasio [...] dalla gioventù del luogo [Piobbico] in una assai capace e comoda Galleria (lunga ottanta piedi di Campidoglio) di questo Palazzo Baronale del Nobile sig. Conte Antonio Mattarozzi Brancaloni padrone della Contea» («Gazzetta della Marca», 27 febbraio 1786, p. 48, cit. in Ugo GIRONACCI, *La breve stagione della "Gazzetta della Marca" (1785-88): spoglio delle notizie musicali di un periodico regionale di antico regime*, «Quaderni Musicali Marchigiani», Urbino, 6, 1999, pp. 65-131: 96). Il tipo di pianta ad U allungata del teatro condominiale di Sant'Agata Feltria, realizzato nel palazzo della Ragione (il "Palazzone") fra 1743 e 1750 e ridecorato fra 1871 e 1872, è inevitabilmente lo stesso del neoclassico teatro comunale del Leone di Ripatransone, ricavato al primo piano del medievale palazzo del Podestà (1790-1824, completato nel 1843; nuove opere negli anni 1867-76). Si vedano: Manlio FLENGHI, *Il Teatro Mariani di Sant'Agata Feltria...*, Verrucchio, Pazzini (per conto della Confcommercio di Pesaro e Urbino), 1987, pp. 7-10, 17-18; Antonio GIANNETTI, *Ripatransone. Guida storico-turistica*, Acquaviva Picena, Fast Edit (per conto del Comune di Ripatransone), 2003², p. 30.

teatri grandi e piccoli sorti fra il regno di Luigi XVI e quello napoleonico, numerosi nella stessa Parigi. «A Roma – scrive nel 1817 Stendhal –, oltre ai due teatri principali, il Valle e l'Argentina, ci sono quattro teatri minori. Le più scalciate sale della pallacorda che, in qualche cittadina francese, conservano il nome pomposo di “salles de spectacle”, non hanno nulla da invidiare a questi teatri romani». ²²

Il «Trattatino» *Del Teatro*, pubblicato da Francesco Milizia in varie edizioni e ristampe sin dal Natale del 1771, ha il benefico effetto di instillare nelle menti degli architetti italiani la linfa del dubbio cartesiano, attinta dalle letture dei molti saggi e trattati francesi del secolo dei lumi: l'ultimo dei quali, il *Cours d'Architecture* dell'autorevole architetto, didatta ed enciclopedista Jacques-François Blondel, pubblicava proprio nel 1771 osservazioni progettuali sui teatri risalenti alle lezioni tenute alla metà del secolo, ma ancora di portata innovativa. ²³ Da questo ed altri contributi (articoli, saggi, trattati, album di tavole) pubblicati in Francia dopo la metà del Settecento deriva un più critico approccio speculativo al problema del progetto teatrale, incentrato sulla ricerca di una forma di sala ottimizzata in rapporto all'esigenza primaria che tutti vedano ed ascoltino bene: e così pure la considerazione che la tipica prassi italiana dei palchetti, così graditi al pubblico per quel tanto di riservatezza che offrono, si presta male alla buona resa acustica. Lo osservava appunto Blondel, che suggeriva di sopprimerli in favore di «gallerie continue [...] ritirate le une sulle altre» (come fece l'architetto reale Soufflot per l'inedita struttura del teatro di Lione, del 1754-56), a formare giri concentrici sulla curva della sala; questa «dovrebbe essere di forma circolare o ellittica, da preferire alla oblunga adottata sino al tempo presente», sotto una volta di «curva ribassata», più favorevole alla «ripercussione dei suoni della voce e degli strumenti» di quanto non lo siano i piatti soffitti a *plafond*, attestati ad angolo retto alle pareti della sala. ²⁴ Contemporaneamente, Milizia propaga in Italia un tipo di classicheggiante sala circolare, coperta da «una volta finta di legname per renderlo [il teatro] più sonoro», di sesto ovale, con balconate continue organizzate a gradoni (un po' come nell'odierna sala anconetana delle Muse, che però può ricordare meglio il vecchio Coven Garden di Londra, del 1731-32, illustrato da Dumont); i tipici palchetti vengono affatto rigettati. ²⁵

Questi palchetti, cioè questa molteplicità di fori, e di tramezzi, tagliano in mille guise l'aria sonora, la riverberano in infiniti varj sensi, e la debbono per necessità confondere; onde nasce l'indispensabil difetto di sentir poco, e male.

²² STENDHAL, *op. cit.*, p. 34.

²³ Jacques François BLONDEL, *Cours d'Architecture ou Traité De la Décoration, Distribution & Construction Des Bâtimens; Contenant Les Leçons données en 1750, & les années suivantes, par J. F. B., Architecte, dans son École des Arts. Publié de l'aveu de l'Auteur, par M. R****, t. II, Paris, Desaint, 1771, *Des Théâtres*, pp. 263-270.

²⁴ J.F. BLONDEL, *ivi*, pp. 265-266 (mia traduzione).

²⁵ [FRANCESCO MILIZIA] *Del Teatro*, Roma, Arcangelo Casaletti, 1771, pp. 125-126, e tav. V.

Ne' teatri antichi, che erano certo d'un'aja molto più spaziosa de' nostri, ch'eran di fabbrica, scoperti, e vi si operava di giorno, si sentiva a meraviglia, come si rileva da Vitruvio, e da altri classici autori. Vi si usavano però due spedienti: vasi di bronzo situati in varj luoghi della scalinata, e maschere per gli attori, le bocche delle quali eran come trombe parlanti, per cui si accresceva notabilmente la natural portata della voce. I nostri teatri non hanno né vasi, né maschere da ingrandirla; ma sono molto più ristretti, son coperti, son di tavola, materia la più adatta a tramandare il suono; vi si agisce di notte, quando l'aria è più greve, e più sonora, e frattanto riescono sì poco sonori. Donde sì gran difetto? L'irregolarità della lor figura n'è il principal motivo; ma il principalissimo è in quelle tante aperture di palchetti, entro i quali sono tanti angoli distruttori del suono.²⁶

La «ragionevole gradazione» delle balconate, all'epoca accolta dagli architetti associati Marie-Joseph Peyre e Charles de Wailly per la nuova Comédie Française, era già stata sperimentata dall'architetto veneziano Tommaso Temanza, in un progetto di teatro dei primi anni Cinquanta, rubatogli nel 1762 a Roma da uno «scolaro», come riferì a Milizia quando nel 1772 questi gli chiese un articolo sui teatri veneti, confluito nell'edizione del 1773 del saggio teatrale. Milizia vi riferisce appunto che Temanza aveva concepito «i palchetti a modo di gradazione, affinché le ondulazioni della voce ritrovassero come un piano inclinato, su cui distendersi. All'incontro i palchetti de' nostri Teatri, formando una parete perpendicolare tutta d'intorno all'aja del Teatro, ributtano le ondulazioni dell'aria, e le moltiplicano con disordine e confusione».²⁷ La critica neoclassica aborrisce a maggior ragione

²⁶ F. MILIZIA, *Principj di Architettura Civile di F. M. Terza edizione veneta...*, t. II, Bassano, Dalla Tipografia Giuseppe Remondini e Figli, 1813, pp. 263-264. Il testo tratto da questa edizione postuma del trattato di Milizia, che in epoca di Neoclassicismo maturo fa ancora scuola (e così nelle ulteriori edizioni di metà '800), ricalca, tranne piccole varianti, quello del noto «Trattatino» teatrale, edito in forma anonima dapprima a Roma nel 1771 (*Del Teatro*, quasi subito ritirato dal Maestro del Sacro Palazzo), quindi a Venezia nel 1773 (presso G. B. Pasquali), dove poi fu ristampato dal tipografo Curti nel 1789 (in formato piccolo) e quindi nel 1794 da Pasquali (di nuovo in 4°), con un più ampio titolo: *Trattato completo, formale e materiale del Teatro di Francesco Milizia*, Venezia, Nella Stamperia di Pietro q. Gio. Batt. Pasquali, 1794 (il brano riportato nel testo è tratto dal *Confronto del Teatro Antico col Moderno*, cap. XI, pp. 86-92: 89-90).

²⁷ F. MILIZIA, *Trattato completo* cit., p. 95; lettera di Temanza a Milizia in Giovanni BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, t. VIII, Milano, Per Giovanni Silvestri, 1825, lett. CXLVIII, s.d., pp. 315-316. Secondo il cavaliere de Chaumont le logge in ritirata andrebbero invece evitate, perché la voce non avrebbe forza sufficiente per arrivare nelle postazioni più alte e ritirate: «c'est le défaut de la Salle de Lyon» (M. DE CHAUMONT, *op. cit.*, p. 16); in favore di ranghi di logge sovrapposte a piombo si esprime nel 1782 il connazionale Patte, che però osserva che la voce è «intesa sempre meglio nelle parti superiori di una sala d'udienza o d'un edificio, che nelle inferiori» (Pierre PATTE, *Essai sur l'Architecture Théâtrale. Ou De l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique & de l'Acoustique. Avec un Examen des principaux Théâtres de l'Europe, et une Analyse des écrits les plus importants sur cette matière. Par M. Patte, Architecte de S. A. S. Mgr. le Prince Palatin, Duc regnant de Deux-Ponts*, Paris, Moutard, 1782, p. 15; *Saggio sull'architettura teatrale...*, 1ª ed. ital. a cura di Paolo LANDRIANI, in Giulio FERRARIO, *Storia e descrizione de' principali Teatri antichi e moderni...*, Milano, G. Ferrario, 1830, pp. 87-256: 104).

la frastagliata configurazione delle sale teatrali barocche e tardobarocche, fra cui quelle fastose bibienesche, anche perché la reputava causa di una seria compromissione della resa sonora (sottovalutando, o non considerando la dannosità, in certe condizioni, delle lisce superfici di riflessione).

Basti dare uno sguardo al Teatro di Macerata, che tutt'ora rimane nella sua interezza, per conoscere a prima giunta la povertà, ed i difetti proprj dell'epoca, in cui fu costruito; da questo si può argomentare degli altri, che tutti più, o meno ebbero le medesime strane conformazioni. La linea in totale non è circolare, non elitica, ma di quelle irregolari, che sogliono dirsi a *ferro di cavallo*.

Quattr'ordini di logge abbondano nelle imposte e pilastrini, che le dividono, di cartocci, di menzolini, e di altre bizzarrie; i parapetti hanno rilevati e cattivi balaustri, per cui la voce resta interrotta, e dispersa. Sentir dunque poco, star disagiato, trovar dell'imbarazzo nell'accesso per la ristrettezza de' corridoj delle scale, e degli atrj, cui manda una sola porta, fanno dubitare, se quelli debbano chiamarsi luoghi di pubblico diletto, e non piuttosto di pubblico incomodo.²⁸

Eppure, proprio l'ipercritico Milizia – che in tal caso si rifaceva ai giudizi di Temanza – osservava che nel progettare la sala di spettacolo su pianta a campana dell'Accademia Filarmonica di Verona (1715-31), quintessenza di stravaganza barocca, Francesco Galli Bibiena aveva adottato accorgimenti sagaci ai fini acustici, in parte desunti dal teatro classico (forse su indicazione del fabbricere marchese Scipione Maffei, celebre tragediografo e studioso di monumenti antichi, fra cui teatri ed anfiteatri) ed in parte anche piuttosto originali,²⁹ quale il peregrino soffitto ligneo a traforo, che suggellava l'idea del progettista di costruire con la sala tutta di risonante legname una sorta di enorme strumento musicale.³⁰

²⁸ A. RICCI, *op. cit.*, pp. 391-392. Il 3 dicembre 1767 la società maceratese dei condomini stabilì l'esecuzione del progetto inviato da Antonio Bibiena, il quale fu però ridotto alle reali dimensioni del sito dall'architetto Cosimo Morelli, che diresse i lavori; il teatro fu inaugurato nel 1774 (Deanna LENZI, *Teatri*, in Anna Maria MATTEUCCI – Deanna LENZI, *Cosimo Morelli e l'architettura delle legazioni pontificie*, Imola, Edizioni Santerno, 1977, pp. 277-303: 277-278). Ricci definisce a ferro di cavallo quella che in realtà è una pianta a campana.

²⁹ «Tra l'uditorio, e la scena sono le porte conducenti in platea, come usavano gli antichi, non dovendo mai la porta essere rimpetto alla scena, perché toglie il miglior luogo per l'udienza, e indebolisce la voce. Oltre il tetto esteriore, ve n'è un altro interno di tavole in alcuni luoghi traforato, che a guisa d'una cassa di strumento rende il Teatro ben sonoro» (F. MILIZIA, *Trattato completo*, cit., p. 81). Nella sala del Filarmonico fu però prevista anche la tipica porta d'ingresso aperta «rimpetto alla scena».

³⁰ L'intento è esplicitato nella legenda di una delle tavole di presentazione del progetto eseguite da un allievo lorenese di Bibiena, Giuseppe Chamant. In essa si legge infatti: «Il Proscenio ed ogni altra parte del Auditorio deve essere fatto di tavole sottili, e ben stagionate, e l'altra parte occulta deve essere di tavole grosse, tanto che tutto l'Auditorio formi un Istrumento alle note»; «P. Suffitta; questa deve essere fatta di tavole sottili di Abete nella parte da basso, attaccate al di sotto delle porte del Teatro, e sopra le piane di Tavole grosse ben connesse, tanto che form... / [...], ed ogni cassetta deve avere un buco come un istrumento da sonare, e così deve essere l'Orchestra ed ogni palchetto a fin di meglio udire» (*L'arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra di

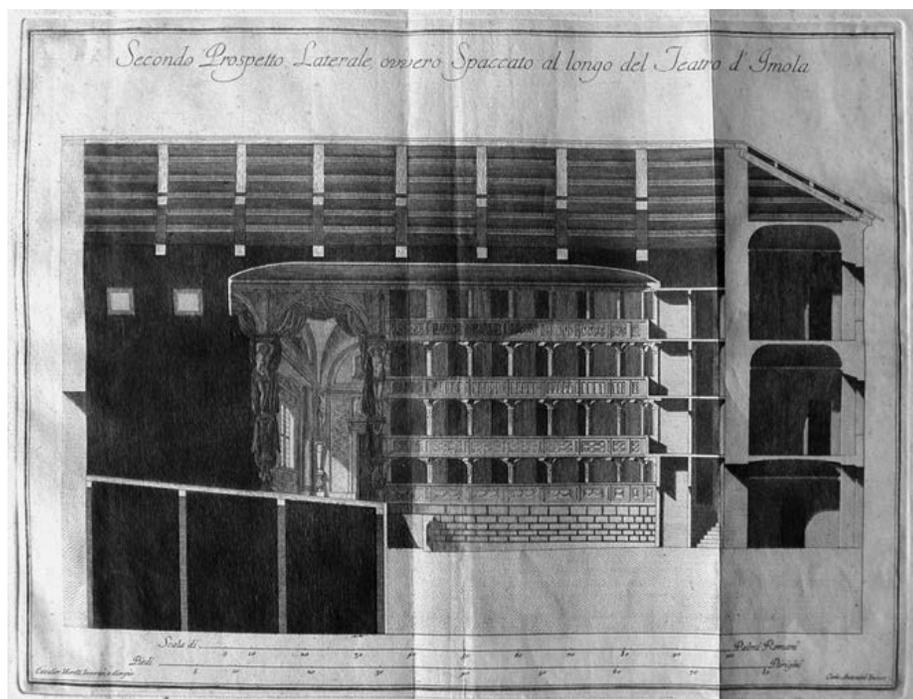


Fig. 4 Cosimo MORELLI, Teatro dei Cavalieri Associati di Imola, sezione longitudinale (da C. MORELLI, *Pianta, e Spaccato del nuovo Teatro d'Imola...*, Roma 1780); modello riproposto nel 1780 per il progetto del teatro di Fermo.

Nel 1780 l'architetto pontificio Cosimo Morelli pubblicò la “novella idea”, appena sperimentata ad Imola, di una sala a palchetti perfettamente ovale, dall'insolito triplo arco scenico in curva derivato da proposte francesi degli anni Cinquanta-Sessanta (fig. 4). A giudizio dell'autore, la forma regolare e unitaria della sala presentata, dalle superfici insolitamente continue, se pure si allontanava «dal comun'uso», favoriva «ciò, che può meglio l'occhio, e l'orecchio allettare degli spettatori», e perciò si raccomandava di riformare sale a campana o a ferro di cavallo (e Morelli prendeva ad esempio le curve di quelle di Bologna, Forlì e Macerata) secondo il metodo grafico proposto.³¹

Bologna, Museo Civico, 8 settembre – 25 novembre 1979, Bologna, Edizioni Alfa, 1980, scheda di Deanna Lenzi n. 170, p. 116 e fig. 144).

³¹ Cosimo MORELLI, *Pianta, e Spaccato del nuovo Teatro d'Imola architettura del Cavalier Cosimo Morelli dedicato a Sua Eccellenza la Signora Marchesa Lilla Cambiaso*, Roma, Casaletti, 1780. Sulla fortuna, anche marchigiana, della pubblicazione, si veda la mia scheda sulla stessa in *Collectio Thesauri. Dalle Marche tesori nascosti di un collezionismo illustre*, vol. I, t. 2, *Arte grafica e musica*, catalogo della mostra di Ancona e Jesi, 15 gennaio – 30 aprile 2005, a cura di MAURO MEI, Regione Marche, Firenze, Edizioni Edifir, 2005, p. 268.

Contemporaneamente all'uscita del volume *in folio* che pubblicizzava il tipo morelliano di Imola, e allegava una serie di tavole con piante e sezioni dei teatri «delle più illustri Città d'Italia», offrendosi come un'elegante risposta italiana al famoso album pubblicato fra gli anni Sessanta e Settanta dall'architetto parigino Dumont, la città di Fermo era la prima a raccogliere la scommessa di Morelli. Il 19 agosto 1780 all'architetto veniva pagato il progetto per il nuovo teatro pubblico, ma solo nel 1791 lo si poté inaugurare, col dramma sacro del Giordaniello *La distruzione di Gerusalemme*. Benché ancora imperfetto nelle finiture, il teatro era stato saggiato dapprima il 26 settembre 1790 con l'esecuzione pubblica di un oratorio sacro (si noti la preoccupazione della città arcivescovile di inaugurare il teatro d'opera all'insegna della religione). L'eleganza di una sala così originale conquistò tutti, e di certo anche l'armonia sonora dello spazio ovale, se le sole critiche di alcuni si limitarono al triplo arcoscenico, «troppo grande e scomodo» per gli allestimenti scenici (che pertanto – aggiungiamo – risultavano troppo costosi, mentre poco remunerativo era l'affare dei palchetti da vendere e affittare, riducendosene alquanto il numero a causa dell'insolito arcoscenico). Nella tarda primavera del 1791 il pittore e architetto dilettante Giuseppe Lucatelli di Mogliano, rinomato per l'affascinante teatro appena costruito a Tolentino, fu incaricato di eliminare il problema con un più convenzionale arcoscenico, che consentì l'aggiunta di due palchetti per ordine da entrambi i lati: il che fu attuato qualche tempo dopo.³²

Un caso singolare: il teatro del Collegio Campana di Osimo

Quanto a idee fuori dall'ordinario, ma, come per Imola e Fermo, tese a razionalizzare la sala riducendo al minimo le presunte antiacustiche (e antiestetiche già per i protoneoclassici) discontinuità fra le superfici d'ambito, va segnalata la piccola sala di spettacolo che nel 1780 l'architetto Andrea Vici di Arcevia concepì per il seminario e collegio Campana di Osimo, nell'ambito dell'ampliamento dell'edificio, inaugurata nel carnevale del 1784 (fig. 5).³³ Seppure la forma ad ovale bislungo della sala ricalchi quella del refettorio e dell'oratorio ad essa sovrapposti, l'inedita asciuttezza e compattezza spaziale, definita da un'organica continuità di superfici curve come la

³² Sulla vicenda del teatro dell'Aquila di Fermo, si vedano: D. LENZI, *op. cit.*, pp. 288-289; AA.VV., *La fabbrica del Teatro dalla Sala delle Commedie ... al Teatro dell'Aquila*, catalogo della mostra di Fermo, Fermo, Centro Stampa Comunale, 1997, in particolare pp. 16-21; ivi, p. 20: «I lavori di pittura e di riforma della Bocca del Teatro per cui fu incaricato il Lucatelli, non furono da lui eseguiti per problemi di salute»; Manuela VITALI, *La storia del teatro dell'Aquila*, in *Il teatro dell'Aquila*, a cura di M. VITALI, Milano, Federico Motta Editore (per la Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo), 1999, pp. 52-109.

³³ Si veda il volume di Riccardo GRACIOTTI, *I collegiali in scena. Storia del Teatrino del Collegio Campana di Osimo 1713-1926*. Con nota storico-architettonica a cura di Anna Maria LANARI e Sandro QUATTRINI, Osimo, Istituto Campana per l'Istruzione Permanente, 2003.

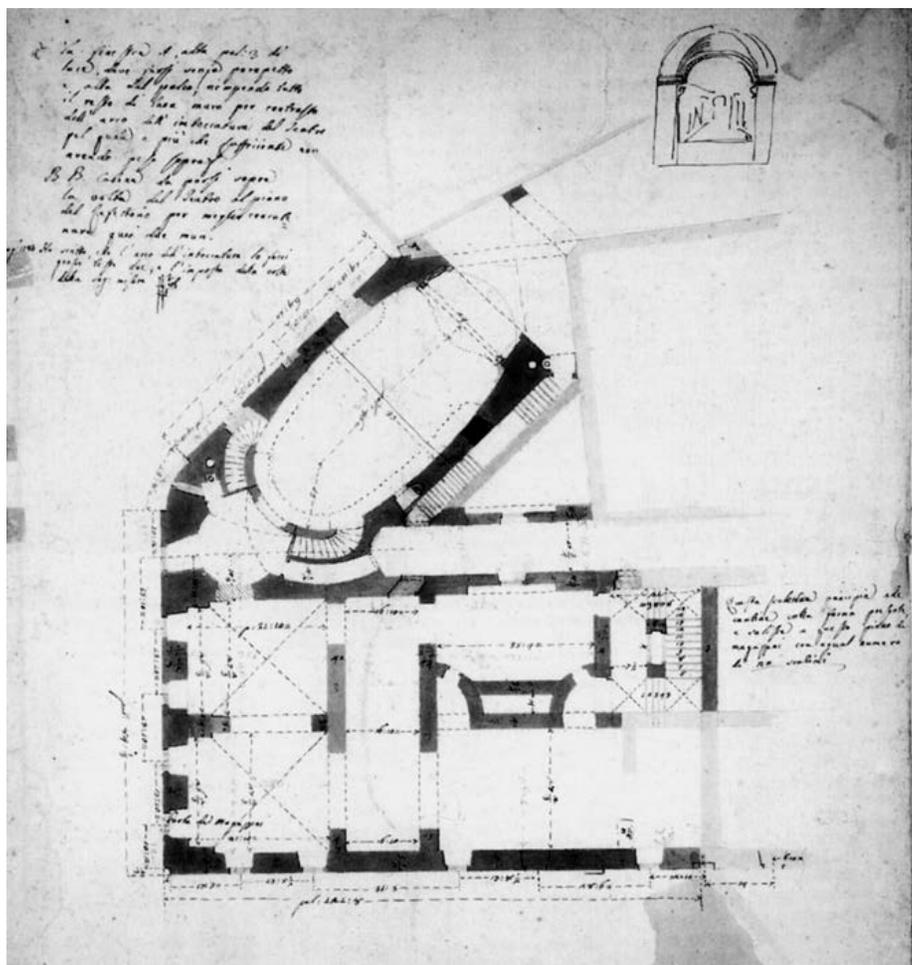


Fig. 5 Andrea VICI, Progetto di teatro per il seminario e collegio Campana di Osimo, circa 1778; pianta e particolare dell'arcoscenico (Roma, collezione Busiri-Vici; da A. MONTIRONI, *L'attività di Andrea Vici d'Arcevia ad Osimo*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», X, 1977).

membrana ben tesa di un pallone aerostatico – i primi voli umani avvennero proprio fra 1783 e 1784, e quello degli aerostati divenne subito un argomento alla moda –,³⁴ non trova riscontri immediati nella prassi architettoni-

³⁴ Nel 1783 erano state effettuate le prime clamorose ascensioni in pallone. Il volo di palloni a gas fu sperimentato dai fratelli Joseph-Michel e Jacques-Étienne Montgolfier fra il dicembre del 1782 e il giugno del 1783, con un pallone di forma biconica allungata, e dal fisico Jacques Charles il 23 agosto; quello di animali fu attuato dai Montgolfier dinanzi al re il 19 settembre a Versailles, con un pallone pressoché sferico, e di persona il 12 ottobre a Parigi, con un pallone ovoidale legato a terra da corde; il 19 ottobre toccò ai primi aeronauti

ca corrente. Qui, più che altrove, è forte il senso della forma adattata alla funzione ideale di un teatro, che è quella di vedere ed ascoltare al meglio uno spettacolo. Istanza perlopiù disattesa dal prevalere di altri interessi.³⁵ Qui, lo spirito tardobarocco, ormai depurato e disteso, non prelude tuttavia ai modi del Neoclassicismo conclamato di fine secolo, ma piuttosto alla modernità delle esperienze d'avanguardia degli inizi del Novecento.

Certo, si tratta di un piccolo *théâtre de société* da 140 posti, che non permetteva di aprire palchetti. E poi, in un teatrino da seminario e collegio i giovani dovevano restare sempre sotto gli occhi vigili dei prefetti; perciò, può sembrare scontata, in via di principio, la soluzione ad una sola balconata a sbalzo sul perimetro della platea (analogamente al teatro realizzato nel grande seminario di Padova fra 1768 e 1771, ma in un salone quadrilungo) ed un palco per i superiori in fondo alla sala. Per niente scontato è invece il risultato generale, che sa di espressionismo *ante litteram*.

La sala osimana è di quelle piccole, che in virtù delle dimensioni non

in volo libero, Pilâtre de Rozier e Giroud de Villette. Il 25 febbraio 1784, a Milano, si levarono in un breve volo il marchese Paolo Andreani e i fratelli Carlo e Agostino Gerli, primi aeronauti italiani; Pietro Verri scrisse un resoconto dell'eclatante evento. Il pallone di Andreani era sferico (con diametro di 23 metri), ma adottò una forma ovoidale per l'aerostato del nuovo esperimento fatto mezzo mese dopo il primo, il 13 marzo 1784. Nell'ode *Al Signor di Montgolfier* (Parigi, Presso Barrois libraro nella Strada degli Agostiniani, e Foligno, G. Tomassini, 1784) Vincenzo Monti fece eco ai grandi entusiasmi: «E già l'audace esempio / I più ritrosi acquista; / Già cento globi ascendono / Del cielo a la conquista» (vv. 109-112); lesse i versi in Arcadia a Roma, appena l'ode uscì il 6 marzo sul «Giornale delle Belle Arti», periodico romano che aveva già riferito delle esperienze francesi. I saggi e gli opuscoli usciti sin dagli inizi dello stesso anno a Parigi – alcuni vennero subito tradotti e pubblicati in Italia, da Venezia a Palermo – propendevano taluni per la forma sferica (ad es.: Jean-Louis CARRA, *Essai sur la nautique aérienne, Contenant l'art de diriger les Ballons aérostiques à volonté, & d'accélérer leur course dans les plaines de l'air; Avec le Précis de deux Expériences particulières de Météorologie à faire. Lu à l'Académie Royale des Sciences de Paris le 15 Janvier 1784. Par M. Carra, Auteur des nouveaux Principes de Physique*, À Paris, Chez Eugène Onfroy, Libraire, 1784; *Moyen de diriger l'aérost, Avec un Précis historique des démarches que l'Auteur a faites, particulièrement auprès de l'Académie des Sciences, & du succès qu'elles ont eu. Par M. Salle, Docteur en Médecine*, À Pékin, Et se trouve à Paris, Chez Couturier, Imprimeur-Libraire, 1784), altri per quella «d'un œuf fort alongé vers sa pointe», con «son grand axe» orizzontale (Guillaume-Germain GUYOT, *Essai sur la construction des ballons aérostiques et sur la manière de les diriger. Par M. Guyot*, À Paris, Chez l'Auteur [...]); Et chez Gueffier, Libraire-Imprimeur, 1784, pp. 30-31). L'ovale bislungo adottato da Vici nei tre locali sovrapposti del palazzo Campana (i lavori dell'ala occidentale iniziarono nel 1779 e finirono nel 1788) è vicino alla tipica sezione di un dirigibile (impressione anche più evidente nel refettorio e nella cappella), macchina volante precocemente definita in un saggio uscito a Parigi nel 1789: *Aérost, dirigeable à volonté. A l'aide de cette machine, les voyages qu'on entraprendra, quelque grands qu'ils soient, seront terminés avec succès. Par M. le Baron Scott, Capitaine de Dragons, attaché au Régiment, ci-devant des Pyrennées, actuellement de la Guyenne*, À Paris, Chez Maradan, Libraire, 1789. L'autore raccomanda la forma allungata: «Pour démontrer, d'une manière sensible, que sans cette forme alongée, on ne pouvoit obtenir de direction aux aérostats; comparons un courant d'air à un fleuve, et un aérost à un bateau [...]» (ivi, p. 17).

³⁵ «Malheureusement, l'architecte d'un théâtre est obligé de compter avec les gens qui n'y vont pas pour écouter, mais pour se faire voir» (Rodolphe RADAU, *L'acoustique ou les phénomènes du son...*, Paris, L. Hachette et C.^{ie}, 1867, p. 147).

presentano in genere problemi acustici.³⁶ Semmai è la sodezza dell'insolito 'involucro' spaziale a guscio a preoccupare, perché rischia di innescare dannose riverberazioni, offrendo nel complesso una superficie di riflessione dell'energia sonora preponderante rispetto alle zone assorbenti. Tuttavia, la conformazione ellissoidale della sala di profondità alquanto contenuta (circa 13 metri e mezzo), insieme ad altri sagaci accorgimenti, devono aver garantito di per sé la buona riuscita acustica del progetto, grazie al breve tempo di riverberazione che comportava.

La forma ovale oblunga dalle superfici lisce, troncata dal palcoscenico, era ritenuta di acustica favorevole secondo una scuola di pensiero dell'epoca, facente capo al francese Patte, di cui si parlerà più avanti come il tedesco Chladni, che, al contrario, ai primi dell'Ottocento sconsigliò decisamente la conformazione ellittica per le sale teatrali o da concerto, restando perlopiù indifferente la forma di quelle di piccole dimensioni;³⁷ invece l'ellisse si prestava a riprodurre quei mirabili «gabinetti parlanti» dove era possibile udire da un'estremità di un grande locale sviluppato in lunghezza una voce sussurrata dalla parte opposta:³⁸ condizione, nel nostro caso, assai apprezzata dai superiori di un seminario, che dal palco d'onore (dalla luce simbolicamente profilata a campana) avrebbero potuto afferrare ogni bisbiglio.³⁹ In particolare, l'ambiente dell'uditorio teatrale dell'istituto Campana è definito da una curva ovale alquanto schiacciata e tagliata dall'arcoscenico in modo da ricordare più che un ovale o un ellisse, una parabola, come appare evidentissimo nel colpo d'occhio dal palcoscenico: condizione vicina a quella del portavoce o megafono di sezione parabolica che, nel Seicento, fra Bonaventura Cavalieri e padre Athanasius Kircher ritenevano ideale per trasmettere il suono a considerevole distanza, secondo «linee sonore» parallele, ma

³⁶ Il musicologo osimano Riccardo Graciotti (che ringrazio per le opinioni fornitemi), basandosi anche sulle impressioni di alcuni musicisti che hanno suonato nel teatro, è di parere che «i risultati acustici sono più che discreti e rendono ottima la qualità del suono, che giunge senza eccessive compromissioni di armonici», a parte il problema causato dai rumori della «strada che corre a fianco» (lettera inviati il 23 settembre 2005).

³⁷ Si veda Appendice, I, par. 210.

³⁸ «[...] se noi fabbricheremo una stanza con tal arte, che il volto sia un pezzo, ò frusto di superficie Ellittica [ellissoidale] in tal modo disegnata, che i due fochi di quella venghino ad esser ne gli angoli opposti di detta stanza, provaremo, che stando in un di quegli angoli con l'orecchio in un de i detti fochi, sentiremo ciò, che dirà un altro nell'altr'angolo dall'altro foco bassamente, si che non sia inteso da quelli che saranno in mezzo; sò, che scorrendo la voce sopra d'una tersa superficie, senza interrompimento alcuno, suol farsi sentire più gagliarda dell'ordinario, come si sente lungo un fiume, che sia placido, ovvero un muro, che sia ben pulito, ò da angolo à angolo, come nella sala del Sereniss. Duca di Mantova», cioè la Sala dei Giganti nel palazzo del Te (Bonaventura CAVALIERI, *Lo Specchio Ustorio ovvero Trattato Delle Settoni Coniche, et alcuni loro mirabili effetti Intorno al Lume, Caldo, Freddo, Suono, e Moto ancora. Dedicato a gl'Illustrissimi Signori Senatori di Bologna Da F. Bonaventura Cavalieri Milanese Giesuato di S. Girolamo Autore e Matematico Primario nell'Inclito Studio dell'istessa Città*, Bologna, Clemente Ferroni, 1632, pp. 132-133). Sui gabinetti parlanti si veda A. FAVARO, *op. cit.*, pp. 18-20.

³⁹ L'ampia apertura del palco d'onore ha verosimilmente l'effetto di evitare che il suono, trovando una superficie piena e liscia sul fondo della sala, si rifletta causando qualche riverbero che alteri la nettezza di percezione.

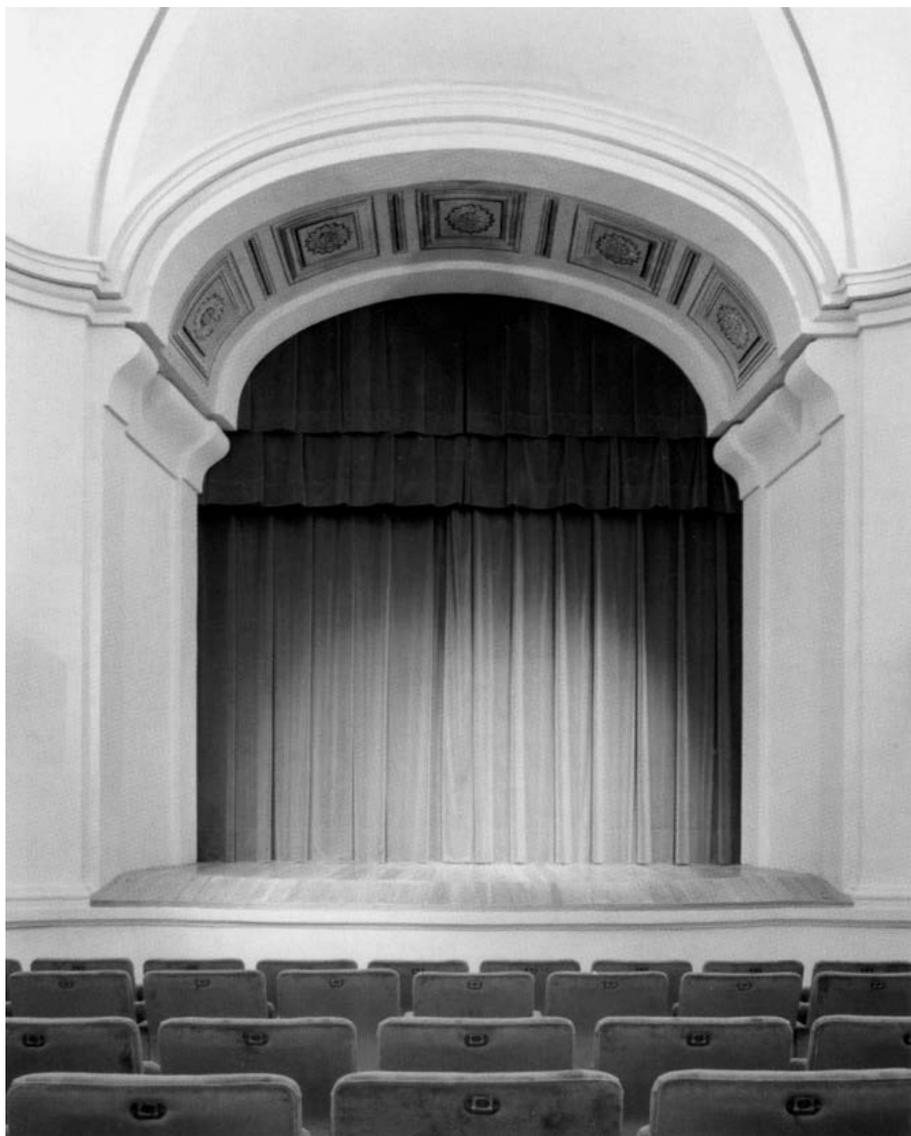


Fig. 6 Osimo, teatro dell'Istituto Campana, bocca d'opera e arcoscenico (A. Vici, 1778-84; da R. GRACIOTTI, *I collegiali in scena. Storia del Teatrino del Collegio Campana di Osimo 1713-1926*, Osimo 2003).

ponendo la fonte di emissione nel fuoco della parabola, quindi nel senso opposto a quello di una sala di teatro.

L'arcoscenico strombato è, oltre alla forma della sala, l'altra cosa che salta subito all'occhio (fig. 6). Divergono le facce lisce dei fianchi, marcate

agli spigoli da schietti montanti in leggero risalto, terminato da motivo continuo a mensola parimenti astratto, su cui gira la larga fascia dell'arcone, profilato a semiovale e raccordato alla volta ellissoidale della sala da una volta ad unghia, attraverso la mediazione di un fascione concavo che borda e dà risalto all'arcoscenico. Questi fianchi seguono in aggetto la curvatura della sala – com'è evidente nella pianta di Vici conservata nella collezione Busiri-Vici di Roma–,⁴⁰ scevri di inutili ornamenti. Del resto, nonostante la qualità elevata dell'istituto, sarebbe risultato troppo ingombrante il nobile ordine architettonico di pilastri o semicolonne che davano un tono anche a piccoli teatri, arieggiando i grandi, i quali avevano una o due lesene o semicolonne giganti per parte nell'arcoscenico, magari includendo palchetti se non le solenni statue allegoriche della tradizione barocca. Nei termini di un'ornatezza austera e stringatamente funzionale, sembra dunque chiara l'intenzione di conformare l'arcoscenico al modo di un portavoce. Vici, futuro docente e principe della romana Accademia di San Luca, formatosi nella capitale presso lo studio del vanvitelliano Carlo Murena, quindi assistente dello stesso Vanvitelli a Napoli e a Caserta, potrebbe aver applicato suggerimenti derivati dalle diverse esperienze acustiche sui portavoce, specie quelle pubblicate da Johann Heinrich Lambert sulle Memorie dell'Accademia di Berlino nel 1763 e nel 1775 (che individuano la forma migliore nel tronco di cono, al quale applica i principi della catottrica), e molto prima, fra Sei e Settecento, da Cavalieri, Kircher, Moreland, Sturm, Hase, per essere perfezionate ai primi dell'Ottocento da Hassenfratz.⁴¹ L'arcoscenico liscio,

⁴⁰ Disegno pubblicato per la prima volta in Angela MONTIRONI, *L'attività di Andrea Vici d'Arcevia ad Osimo*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia [di Macerata]», X, 1977, pp. 389-406, tav. VI (più di recente in F. GRACIOTTI, *op. cit.*, tav. n.n.; C. MARCHEGIANI, *Passaggio al Neoclassico*, cit., fig. 29). Le dimensioni principali della sala indicate in pianta da Vici in palmi romani sono le seguenti: p. 61 (m.13,63) la profondità dal filo esterno dell'arcoscenico al fondo, p. 35 (m. 7,82) la larghezza massima sul diametro minore dell'ovale, p. 24 (m. 5,36) la luce esterna dell'arcoscenico strombato.

⁴¹ Samuel MORELAND, *An Account of the Speaking Trumpet, as It Hath Been Contrived and Published by Sir Sam. Moreland Knight and Baronet; Together with Its Uses Both at Sea and Land*, London 1671, in *Philosophical Transactions*, vol. 6, 1665-1678, pp. 3056-3058; Athanasius KIRCHER, *Athanasii Kircheri e Soc. Jesu, Phonurgia nova sive Conjugium mechanico-physicum artis & naturae paranymphe phonosophia concinnatum; qua univversa sonorum natura, proprietates, vires effectumque prodigiosorum causae, nova & multiplici experimentorum exhibitione enucleantur; [...] tum denique in bellorum tumultibus singularia hujusmodi organorum usus, & praxis per novam phonologiam describitur*, Campidonae, Per Rudolphum Dreherr, 1673, pp. 124-138; Johann Christoph STURM, *Collegium experimentale, sive Curiosum in quo primariae seculi superioris inventa & experimenta physico-mathematica, speciatim campanae urinatoriae, camerae obscurae, tubi Torricelliani, [...] Johannes Christophorus Sturmii, phil. & mathem. ac phys. ...*, Norimbergae, Sumptibus Wolfangi Mauriti Endteri, typis Johannis Ernesti Adelbulneri, 1701; Johann Matthias HASE, *Dissertatio De tubis stentoreis, earumque forma et structura, fundamenta ejus praxeos exhibens quam D.F.G. pro loco in fac. phil. Pilps. obtinendo postrema vice disputaturus ad diem 18. Mart. 1719*, Lipsiae, Litteris Godofred. Rothii, s.a. [1719]; Johann Heinrich LAMBERT, *Sur quelques instruments acoustiques. Par Mr. Lambert*, in *Histoire de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres. Année MDCCLXVIII*, Berlin, Chez Haude et Spener, Libraires de la Cour, & de l'Académie Royale, 1770, pp. 87-124; Jean Henri HASENFRATZ, *Mémoire sur la propagation*

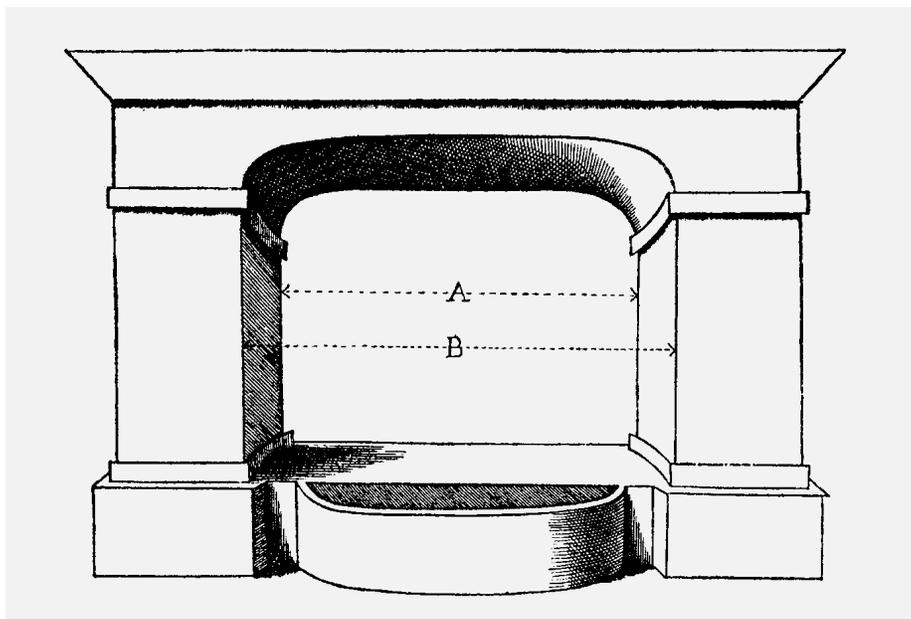


Fig. 7 Fabrizio Carini Motta, arcoscenico teatrale (da F. CARINI MOTTA, *Trattato sopra la struttura de Theatri, e Scene...*, Guastalla 1676). A = «occhio della scena»; B = «occhio del proscenio [...] più largo dell'occhio della scena».

strombato e di considerevole spessore è talora raccomandato esplicitamente per favorire le emissioni sonore dal proscenio verso la platea, come fa in particolare uno dei primi trattati di architettura teatrale, dato alle stampe nel 1676 da Carini Motta (fig. 7).⁴² Sembra averne tenuto conto Giacomo To-

du son. Par M. Hassenfratz, in *Mémoires présentés à l'Institut des Sciences, Lettre et Arts par divers Savants et lus dans ses assemblées. Sciences Mathématiques et Physiques*, Paris 1811, t. II, pp. 101-109. Per Cavalieri, v. sopra, nota 38.

⁴² Fabrizio CARINI MOTTA, *Trattato sopra la struttura de Theatri, e Scene, che à nostri giorni si costumano, e delle Regole per far quelli con proportione secondo l'Insegnamento della pratica Maestra Comune di F. C. M. Architetto del Serenissimo di Mantova...*, Guastalla, Alessandro Giavazzi, 1676; ed. a cura di Edward A. CRAIG, Milano, Il Polifilo, 1972, pp. 10-11: «L'occhio del proscenio [faccia anteriore dell'arcoscenico] si farà maggiore, cioè più largo dell'occhio della scena [faccia posteriore] per una delle dodici parti della larghezza del teatro [cioè della sala dell'uditorio], la metà per parte, e così anche in altezza, cioè quanto è da una parte. Si faranno detti occhi di sopra nell'angolo scantonati, e di forma circolare [...]. Detta grossezza [spessore dell'arcoscenico] non si farà minore di una delle dette dodici parti, né maggiore di due, [...] così [attori e cantanti presso il proscenio] saranno uditi restando la voce ristretta dalla detta grossezza, con riuscire anche più riflessa verso gl'uditori, per causa della concavità della medesima [...]». Jean-Georges NOVERRE, *Observations sur la construction d'une nouvelle Salle de l'Opéra. Par M. Noverre*, Amsterdam, Changuion / Paris, P. de Lormel, 1781, p. 20: «Le plafond de l'avant-scene ou du Proscenium doit avoir

relli nel teatro della Fortuna di Fano (aperto nel 1677), pur non rinunciando ad una più vitruviana soluzione trabeata del quadro scenico, ma inclinando prospetticamente trabeazione e fianchi (ornati di statue), come mostrava la tavola dedicata al *Celebre Teatro* da Morelli nella ricordata pubblicazione del 1780.⁴³ L'accorgimento, che sarà molto e variamente praticato nel Novecento, si riscontra talora ai tempi di Vici. Un'applicazione si coglie, con altrettanta evidenza del caso osimano, nell'apertura scenica rettangolare dai larghi fianchi del teatro del castello di Drottningholm, realizzato nel 1766 per la regina di Svezia Lovisa Ulrika da Carl Frederik Adelcrantz: gioiello architettonico in stile Luigi XV, dalla strana sala oblunga a due successivi settori di pianta quadrotta, il più interno dei quali, destinato ai cortigiani, aveva certo bisogno di un aiuto in più perché vi si ascoltasse bene. Un precedente esplicito ricorso al principio del portavoce regolò l'apertura quadra che nel 1734 era stata prevista da Giuseppe Gualtieri nell'adattare il sistema bibienesco delle riseghe fra palchetti del teatro di Verona per la sala su pro-

assez d'étendue, pour que la voix ne se perde pas dans les ceintres, mais pour qu'elle se porte avec facilité, & qu'elle soit propagée dans la partie occupée par le Spectateur».

⁴³ Un anonimo rilievo d'epoca della pianta del teatro fanese fornisce le misure di base della bocca d'opera a strombo: palmi 49 e 5/12 di luce anteriore, 46 di luce posteriore, 10 e 5/6 di ampiezza i piedritti (Comune di Fano, *Il Palazzo del Teatro. Storia e immagini*. Mostra a cura di Francesco MILESI, testi di Franco BATTISTELLI, catalogo della mostra di Fano, 28 aprile – 3 giugno 1990, Fano, Editrice Fortuna, 1990, fig. a p. 38; si veda, inoltre: *Il Teatro della Fortuna in Fano. Storia dell'edificio e cronologia degli spettacoli*, a cura di F. MILESI, testi di F. BATTISTELLI, Giuseppina BOIANI TOMBARI, Luca FERRETTI, Fano, Edizioni Grapho 5, 1998, vol. I). Uno spaccato del teatro, conservato alla Bibliothèque de l'Opéra di Parigi insieme ad altre tre tavole acquerellate di rappresentazione architettonica dello stesso, databili alla metà del Settecento e finora attribuite a Dumont, mette in evidenza l'inclinazione della faccia inferiore della trabeazione di bocca d'opera, divergente rispetto a quella del palcoscenico, che discende verso la platea (ivi, fig. a p. 73; una recente attribuzione a Nicolas-Marie Potain, ex *pensionnaire* che nel 1745, appena assunto nello studio dell'architetto reale Gabriel, rileva e ridisegna in pulito i principali teatri italiani, è stata avanzata da Giovanna D'AMIA, *Disegni teatrali nella Bibliothèque de l'Opéra di Parigi*, «Il disegno di architettura», 23-24, 2001, pp. 63-69; cfr. C. MARCHEGIANI, *Passaggio al Neoclassico*, cit., p. 134 e nota 8). È ovvio che la principale preoccupazione dello scenografo Torelli è stata quella che i fianchi convergenti della bocca d'opera e l'architrave non vanificassero l'illusione prospettica, deviando vistosamente dalle fondamentali linee oblique della prospettiva centrale predisposta nell'impianto scenico; sicché, «quella poca divergenza» fu trovata «giudiziosissima» sotto l'aspetto ottico da Paolo LANDRIANI, *Osservazioni dell'Architetto e Pittore scenico Signor P. L. su l'Imp. R. Teatro alla Scala in Milano e sopra alcuni articoli del Saggio di M. Patte*, in G. FERRARIO, *op. cit.*, pp. 257-314: 281. Ciò non toglie che Torelli, coerentemente a quanto indicava Carini Motta un anno prima dell'apertura del teatro di Fano (v. nota precedente), contasse di ricavare anche qualche vantaggio acustico per la sua sala, di impianto allungato con fondo mistilineo. Ottenne infatti una buonissima acustica, che fu assai rinomata. Ma, a ben vedere, non era certo la contenuta profondità della sala (m 15 ca.) a costituire un problema in tal senso: semmai, la considerevole ampiezza ed estensione in lunghezza del locale contenente il palcoscenico. Perciò, è mal impostata la congettura circa i possibili ragionamenti di Torelli intorno all'espedito del portavoce, espressa in Angelo MANFREDI, *Acustica*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Firenze-Roma, Sansoni, 1954, vol. I, coll. 70-109: 106: «Tale disposizione [di sala oblunga] avrebbe certamente reso difficile l'ascolto dai palchi centrali se il proscenio non fosse stato opportunamente dotato di due pareti riflettenti che rinviavano la voce degli artisti verso le zone più lontane della sala».

fonda pianta ad U – il peregrino espediente giovava alla pessima visuale dai palchetti delle curve ad U o a campana – disegnata dall'intagliatore ascolano per il già ricordato teatro pubblico della sua città (aperto nel 1746; smantellato nel 1841); Vanvitelli consigliò di dilatarne la luce per una più ampia visibilità della scena ed una maggiore comodità di essa per gli artisti.⁴⁴

Del resto, se Vici conferma la predilezione dell'epoca per le forme ovali, è pure sfruttato un suggerimento eterodosso tratto dalle stampe dei teatri europei pubblicate da Dumont (che anche Milizia trovò molto utili) (fig. 8), la cui idea modernistica riapparve nel 1772 nel tomo dell'*Encyclopédie* con tavole teatrali, riedito a Lucca nel 1775 e a Livorno nel 1779: il progetto di Dumont per un teatro isolato, che, in linea di massima, anticipa quello osimano nella rara concezione della sala ovale a volta rigonfia e liscia, e della bocca d'opera dai fianchi strombati e schietti.⁴⁵

La copertura della sala come schermo acustico «rimbalza-voce»

Riguardo alla forma *oblongue*, che riscontriamo accentuata nella sala di Osimo, Pierre Patte, architetto parigino autore della principale e più completa trattazione critica del tempo sul progetto dei teatri, pubblicata nel 1782, osserva che essa è la più adatta per la forma di una sala teatrale (fig. 9): la voce di attori e cantanti spinge obliquamente il suono, producendo una massa d'aria ellittica, «una specie di sferoide allungata» secondo un asse «un poco inclinato dal basso all'alto», piuttosto che produrre le onde sferiche del suono dall'emissione verticale «di una campana sospesa in mezzo di un luogo libero», o «dallo sparo di un mortaretto carico di polvere, supponendo che esso non sia contrariato dal vento o da corpi contornanti».⁴⁶ L'Ottocento, sin dal trattato di acustica di Chladni che apre il secolo, non la penserà allo stesso modo.⁴⁷

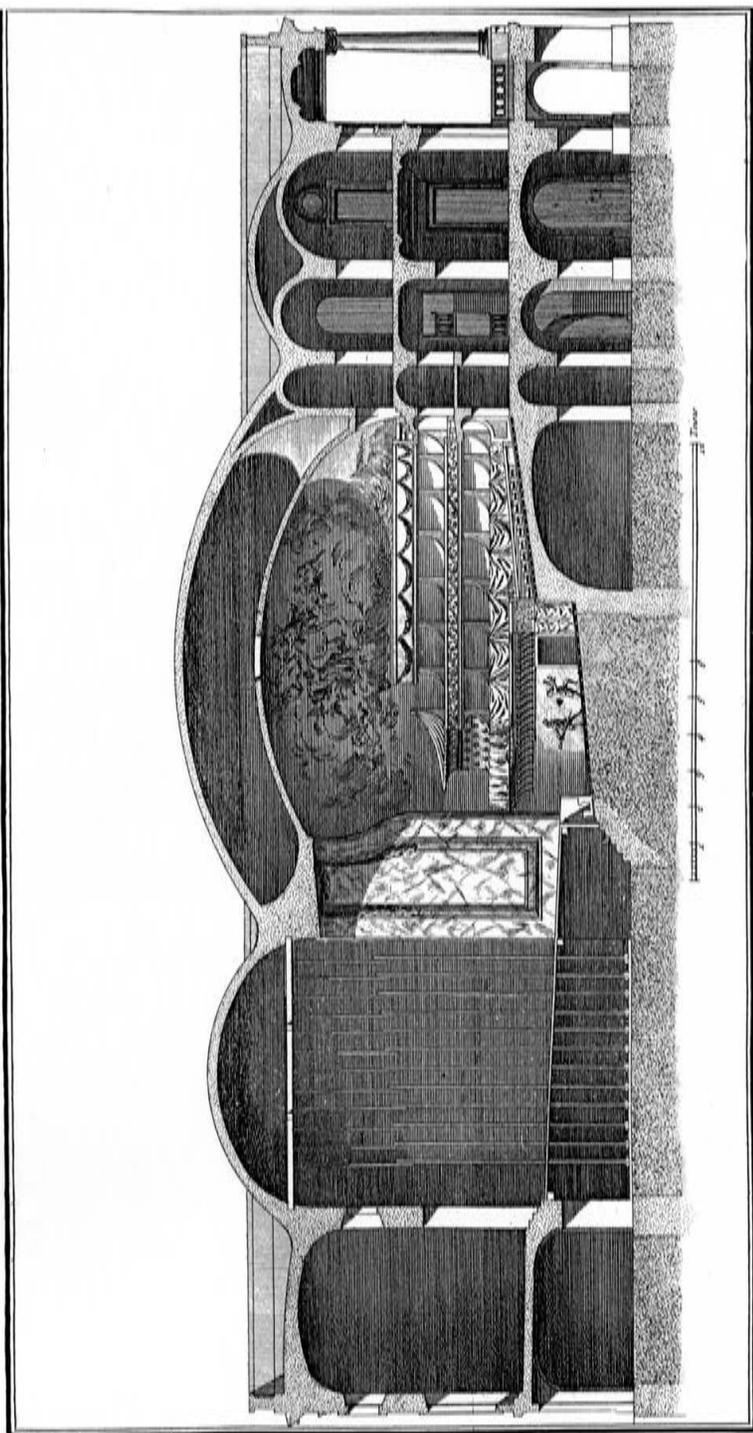
Quanto alla questione di come coprire la sala, Patte, sulla scorta di Blondel, ritiene che sia preferibile un soffitto poco concavo ai fini acustici, rappresentando la prassi maggioritaria che fra Cinquecento ed Ottocento, dal Teatro all'antica di Sabbioneta di Scamozzi a quello polettiano della Fortuna

⁴⁴ L. CIOTTI, *op. cit.*, docc. I.22-I.24, e riproduzione della pianta e spaccato longitudinale del progetto a pp. 20, 23.

⁴⁵ Gabriel-Pierre-Martin DUMONT, *Parallèle de plans des plus Belles Salles de Spectacles d'Italie, et de France, Avec des détails de Machines Théâtrales au Nombre de 54 planches...*, Paris, s.a. [post 1774³; 1^a ed. ante 1765], pl. 31-35; «Théâtres», in *Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts libéraux, et les Arts mécaniques, avec leur explication*, vol. X, Paris, Briasson, 1772, pl. EE-FF. Ho già suggerito i riferimenti alla teoria dei portavoce e al progetto di Dumont nel mio recente saggio *Passaggio al Neoclassico*, cit., pp. 147-148 (*Il tipo ovale espressionistico di Dumont e Vici*).

⁴⁶ P. PATTE, *op. cit.*, pp. 13-15; ed. ital. cit., pp. 103-104.

⁴⁷ «Les voûtes ou salles elliptiques n'ont aucune raison d'être, puisque l'ellipse n'est propre qu'à concentrer en un seul point les rayons partis d'un autre point» (R. RADAU, *op. cit.*, p. 145). Più per partito preso neoclassico, in favore del ferro di cavallo piermariniano dal fondo ad emiciclo, l'architetto e scenografo milanese Paolo Landriani rigetta l'ellisse di Patte (P. LANDRIANI, *op. cit.*, pp. 268-269).



*Coupe sur la longueur d'une Salle de Spectacle,
Composée par le Sr. Dumont, Professeur d'Architecture.*

Fig. 8 Gabriel-Pierre-Martin DUMONT, Progetto di teatro in edificio isolato (da DUMONT, *op. cit.*).

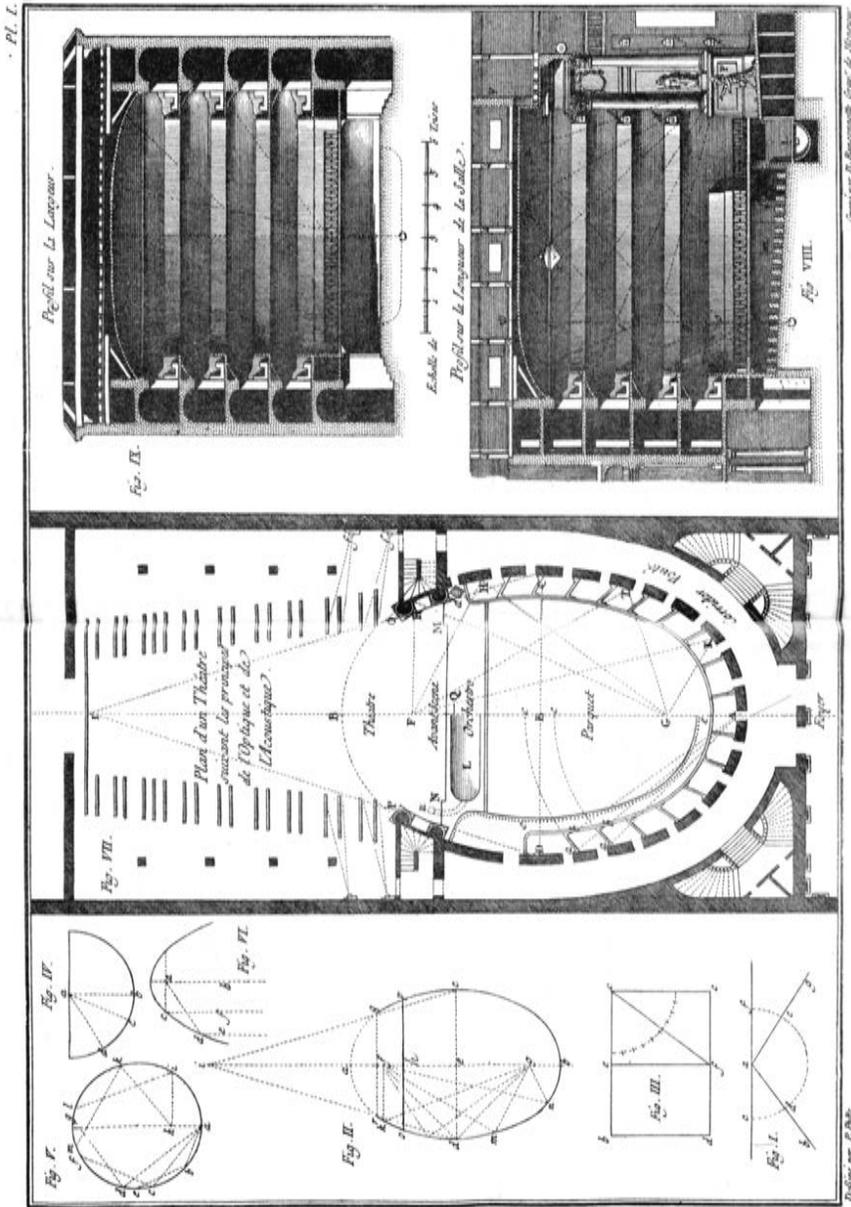


Fig. 9 Pierre PATTE, *Plan d'un Théâtre suivant les principes de l'Optique et de l'Acoustique*, pianta, sezioni e grafici (da P. PATTE, *Essai sur l'Architecture Théâtrale...*, Paris 1782).

di Fano, opta per soffitti piatti o volte molto ribassate. Già in pieno Cinquecento san Francesco Borgia aveva sostenuto che per assicurare un'ottima acustica all'erigenda vasta chiesa romana del Gesù un soffitto piano ligneo era da preferire alla classica volta a botte in muratura, causa di fenomeni d'eco: la quale tuttavia diede ampio respiro e tono aulico al definitivo progetto di Vignola messo in esecuzione, in tono con le aspirazioni monumentalistiche del protettore dell'ordine e finanziatore cardinale Alessandro Farnese.⁴⁸ Aspirazioni, per altri versi condivise fra gli anni Ottanta del Settecento e l'età napoleonica dai progetti accademici del Neoclassicismo ideologico, proposte che a Parigi e a Roma guardano alla volta del Pantheon, come la più consona per un gran teatro che sia nuovo tempio laico e scuola di una nuova società, ammaestrata dagli esempi virtuosi degli eroi tragici di Plutarco.

Più concretamente, Patte, che alla metà del secolo aveva avuto modo di studiare da vicino i teatri italiani, conferma il fondamentale ruolo di «rimbalza-voce» del *Plafond* della sala, specie quando questa difetta in qualità acustiche per la sua forma e per le «tante e tante piccole celle» proprie del teatro all'italiana. Per la sala ovale a balconate a sbalzo che egli propone (molto vicina a quella di Morelli, ma con regolare arcoscenico), derivandone i pregi ottico-acustici fin troppo pedissequamente dai principi della catottrica, prevede un soffitto assolutamente compatto e teso come la pelle di un tamburo, «costruito con tavole ben combaciate insieme», terminato «a modo di curva sferoidale verso il fondo della sala», incastrato alla sua cornice; non a caso, Patte predispone superiormente una sottile camera d'aria, raccomanda che durante gli spettacoli venga chiuso l'occhio centrale dove passa il lampadario, e che gli ornati del soffitto, ma anche quelli dei palchetti, non siano a rilievo ma solo dipinti, per non compromettere i 'rimandi' del suono.⁴⁹ Prescrizione, quest'ultima, osservata da Giuseppe Lucatelli nell'ornare all'antica il teatro di Tolentino fra 1790 e 1795, progettato dal pittore nella francesizzata Parma borbonica sei anni dopo l'uscita del libro di Patte, forse compreso fra le pubblicazioni che il tipografo Bodoni prestò nel 1788 all'amico marchigiano per affrontare lo spinoso compito, non mancando probabilmente neppure il *Supplément à l'Encyclopédie* del 1777, poiché l'artista sembra aver preso spunti dal velario e dal peristilio di pilastri del progetto pubblicitario per la Comédie Française, idea che a sua volta deriva da quella del vanvitelliano teatro di corte di Caserta.

Il tipo di soffitto compatto, di circuito ovale o ovoidale e sezione depressa, dall'evidente funzione di «rimbalza-voce» già contemplata nella trattatistica tardo-seicentesca,⁵⁰ era stato sperimentato con successo di rinomanza europea nel teatro Regio di Torino (1740), del conte Benedetto Alfieri,

⁴⁸ James S. ACKERMAN, *La chiesa del Gesù alla luce dell'architettura religiosa contemporanea*, in Rudolf WITTKOWER – Irma B. JAFFE, *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 1992 (ed. orig. New York, Fordham University Press, 1972), pp. 20-29: 21.

⁴⁹ P. PATTE, *op. cit.*, pp. 178-182 (*Du Plafond*); ed. ital. cit., pp. 231-235 (*Del Soffitto*).

⁵⁰ F. CARINI MOTTA, *op. cit.*, p. 11.

che non deve aver trascurato il soffitto lenticolare del teatro Argentina di Roma (1731), del marchese Gerolamo Theodoli: teatro con sala a palchetti su ferro di cavallo, indicato nel 1772 dall'*Encyclopédie* come «le plus estimé de tous par rapport à sa forme; l'on entend bien les acteurs, & la voix ne se perd point». ⁵¹ Se pure in pieno Settecento piace l'aggraziata finta volta bibienesca con fondo più o meno piatto e raccordi ad unghie, vaga allusione agli antichi velari teatrali e anfiteatrali – e intorno agli anni Settanta se ne dotano nelle Marche in particolare i teatri di Macerata e di Osimo, mentre più classicheggianti versioni posteriori sono a Tolentino, Amandola, Treia, San Severino –, la volta compatta persiste nel pragmatico filone tipologico di sala a palchetti su cui si fonda la solida tradizione italiana perdurata sino ai tempi di Verdi. Al di là delle formulazioni accademiche, di rado si pensa ad un velario o ad una volta di notevole rigonfiamento, come (sulla falsariga del teatro torinese) nel caso della sala ad ovale tronco ideata da Francesco Maria Ciaraffoni per l'erigendo teatro di Jesi (1790), prima che le osservazioni di Cosimo Morelli imponessero un *plafond*: soluzioni di copertura diverse, che, come appare evidente, derivano da un diverso e prevalente intendimento di acustica applicata. È il folignate Giuseppe Piermarini (già collaboratore di Vanvitelli, come Vici) a definire un tipo di volta concava e a sezione variabile che si adatta armoniosamente al ferro di cavallo ovoidale studiato per i suoi teatri, dalla celebre Scala milanese (1776-78) all'irrealizzato progetto del 1805 per il condominiale di Matelica. ⁵² Fu così che Piermarini ottenne la splendida acustica della Scala (1776-78), che parve mirabile ad Ugo Foscolo la sera dell'inaugurazione, il 3 agosto 1778, il quale trovò invece difetti nelle visuali dall'interno dei palchi causati dalla curva a ferro di cavallo della sala:

È assai bella però all'occhio dello spettatore situato in platea, ed incredibilmente propria all'espressione dell'armonia; talché siano fatti certi che nel palco più centrale della quinta e sesta fila, non solo l'armonia e le parole musicali vi si sentono a perfezione, ma, quel che è più strano, le parole stesse de' comici (quando vi si recitano Commedie e Tragedie) giungono all'orecchio forse più distintamente di quel che non accade nei palchetti più vicini e più bassi; il che è grandissimo pregio in un teatro sì vasto. ⁵³

Stendhal osservò che proprio al particolare *plafond* si doveva la magnifica acustica della Scala, per la curvatura «più depressa rispetto alle analoghe e precedenti italiane», e per essere fatto di tavole intonacate e non rivestite

⁵¹ «Théâtres», in *Recueil de Planches*, cit., p. 3.

⁵² Le tavole originali sono pubblicate in Angela MONTIRONI – Loretta MOZZONI, *L'oro, il verde, il rosso. Matelica*, Associazione Pro Matelica, Amministrazione Comunale di Matelica [Macerata, Litotipo Sangiuseppe], 1981, a pp. 126-127, 130, 132.

⁵³ Cit. in Mario PISANI, *Il teatro alla Scala. L'architettura del Piermarini attraverso le considerazioni degli intellettuali del suo tempo*, in Giuseppe Piermarini. *I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, catalogo della mostra di Foligno, aprile 1998, Milano, Electa, 1998, pp. 23-32: 28.

di tela come il sordo soffitto del San Carlo di Napoli, teatro piacevolmente 'prezioso' per architettura, ma «quanto al piacere musicale, non venite a cercarlo qui: non si sente nulla, assolutamente nulla»⁵⁴. Se invece la Scala «dà il massimo godimento musicale», ciò «documenta che Piermarini credette nelle proprietà acustiche legate alla vibrazione di questa sorta di cassa di risonanza e meno alla riflessione dei suoni prodotta dalle sue superfici».⁵⁵

Se alla curvatura depressa della volta piermariniana e morelliana si attiene intorno alla metà dell'Ottocento un intelligente professionista come il modenese Luigi Poletti nei suoi teatri di Fano (fig. 10), Terni e Rimini – il quale però trova da ridire circa la decantata acustica della Scala–,⁵⁶ prevale invece la soluzione pressoché piatta: frequente, del resto, nelle sale italiane sei-settecentesche, e riconfermata nel San Carlo ricostruito nel 1816 sulla falsariga della vecchia sala distrutta da un incendio.

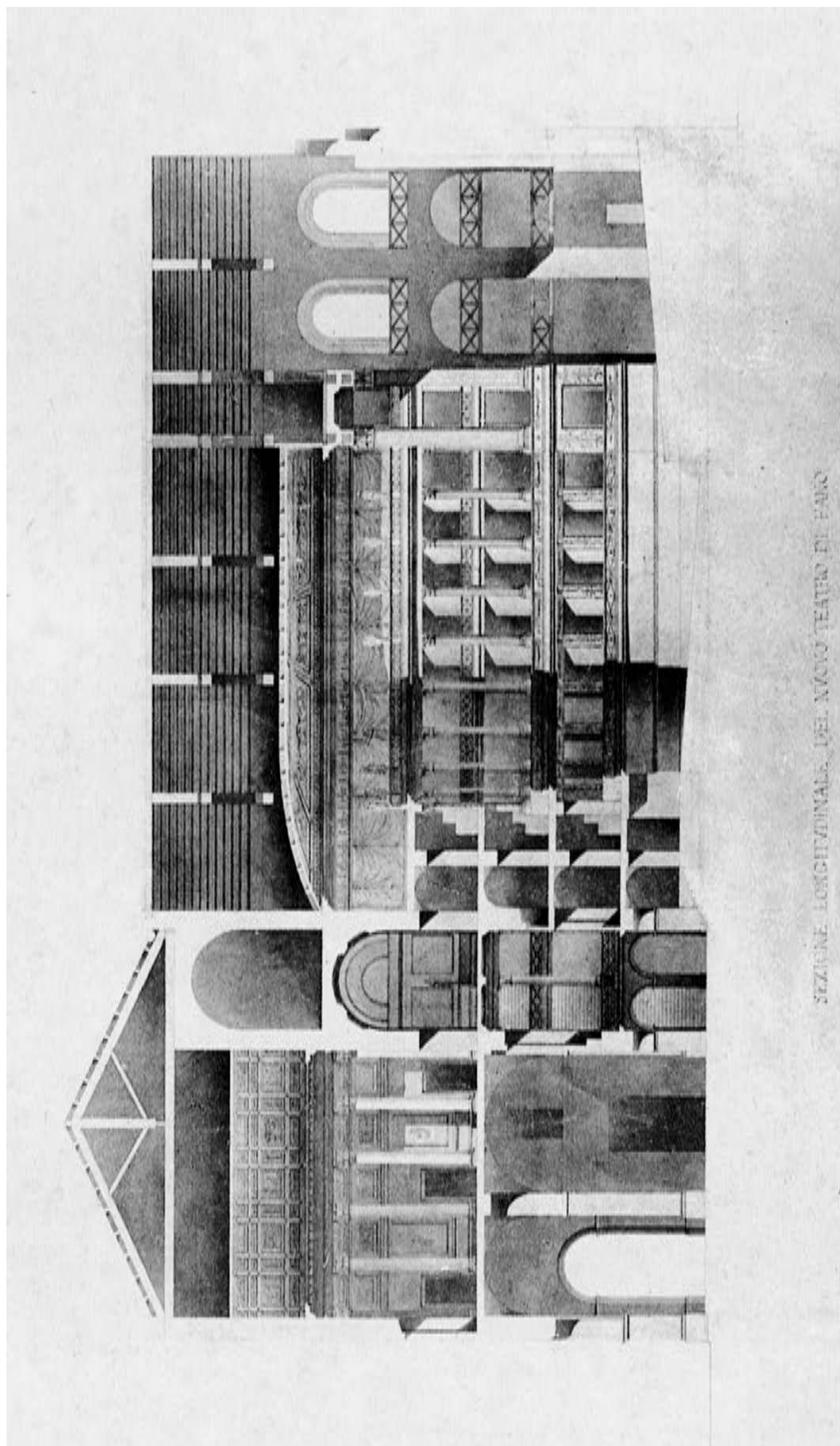
Nei primi decenni dell'Ottocento il noto architetto senigalliese Pietro Ghinelli optò per il *plafond* piatto nei teatri realizzati a Pesaro (1815-18), in Ancona (1822-27), a Senigallia (1823-30), ai quali si riconosceva un'ottima acustica. Il ruolo di «rimbalza-voce» era di certo egregiamente assolto dal «Soffitto piano della Platea» impostato su un «grande cornicione» ligneo. Ghinelli progettò il teatro di Ancona fra 1819 e 1822, sottostando alle pesanti correzioni impostegli, specie nella facciata, dagli insindacabili professori dell'Accademia romana di San Luca. Ma l'architetto volle mantenere quel rilevante elemento del progetto originario stravolto, seppure i professori di Roma gli avessero consigliato caldamente un più venusto velario all'antica ad unghie, ritenendolo acusticamente migliore.⁵⁷ Stessa soluzione conce-

⁵⁴ STENDHAL, *op. cit.*, pp. 7, 46-47. A Stendhal i teatri di Roma sembrarono delle «catapecchie» (ivi, p. 34); quando invece mise piede al San Carlo la sera inaugurale del 12 febbraio 1817, sospinto da «torrenti di folla» meravigliata, fra «scambi di pugni e spintoni», gli parve «d'esser piovuti nel palazzo di un imperatore orientale» (ivi, p. 43). Quanto alla pessima acustica che notò nel teatro, ricostruito in meno di un anno – ma guai a parlarne: «Chi volesse farsi lapidare, non avrebbe che da trovarvi un difetto» (ivi, p. 44) –, imputò agli «intonachi ancora freschi» buona parte della causa (ivi, p. 61). Tuttavia, esperienze effettuate più avanti nel secolo, in particolare negli Stati Uniti, evidenziarono un problema opposto: «che l'architetto stia in guardia contro l'umidità delle muraglie, la quale sembra trarre seco un considerevole eccesso di risonanza. [...] la causa di questo fenomeno non è ben chiara, [...] potrà togliersi l'accennato inconveniente con tappezzerie opportunamente disposte, tappezzerie che potranno poi essere tolte quando, tolta la causa coll'andare del tempo, l'accennato inconveniente venga a cessare» (A. FAVARO, *op. cit.*, pp. 56-57).

⁵⁵ L'asserzione di Stendhal è citata in M. PISANI, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁶ Si veda sotto, nota 70.

⁵⁷ «È stata approvata perché trovata lodevole la curva della sala del teatro. È convenuto l'A.[utore] del progetto nella restrizione dell'area della med.^a, perché ove corrisponda il velario a modo di vela enfiata dal vento si è quasi certi della sonorità, la quale però potrebbe ottenersi anche colle presenti dimensioni» (dall'appunto delle osservazioni fatte da una commissione accademica di San Luca al progetto di Ghinelli, circa 1821-1822, Biblioteca Civica di Storia dell'Arte Luigi Poletti di Modena, Archivio Poletti, faldone 17, doc. 18, trascr. in C. MARCHEGIANI, *Istruzioni per "un nuovo progetto di facciata" ed altre modifiche "suggerite" a Pietro Ghinelli per il progetto del teatro delle Muse di Ancona. Valadier occulto coautore?*, «Studia Picena», LXVIII, 2003, pp. 447-524: 508).



SEZIONE LONGITUDINALE DEL NUOVO TEATRO DI FANO

Fig. 10 Luigi POLETTI, *Sezione longitudinale del nuovo Teatro di Fano*, 1845 (Fano, Biblioteca Federiciana, Raccolta disegni; da *Il Palazzo del Teatro. Storia e immagini*, Fano 1990).

pì per il progetto di restauro e parziale riforma del teatro dell'Aquila di Fermo, danneggiato da un incendio nel 1826; stavolta, dai periti della romana Congregazione del Buon Governo venne una tale stroncatura, che l'incarico passò all'ingegnere locale Giambattista Dassi, il quale diresse e portò a termine i lavori nel 1830, rifacendo la volta con garbo piemariniano, più o meno corrispondente alla precedente, di esigua concavità.⁵⁸ Proprio a Roma era uscito nel 1820 l'opuscolo critico di un architetto, già amico dell'«immortale Cimarosa», che suggeriva fra l'altro di evitare i soliti «soffitti di piatta-forma», di ostacolo per via dell'angolo retto (come già notò Blondel) alla «regolare, ed unita espansione del moto del suono», e di concepirli invece «come il piano armonico» di uno strumento musicale. «Quello del perfettissimo Violino non è piatto», né piatto dovrebbero farlo «i Signori Ultramontani fabbricatori di Piani-Forti».⁵⁹

Ragionamenti neoclassici: Luigi Poletti e Ireneo Aleandri, fra purismo ed empirismo

Una leggiadra volta ad unghie in forma di velario, levata come rigonfia dal vento sul peristilio coronante la cavea di un teatro all'antica con moderno palcoscenico, fu consigliata dal romano Raffaele Stern, giovane docente di architettura teorica alla canoviana Accademia di San Luca, scomparso nel 1822, che fu primario architetto imperiale nella Roma napoleonica, molto stimato da Stendhal.⁶⁰ Gli allievi, fra cui il settempedano Ireneo Aleandri, usciti da quella scuola con occhi e mente pieni di classiche idee greco-romane e palladiane, si accorsero ben presto che della puristica eredità del «Venerato Maestro» in materia teatrale era forse praticabile il solo velario impostato a giorno, non potendo schivare l'anticlassico e antiarchitetonico sistema dei palchetti. I begli esempi del teatro Eretenio della palladiana Vicenza (Antonio Mauri, 1781-84), dell'antichizzante sala del teatro di Faenza (Giuseppe Pistocchi, 1779-87) e di quella del teatro bolognese del

⁵⁸ AA.VV., *La fabbrica del Teatro* cit., pp. 21-23 (a p. 22 le 4 tavole del progetto ghinelliano del 1826).

⁵⁹ S. CASELLA, *Falsa costruzione dei moderni Teatri. Ragionamento dell'Architetto italiano S. C. sulla moderna costruzione dei Teatri e sugli incomodi che dalla medesima derivano*, Roma, Lino Contadini, 1820, pp. 11, 22-23. Quanto al tipo di soffitto ghinelliano, il raccordo perimetrale è minimo e trascurabile, e anche poco percepibile, per via dell'oggetto della cornice d'imposta.

⁶⁰ La «volta immitante nella forma, e nella pittura gli antichi Velarj», che è la più adatta per un teatro privato ovvero di corte, «è del migliore effetto, e commodissima per l'uditorio [...] anche per i pubblici Teatri», concorrendo peraltro «la forma del soffitto» ad ottenere un'ottima acustica (STERN, *Lezioni* cit., cc. 208v, 210r). Si veda, sull'elemento in questione e sul contesto teorico, C. MARCHEGIANI, *La lezione di Raffaele Stern sul teatro. Regole e idee sulla sala di spettacolo dal carteggio Poletti – Aleandri (1823)*, «OPUS. Quaderno di storia dell'architettura e restauro», 6, 1999, pp. 387-416: 398; ID., *La via antica per un teatro nuovo: un decalogo di Raffaele Stern per gli architetti neoclassici*, in *Il Teatro Nuovo di Spoleto*, a cura di Gian Carlo CÀPICI, Roma, Pilaedit, 2003, pp. 69-94: 82.

Corso (Francesco Santini, 1802-5) potevano garantire della buona riuscita. Eppure, Aleandri faticò non poco nel cercare di convincere della validità dell'insolita soluzione i committenti, e in più occasioni, specie nel fallimentare caso del teatro che fu chiamato a progettare per Ascoli nel 1839, riuscendo invece ad imporre con successo un *plafond* impostato su eteree voltine ad unghia nei teatri di San Severino Marche (1823-28) e di Spoleto (1853-64), che restano le sue migliori opere del genere.⁶¹

Poletti, come si diceva, guardò in atto pratico al modello scaligero di volta. L'essersi perfezionato a Roma presso la Scuola di Specializzazione per Ingegneri (1818-21), e la frequentazione di accademici fra cui Stern, lo avevano indotto ad una scelta antiquaria scientificamente oculata allorché nel 1821, al termine del pensionato romano ottenuto dalla corte di Modena, espose all'Accademia di San Luca una sua magnifica idea di teatro, che fu lodata perché esibiva ingegnosamente «la possibile riunione delle forme antiche cogli usi presenti». La lusinghiera recensione apparsa sul Giornale Arcadico notava, fra l'altro: «Ricuopre [Poletti] la sala colla velaria de' matematici, ch'altro non è che il velario degli antichi enfiato dal vento. E questo egli fa per ajutare con artificio la propagazione del suono. Cred'egli colla meccanica costruzione di quella volta poter fissare una regola intorno le curve incerte usate dagli architetti e segnate colla sola guida della mano».⁶²

Questa solida, nuova impostazione scientifica era vista come un buon presupposto per razionalizzare la materia, superando le altrimenti inevitabili fragilità dell'estetismo puristico. All'autore del progetto apparve felice l'«accordo alle leggi dell'Acustica» della curva vitruviana ad U proposta nel suo uditorio a cavea gradinata, come riscontrava nel trattato di acustica di Chladni. E se la cassa armonica creata sotto l'orchestra come nel Regio di Torino avrebbe rafforzato le emissioni sonore (idea raccolta e sviluppata da Bettoli, che nel Regio di Parma la estese all'intera platea), la «velaria dei Matematici» ripresa dal trattato di meccanica e idraulica di Venturoli era atta ad «evitare la risuonanza o l'eco, che facilmente può cagionarsi dalla reazione del suono dall'alto al basso», e ad «ottenere invero che il suono possa spandersi più facilmente in uno spazio minore».⁶³ Una vera rarità, fra tanto

⁶¹ Si veda la recente monografia a cura di Fabio MARIANO e Luca Maria CRISTINI, *Ireneo Aleandri 1795-1885. L'Architettura del Purismo nello Stato Pontificio*, Milano, Electa, 2004; in particolare C. MARCHEGIANI, *Ireneo Aleandri e le occasioni teatrali*, ivi, pp. 69-81, nonché dello stesso, *Teatro Ventidio Basso, Ascoli Piceno*, ivi, pp. 169-170.

⁶² *Di un progetto di Teatro ideato dal Sig. Poletti*, «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere, ed Arti», Roma, vol. XXVIII, t. 10, aprile 1821, pp. 138-139.

⁶³ Cito dalla bozza della relazione di accompagnamento del progetto: *Di alcune particolari osservazioni sul Teatro Nazionale*, ms. s.d., in Biblioteca Civica di Storia dell'Arte Luigi Poletti di Modena, Archivio Poletti, b. 11, doc. 48 (trascr. in C. MARCHEGIANI, *La lezione di Raffaele Stern*, cit., Appendice, V, pp. 415-416). Giuseppe VENTUROLI, autore degli *Elementi di Meccanica, e Idraulica* (Bologna 1809-10, 3 voll.), era direttore della Scuola di Specializzazione per Ingegneri di Roma, già professore di Poletti alla Facoltà di Ingegneria di Bologna. Stern, al quale si associa la più compiuta idea di purismo classicistico in architettura, aveva del resto profonde cognizioni tecnico-scientifiche; e non mancavano nella sua biblioteca sia il trattato di Venturoli che l'edizione parigina del 1809 del trattato di acustica di

ordinario empirismo, un tale indirizzo scientifico, oltre che estetico, della progettazione.

Sarebbe curioso elencare gli espedienti più disparati messi in atto per rimediare ad un'acustica difettosa. Rimedi anche assai discutibili, come quello praticato da un architetto e scenografo neoclassico di chiara fama come il toscano Antonio Niccolini, che nel teatro San Carlo di Napoli, ricostruito in tutta fretta nel 1816 dopo un incendio, pur avendo riposto nel *plafond* le sue speranze di un'ottima riuscita acustica, fece in modo di introdurre una corrente d'aria dalla scena alla platea, attentando alla salute di artisti e pubblico.⁶⁴ Una simile idea gli venne forse nello studiare le caratteristiche del principale modello europeo del tempo, il 'celebre' teatro di Bordeaux dell'architetto Victor Louis (inaugurato nel 1780), che appunto sfruttava quanto già acquisito dalle osservazioni fisiche. A Niccolini parve una brillante soluzione, ignorando che a Bordeaux da subito tutti avevano lamentato «le froid excessif et le vent perpétuel qui règnent sur le théâtre»;⁶⁵ anzi, pensò di pubblicizzare la cosa con un opuscolo, che ebbe una discreta fortuna.⁶⁶

Nel 1823 Luigi Poletti, allora trentenne, appellandosi a Chladni mise in guardia in proposito l'amico Ireneo Aleandri, di tre anni più giovane, quando questi, all'esordio di una lunga carriera nel settore, aveva molte incertezze nell'elaborare il progetto di un teatro per la sua città natale, San Severino Marche.⁶⁷ I concittadini volevano rimpiazzare la malsicura carcassa di legname del vecchio teatro di stampo bibienese con una moderna struttura in muratura di pietra e laterizio, garanzia contro gli incendi distruttori;⁶⁸ vedendo a scemare il tradizionale preponderante impiego del legno, insostituibile materia dello "strumento musicale" della sala di spettacolo, Aleandri deve essersi preoccupato non poco, né lo convinceva l'insistenza dei com-

Chladni, menzionato da Luigi POLETTI nell'illustrare il progetto accademico del 1821: *Catalogo della Biblioteca del fu Cav. Raffaele Stern Architetto Romano*, Roma, Alessandro Ceracchi, 1822, pp. 30, 144.

⁶⁴ Elena TAMBURINI, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma, Bulzoni, 1984 («Biblioteca di cultura», 250), pp. 87-91.

⁶⁵ Henri LAGRAVE, *Le Grand-Théâtre de Bordeaux devant l'opinion (1772-1785)*, in AA.VV., *Victor Louis et le théâtre. Scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIII^e et XIX^e siècles. Actes du colloque tenu les 8, 9 et 10 mai à Bordeaux à l'occasion du bicentenaire de l'inauguration du Grand-Théâtre*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 43-50: 46.

⁶⁶ Antonio NICCOLINI, *Alcune idee sulla risonanza del Teatro dell'Architetto Cav. A. N.*, Napoli, Tipografia Masi, 1816.

⁶⁷ Si veda C. MARCHEGIANI, *La lezione di Raffaele Stern* cit., pp. 404-411, e Appendice, I-IV, pp. 412-415.

⁶⁸ Congregazione del condominio teatrale del 30 gennaio 1823 (Archivio Storico Comunale di San Severino Marche, Archivio del Condominio Teatrale, Congregazioni Teatrali, 1820-1877), cit. in Luca Maria CRISTINI, *Aleandri e Bigioli: il Teatro Feronia*, in *Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma*, a cura di Gianna PIANTONI, catalogo della mostra di San Severino Marche, 18 luglio – 11 ottobre 1998, Roma, Edizioni De Luca, 1998, pp. 173-179: 179.

mittenti affinché sostituisse con un soffitto piano la classica volta a velario unghiato introdotta nella prima versione del progetto, poi felicemente mantenuta.

Il preparatissimo architetto e ingegnere modenese, all'epoca in cui Aleandri si diplomava all'Accademia di San Luca era a Roma aiuto del distinto architetto e professore accademico Giuseppe Camporese, che fra l'altro dirigeva intorno al 1820 i lavori di rifacimento del teatro Valle su progetto del collega Valadier, il quale ebbe la bella idea di dar retta a Niccolini.⁶⁹ A parte la rassicurazione che un teatro piccolo non crea in genere problemi acustici,⁷⁰ e la raccomandazione di adottare un «pavimento di tavole risuonanti», un *plafond* 'basso' e logge in ritirata «per evitare la risonanza o l'eco», Poletti dimostra a quanto pare più buon senso di architetti di primo piano in campo teatrale come Louis, Niccolini e Valadier, e certo di altri che puntarono tutto o quasi sulla ventilazione ai fini acustici nonostante l'autorevole intervento in merito di un fisico del calibro di Chladni. Poletti ne segue e parafrasa le illuminanti osservazioni di acustica applicata alle sale di spettacolo, nel dire ad Aleandri che per accrescere l'intensità delle emissioni sonore sarebbe utile rifarsi alla «legge della riflessione nei tubi a pareti parallele, e nei portavoce», adottando una pianta ad U e facendo «le parti laterali alla bocca d'opera [...] lisce parallele o convergenti all'asse simile ad un antico teatro di Atene»; ne ricalca la pianta schematica dal testo di Chladni a beneficio dell'amico (fig. 11).

Il trattato di acustica apparso in Germania nel 1802 (riedito nel 1817 e nel 1830) e di lì a poco in Francia per interessamento di Napoleone (1809), durante il soggiorno parigino dell'autore fra 1808 e 1810, ebbe un peso rilevante nel fornire alla progettazione teatrale ottocentesca basi meno instabili. Ma nel secondo Ottocento si è comunque continuato a riflettere sulle evidenti proprietà della leggera corrente d'aria diretta dalla scena alla sala, già segnalate a Chladni dall'autore del teatro di Stato a Potsdam (1795), Carl Gotthard Langhans, direttore dell'ufficio reale delle costruzioni di Berlino, dove eresse la celebre porta di Brandeburgo (1789):⁷¹ la questione rimane

⁶⁹ Appendice, II, punto 5. Per l'osservazione di Valadier, secondo il quale la questione della sonorità dipendeva del «tutto dalla corrente dell'aria che dal palco scenico dee dirigersi verso l'uditorio»: G. VALADIER, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁰ Appendice, II, punto 6. La soglia dei m 21,70 ivi indicata, sulla scorta delle esperienze di Saunders (vedi sopra, nota 12), avanza di oltre un metro (palmi 102 = m 22,79) nell'articolo *Delle curve dei teatri* pubblicato dall'architetto Gasparoni: interessanti osservazioni che un amico («il sig. L.P.») teneva nel cassetto (FRANCESCO GASPARONI, *L'Architetto girovago. Opera piacevole ed istruttiva di F. G.*, t. I, Roma, Tipografia Menicanti, 1841, pp. 102-107). Poletti, in particolare, osserva: «Il teatro di s. Carlo di Napoli è lungo 102 palmi, e quello della Scala in Milano 106; e questi sono i più grandi teatri d'Europa. Essi sono dunque configurati secondo il limite suddetto, quantunque io abbia sperimentato nell'ultimo, che situandosi nel fondo della curva i suoni ordinarii pervengono all'orecchio indistinti e confusi» (*ivi*, p. 106).

⁷¹ Lo riferisce il giovane Rodolphe Radau in *L'acoustique* cit., p. 149, mostrando interesse circa l'escogitare «une habile ventilation», dando credito a Langhans, «conseiller intime» di Chladni, pur restando «le projet le plus original qui ait été imaginé pour améliorer l'acoustique des salles de spectacle».

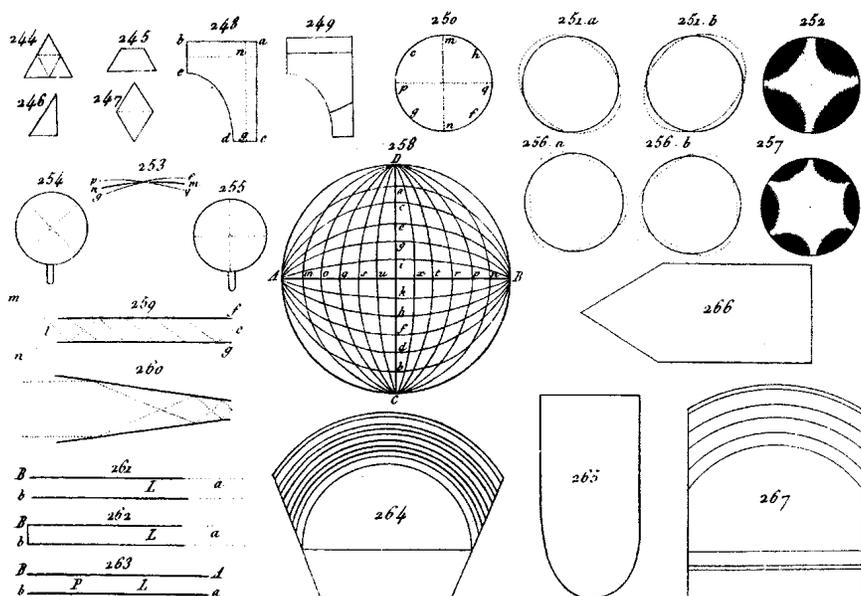


Fig. 11 Ernst Florens Friedrich CHLADNI, figure dalla tavola 8 del trattato *Die Akustik...*, Leipzig 1802; ed. Paris 1809. In particolare: figg. 259-260, portavoce a pareti parallele e a tronco di cono; fig. 264, pianta schematica di antico teatro di Atene a pareti divergenti; fig. 265, pianta di sala con pareti e *plafond* di forma parabolica, di ottima acustica per suoni emessi dal fuoco della parabola; fig. 266, pianta di sala con terminazione conica o piramidale, di effetto simile a un portavoce; fig. 267, pianta di sala teatrale proposta da Johann Gottlieb Rhode, secondo «le leggi della propagazione del suono mediante i tubi a pareti parallele e i portavoce».

aperta, seppure Chladni, dedicando alla cosa solo cinque righe di testo, concluse che «l'esperienza ha mostrato che gli inconvenienti sorpassano i vantaggi che se ne potrebbero trarre». ⁷² Il considerare da alcuni che ambienti mal ventilati danno «condizioni acustiche poco favorevoli» e «che anche una tenuissima corrente basta ad esercitare una certa influenza sull'andamento del suono», induce a valutare la possibilità di trovare il modo più opportuno per sfruttare questo innegabile «vantaggio», avendo l'accortezza che «nello studiare la ventilazione dell'ambiente sarà opportuno evitare le correnti dirette dall'uditorio verso la fonte dei suoni, od anche quelle che eventualmente attraversassero lo spazio che è fra l'uno e l'altra»: sta di fatto che il più arduo nodo da sciogliere resta quello di una ventilazione che non sia fastidiosa e nociva per la salute del pubblico. ⁷³

⁷² E. F. F. CHLADNI, *Traité d'Acoustique...* cit., p. 308; v. Appendice, II, par. 210.

⁷³ A. FAVARO, *op. cit.*, p. 54.

Viene da chiedersi se Pietro Ghinelli sia stato sensibile alle argomentazioni di Niccolini. «Quanto ad acustica – riferiva l'ingegnere anconetano Edoardo Camiz –, il nostro Teatro delle Muse non è secondo ad alcun altro, forse anche in grazia all'ottima ventilazione della sala, racchiusa fra due cortili». ⁷⁴ La ventilazione era una fondamentale norma igienica che in Italia prese piede soprattutto nel primo Ottocento, ma la diffusa opinione che se ne avvantaggiasse anche la resa acustica può essere stata condizionante in più occasioni, e lo fu pure nel caso del teatro Regio di Parma. ⁷⁵ Comunque, Aleandri è d'accordo col collega modenese che si debba evitare un tale espediente ai fini acustici, così come concorda circa la validità acustica ed architettonica di una classica pianta ad U, seppure della variante vitruviana più corta di quella accolta da Poletti (che pensava alle proprietà dei tubi a pareti parallele), giacché gli pare di forma più armoniosa la proporzione assunta dal «venerato Maestro Stern». ⁷⁶ Dal canto suo, pensa che si avrebbero grossi vantaggi «coll'impedire l'espansione della voce nell'immensi locali del palco scenico praticando immediatamente dietro le quinte un riparo di legno mobile alla circostanza, e coprendo il palco scenico immediatamente sopra i celi di decorazione con una volta parimente di legno lasciandovi i soli apertugj necessarj per la manovra delle decorazioni». A qualcosa di simile aveva pensato qualche anno prima Stendhal. Durante le serate passate nei teatri napoletani nel 1817, si chiedeva se non si potesse «dividere il palcoscenico con un assito abbastanza solido per rimandare la voce nella sala, per esempio lasciando calare un sipario in lamiera o costruendo un muro di casse di legno, guarnite di pelle di tamburo sulla faccia rivolta al pubblico»: ⁷⁷ meditazioni non troppo dissimili da quelle suscitate a Maurizio Pollini, come abbiamo visto, dai difetti subito riscontrati nel nuovo Auditorium di Roma.

Anche più acuta dell'idea stendhaliana pare quella del giovane architetto Aleandri, pur se destinata dalla forza di un'inveterata prassi scenotecnica al limbo delle elucubrazioni peregrine. Non conoscendo il trattato di Chladni (come la stragrande maggioranza dei suoi colleghi), ⁷⁸ il marchigiano ignora-

⁷⁴ Dalla 'descrizione' tecnica in Ottaviano MORICI, *I cento anni del Teatro delle Muse di Ancona* MDCCCXXXVII-MCMXXVII, Ancona, Tip. A. Nacci & C., 1927, pp. 13-16: 14.

⁷⁵ Del teatro eretto su progetto di Niccolò Bettoli (1821-29), primo architetto di Maria Luigia e docente di statica presso l'Accademia Parmense, la bella pubblicazione *in folio* che ne accompagnò l'inaugurazione precisava, fra l'altro: «e vi sono ventilatori per la salubrità dell'aria, giovevoli anche a render la sala più armoniosa» (*Il nuovo Teatro di Parma rappresentato con tavole intagliate nello studio di P. Toschi e descritto per brevi cenni da G. B. N. [icolosi]*, Parma, Co' Tipi Bodoniani, 1829, p. VII). Altro contributo in tal senso lo si volle ottenere con la funzione di cassa armonica assolta dal vano ricavato sotto il piano ligneo della platea (ivi, *Avvertimento*, p. n.n., e tav. n.n. di *Ortografia interna pel lungo*).

⁷⁶ Appendice, III.

⁷⁷ STENDHAL, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁸ In Italia Chladni era più conosciuto da chi si occupava di acustica musicale (v. sopra, nota 12). Non mi risulta che del "padre dell'acustica" circolassero in traduzione italiana suoi saggi (si occupò anche di meteoriti), oltre le due edizioni del seguente: *Notizia di due nuovi stromenti di musica e di alcune altre scoperte. Dal loro autore E. F. F. Chladni, Sassone, Dottore di filosofia e di diritto, membro della Società delle Scienze di Harlem...*, Torino, Dal-

va di conseguenza un opuscolo tedesco che il fisico teneva in grande considerazione, dove si esponeva un'utilissima «Teoria della propagazione del suono ad uso degli architetti», ben più fondata del libello di Niccolini. In essa – analogamente a quanto pensava Aleandri – si auspicava, in luogo delle moderne quinte causanti serie dispersioni sonore, il riutilizzo degli antichi prismi triangolari girevoli a facce dipinte (*periaktoi*), che avrebbero costituito dei compatti schermi obliqui.⁷⁹ In virtù di un simile ardito recupero il teatro del tempo avrebbe certo potuto fregiarsi a maggior ragione dell'etichetta neoclassica, recuperando al tempo stesso, a quanto pare, quell'essenziale “piacere musicale” negato a Stendhal dallo sfavillante ma sordo San Carlo di Napoli, nuovo di zecca.

la Stamperia dipartimentale, s.a. [post 1809]; *Notizia di due novi stromenti di musica e di alcune altre scoperte...*, Genova, Ivone Gravier, s.a. Dall'interrogazione via Internet di 237 cataloghi *opac* (*on-line public access catalog*) di biblioteche italiane (il che può essere indicativo in qualche misura della fortuna di un testo) trovo del trattato di acustica solo cinque copie dell'edizione parigina del 1809 in altrettante biblioteche settentrionali (quelle universitarie di Pavia, Padova, Bologna, e dei poli regionali lombardo e piemontese; la copia torinese appartenne a Carlo Alberto, re di Sardegna), ed una dell'edizione originale di Lipsia all'Università degli Studi di Bari, dove figurano altri due importanti saggi di acustica di Chladni: *Entdeckungen über Theorie des Klanges*, Leipzig, Weidmanns Erben und Reich, 1787; *Neue Beyträge zur Akustik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1817.

⁷⁹ Johann Gottlieb RHODE, *Theorie der Verbreitung des Schalles für Baukünstler*, Berlin, Frölich, 1800, pp. 77-78. Il concetto era già stato avanzato da Jean DAMUN, *Prospectus du nouveau Théâtre tracé sur les principes des Grecs et des Romains*, Paris 1772, p. 16. Cfr. A. FAVARO, *op. cit.*, p. 102.

APPENDICE

I.

Ernst Florens Friedrich CHLADNI, *Traité d'Acoustique*, Par E.-F.-F. Chladni, Docteur en Philosophie et en Droit; Membre de la Société Royale d'Harlem, de la Société des Scrutateurs de la Nature de Berlin, de l'Académie des Sciences utiles d'Erfort, et de la Société départementale de Mayence; Correspondant de l'Académie Imperiale de Saint-Pétersbourg, des Sociétés Royales de Göttingue et de Munich, de la Société Philomatique de Paris, et de la Société Batave de Rotterdam. Avec huit Planches, Paris, Chez Courcier, Imprimeur-Libraire pour les Mathématiques, 1809 (ed. orig.: *Die Akustik, bearbeitet von Ernst Florens Friedrich Chladni...*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1802).

Troisième Partie, *Des vibrations communiquées ou de la propagation du son*, Première Section, *De la propagation du son par l'air et par d'autres fluides aériennes*, 207-210, *Sur la construction des salles favorables au son*, pp. 301-309.

207.

Il serait très-utile de savoir toujours la meilleure manière de construire des salles, pour que le son [p. 302:] puisse être entendu partout distinctement, sans sacrifier quelques autres qualités conventionnelles, ou nécessaires pour d'autres buts. Dans la plupart des salles où l'on y a réussi, cela paraît être plutôt un effet du hasard que d'une théorie exacte. Une salle sera favorable au son,

1° Quand elle est bien arrangée pour faciliter la propagation naturelle du son;

2° Quand l'intensité du son est augmentée par la résonnance d'autres corps, ou par des réflexions convenables.

J'ai emprunté la méthode d'exposer cet objet, comme aussi quelques idées, d'un petit Mémoire de J. G. Rhode (*Theorie der Verbreitung des Schaller für Baukünstler*, c'est-à-dire Théorie de la propagation du son pour des architectes) qui a paru à Berlin en 1800, et que je préfère à beaucoup d'autres.

208.

Il est plus facile d'arranger des salles d'une manière favorable à la propagation naturelle du son, que d'obtenir des renforcements convenables par des moyens artificiels; mais cette propagation naturelle n'est pas suffisante pour des salles très-grandes, destinées pour des réunions fort nombreuses. Suivant Saunders (*treatise on theaters, including some experiments on sound, London, 4°*), on peut regarder 70 pieds comme la distance à laquelle une voix ordinaire est encore perceptible; un théâtre [p. 303:] construit suivant cette maxime, pourrait donc contenir à peu près 2000 personnes. Quand l'espace n'est pas grand, de sorte que personne n'est éloigné de plus de 60 pieds de celui qui parle, la forme de la salle est presque indifférente, parce que le son parcourt cet espace trop rapidement pour qu'on puisse entendre un réflexion désavantageuse. Une pareille réflexion pourra renforcer le son dans un seul cas, savoir, quand la surface contre laquelle le son s'appuie, est peu éloignée, et que par conséquent la réaction se fait trop rapidement pour la distinguer du son primitif. Pour empêcher la résonnance ou l'écho qu'une réaction pourrait causer, il sera toujours avantageux d'arranger les places en forme amphithéâtrale successivement élevée, pour que nulle part ne se trouve une surface trop grande, contre laquelle l'air agité se puisse appuyer dans le même instant. Si la salle n'est pas trop haute et trop voûtée, on évitera mieux la résonnance ou l'écho qui serait causé par la réaction du son de haut en bas, et le son pourra se répandre plus facilement par cet espace moindre. La forme semi-circulaire, ou semi-ovale qu'on donne ordinaire-

ment aux théâtres, est convenable pour contenir beaucoup de personnes à une distance modique de l'endroit où le son est produit; mais la forme d'un ancien théâtre d'Athènes aux parois divergentes (fig. 264), pourrait contenir une assemblée encore plus nombreuse à la même distance.

Il faut aussi éviter tout ce qui peut empêcher la [p. 304:] propagation libre du son, par exemple des décorations trop saillantes des parois, etc.

Un orchestre ne doit pas occuper trop d'espace, pour qu'il ne soit pas trop difficile que tous observent la même mesure, à cause du tems qu'il faut pour la transmission du son d'un bout à l'autre. Il est même presque impossible que tous observent toujours la même mesure, si l'on place deux chœurs fort éloignés l'un de l'autre, aux deux extrémités d'une salle.

209.

Une résonnance d'autres corps, par exemple, si les parois sont boisées de tables minces, ou si un orchestre est placé sur des planches de bois auxquelles les vibrations se peuvent communiquer, sera applicable aux salles destinées pour la musique; mais elle ne pourra pas servir pour augmenter la facilité d'entendre des paroles. Les anciens ont employé dans quelques théâtres, des vases pratiqués entre les places des spectateurs, pour renforcer le son, d'après *Vitruve (libr. V, cap. 5)*; mais ce moyen ne paraît être d'aucune utilité.

210.

Les réflexions convenables sont le meilleur moyen pour augmenter l'intensité du son.

Quelques architectes ont suivi des principes directement opposés à ceux qu'il aurait fallu suivre. Ils se sont imaginé que le son qui va en avant, [p. 305:] doit faire une action rétrograde, ce qui n'opère qu'une résonnance désagréable qui dégénère en un écho, d'autant plus prononcé que la surface réfléchissante est plus éloignée de celui qui entend le son. Pour obtenir par des réflexions une augmentation utile de l'intensité du son, il faut que chaque action rétrograde soit évitée, mais que le son répandu à droite, à gauche, en arrière et en haut, soit détourné vers le public, par une forme convenable des parois, et qu'il se fasse entendre partout presque dans le même instant que le son principal.

De toutes les formes possibles qu'on peut donner à une salle destinée pour entendre le son, l'ellipse est la plus désavantageuse. La qualité principale d'une ellipse est de réunir dans un foyer tous les rayons qui partent de l'autre foyer; or s'il était possible de concentrer un orchestre dans l'un des foyers et tout le public dans l'autre, le son secondaire serait très-fort, mais sans aucune utilité; car, si la salle est petite, on n'a pas besoin d'un renforcement du son, et si la salle est grande, on entendra le son secondaire plus tard que le son primitif, excepté si l'ellipse est fort allongée. Quand le son est produit et entendu hors des foyers, la résonnance ou l'écho se montrera de manières très-différentes. A Berlin, le théâtre et la salle de concert, ellipsoïde regulier, pourront servir pour observer les effets de la forme elliptique. Une forme ronde ne sera pas convenable à cause des réflexions multipliées, [p. 307:] comme, par exemple, dans le dôme de l'église de Saint-Paul à Londres, et dans la Rotonde à Rome. J'ai observé aussi une résonnance très-prolongée dans une salle demi-ronde. Lorsqu'il s'agit d'entendre partout distinctement un orateur, ou un chanteur, ou un instrument, une forme parabolique des parois et du plafond serait très-convenable; on pourrait faire passer les deux branches de la parabole à des lignes droites parallèles (fig. 265); le son devrait être produit dans le foyer de la parabole, marqué dans la figure par un point; et tout le son qui ne parvient pas

direttamente al public, lui parviendrait réfléchi en des directions parallèles à l'axe. En général on augmentera beaucoup l'intensité du son d'un orchestre ou d'un orgue, en le plaçant sous une voûte étroite et basse qui s'élargit peu à peu. On obtiendrait aussi le même effet, en donnant aux parois et au plafond une forme conique ou pyramidale, qui pourrait se prolonger en des parois parallèles (fig. 266); l'orateur ou l'orchestre devrait être placé dans la partie étroite de la salle, dont la pointe pourrait être tronquée ou arrondie; la réflexion du son serait ressemblante à celle qui se fait dans un porte-voix. Quelle que soit la forme, une élévation successive des places sera toujours favorable au son. Il me paraît que la musique ferait beaucoup d'effet dans une salle ronde dont le plafond serait voûté à une hauteur suffisante; l'orchestre devrait être placé tout en haut au milieu de la coupole. L'effet serait le même, si le plafond était conique, ou si la forme [p. 307:] de la salle était carrée ou polygone, et que celle du plafond fût pyramidale; le son venant d'en haut et réfléchi presque comme dans un porte-voix, serait entendu partout très-distinctement sans le moindre écho et sans aucune résonnance prolongée.

J'ai observé un effet surprenant de la musique à Ludwigslust dans l'église de la cour du Duc de Mecklenbourg-Schwerin. L'église a une seule nef; toute l'extrémité où se trouve l'autel, forme un tableau qui représente l'apparition des anges qui annoncent aux pasteurs la naissance de Jésus-Christ. Entre les planches d'en haut, qui forment le nuages, est placé l'orchestre qui ne voit pas le public, et qui n'est pas vu; tout le son se répand en haut et n'arrive au public que réfléchi par le plafond. Le son est beau et distinct, et avant de connaître la construction de l'église, il est difficile de deviner d'où il vient; on cherche l'orchestre sans le trouver.

M. Rhode, dans son Traité cité § 207, remarque que la plupart des théâtres sont très-peu favorables au son, parce qu'on a trop négligé les lois de la propagation du son par des tuyaux à parois parallèles et par des porte-voix. Les loges latérales, près du théâtre, sont très-désavantageuses, parce qu'elles absorbent trop le son; il serait mieux pour l'effet, si aux côtés il n'y avait que des parois droites ou parallèles, comme dans la fig. 267, ou divergentes, comme dans la fig. 264, sans décorations saillantes; le plafond ne doit pas être trop haut; il peut être parallèle au parterre en s'élevant peu à peu vers la [p. 308:] partie de la salle la plus éloignée du théâtre. L'extrémité opposée au théâtre peut former un arc de cercle. Le grand théâtre à Parme, très-connu, peut servir d'exemple⁸⁰. Pour des théâtres encore plus grands, des parois divergentes (fig. 264) seraient préférables. La disposition amphithéâtrale des places n'empêcherait pas la construction de quelques places distinguées, en interrompant par un espace modique, les séries des places. M. Rhode remarque aussi que l'arrangement ordinaire des coulisses est contraire à la propagation du son, parce qu'elles absorbent tout le son qui se répand vers les côtés. D'après lui les anciennes machines triangulaires tournantes, dont les trois surfaces peuvent être pein-

⁸⁰ Cadono in errore sia Rhode che Chladni nel fare riferimento al Teatro Farnese di Parma, di cui l'album di Dumont e il volume X dell'*Encyclopédie* (v. sopra, nota 45), principali fonti illustrative dei teatri europei, avevano divulgato una pianta più corta di oltre un quarto rispetto al vero. Che la pianta fosse «appena riconoscibile» per la notevole inesattezza fu presto rilevato da Pierre Patte (*op. cit.*, pp. 65-66), e cento anni dopo l'errore di Rhode fu rimarcato da Antonio Favaro (*op. cit.*, p. 113, nota 1), che, non conoscendo forse i repertori suddetti, lo imputò ad «una fallace indicazione dello Stieglitz (*Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst*, Berlin, 1790, p. 614)»: errore «che, sulla fede del Rhode medesimo, venne ripetuto da molti altri scrittori». Inoltre, la cavea a settore circolare del teatro di Rhode, esemplato sul tipo dell'odeon greco, non corrisponde affatto a quella ad U con fondo semicircolare del teatro parmense di Giambattista Aleotti (1618).

tes ou couvertes de toile peinte, seraient plus favorables au son, quand on les tourne de manière qu'elles forment, du moins vers l'avant-scène, une paroi qui réfléchit le son en avant.

Puisqu'un courant d'air, dont la direction est la même que celle du son, en augmente beaucoup l'intensité, on a voulu employer ce moyen dans un théâtre; mais l'expérience a montré que les inconvéniens surpassent les avantages qu'on en pourrait tirer.

Il paraît que les théâtres des anciens, où les places étaient successivement élevées en s'éloignant de la scène, étaient plus propres à faciliter la propagation naturelle du son, qu'à le renforcer par des moyens artificiels. Dans des restes de ces théâtres, par exemple dans le *cirque de Murviedro* en Espagne (l'ancienne Sagonte), suivant M. Biot, comme aussi dans *l'amphithéâtre de Nismes*, et dans celui de la *villa Hadriani* à Tivoli, on entend très-bien dans des endroits les plus élevés, ce qu'on dit dans l'arène. On peut attribuer ces effets en partie aux réfléchissemens du son par la terre, et à ce que la propagation du son en haut est facilitée par l'action de l'air plus dense sur l'air un peu moins dense.

II.

Lettera di Luigi Poletti a Ireneo Aleandri, da Roma l'11 marzo 1823 ⁸¹.
(Biblioteca Comunale di Macerata, ms. 1052/1, b. LVII, *Lettere a Ireneo Aleandri*, n. 554)

[*All'Or.mo Sig.^r Ireneo Aleandri / Architetto Civile in / Sanseverino*]

Buon Amico. Roma 11. Marzo 1823.

Nuova ed inaspettata mi è venuta la tua carissima, colla quale mi ricordi di alcune cose sui teatri. E benché sia molto occupato nondimeno l'appagarti in cose di arte mi è gratissimo. Che se innanzi non ti ho risposto devi attribuirlo alla cura di lucidarti le curve dei teatri di Milano, e di Argentina. Il che per molto che mi sia dato d'attorno mi è riuscito inutile. Però senza più mi son deciso di scriverti le cose seguenti, le quali se non ti serviranno dirittamente, o come dicesi ipso facto, mi lusingo che possano somministrarti tanta materia che basti al tuo scopo. E prima dico che troppo fastidio ti dai sulla curva per un piccolo teatro. Lascia le difficili investigazioni per quelle sale delle grandi città, nelle quali gl'impresarj per amor di guadagno a danno pubblico studiano di accatastare le genti. Ne' piccoli teatri quando siasi mirato alla bellezza, e alla comodità del vedere, quella del sentire non può mancare. Nondimanco eccoti alcune regole generali che ho desunte dallo studio di questa difficilissima parte, e che a mio credere ti varranno forse meglio della copia servile di una curva dei moderni teatri.

1. La miglior curva da darsi ai teatri vuolsi considerare sotto due grandi riguardi, alla comodità e alla bellezza. Non v'ha dubbio che per la bellezza tutte le altre curve la cedono al circolo.

2. La comodità nelle curve dei teatri vuol esser presa in due sensi l'uno al vedere, l'altra all'udire.

3. Supponi AB (fig. 1) l'asse del teatro ossia la retta che lo divide per mezzo.

⁸¹ Già pubblicata in C. MARCHEGIANI, *La lezione di Raffaele Stern*, cit., Appendice, I, pp. 412-413.

Per la bellezza si è detto che la curva sia circolare. Tutti difatti oggidì fanno il fondo semicircolare: ma come si producano i rami della curva qui è dove variano le pratiche, e credesi esser tuttavia cosa oscura e difficile. Descrivasi adunque il semicerchio DAE. Sia XZ la linea della bocca d'opera. Alcuni fanno centro in D estremità del diametro parallelo alla bocca d'opera, e col raggio DE compiono la curva AEX. E questa pratica piaceva al povero Camporese. Altri hanno aggiunto al diametro $\frac{7}{8}$ del med.^o e facendo centro in F hanno compita la curva Aey. Nel qual modo si è operato da Valadier nel teatro Valle. Aggiungerei qui le curve dei teatri della Scala, di Argentina, e S. Carlo, ma come ti ho d.^o non ho potuto inventirle. E benché sappia che Cavi le tiene nell'Opera del Morelli sul teatro d'Imola, pure mi è inutile poiché egli è fuori di Roma. Gli altri amici, e le biblioteche non hanno modo di appagarmi. Spero di acquistare il sud.^o Morelli in una vendita di libri che si farà fra pochi giorni purché nell'incanto mi venga rilasciato ad un prezzo modico, e non tanto basso. Nel qual caso puoi star sicuro di averle, ché te le invierò subitamente. Ora ti dirò una mia opinione onde conoscere qual fra tutte sia la migliore.

4. Dico adunque che tutti i prolungamenti del semicerchio che si vogliono usare o rivolgeranno la concavità all'asse, ovvero la convessità, o infine produrranno i loro rami parallelamente all'asse. Niuna curva può idearsi che non cada in questa triplice distinzione. La fig. 2^a nella curva yEADz presenta i prolungamenti concavi verso l'asse; nella curva y'EADz' i prolungamenti convessi; nella linea di mezzo XEADZ i prolungamenti paralleli all'asse. Nel primo caso la parte che si rivolge all'asse sarà sempre incomoda al vedere essendo la tangente in qualsivoglia punto del prolungamento convergente coll'asse stesso. E però tutte le persone disposte in quell'arco non potranno vedere che stentatamente le operazioni del palcoscenico, e molte dalla loro banda andranno perdute. Benissimo vedono allorché saranno disposte in arco convesso Dz' ovvero Ey'. Questa figura è quella di una campana, piacque al Minucci che la pose in un suo progetto, e fu proposta dal Lamberti. Ha il difetto di venire in una bocca d'opera troppo ampia incomoda al maneggio, e alla grandezza delle macchine, e poco favorevole come si vedrà alla sonorità. Or chi non vede che ad evitare l'uno e l'altro difetto il più conveniente partito è quello di prolungare i raggi parallelamente all'asse. Quanto debba essere questo prolungamento, onde faccia bene all'occhio mi piacerebbe che fosse desunto da Vitruvio mettendo la bocca d'opera dov'egli pone la scena stabile nel lato del triangolo equilatero come i greci, o del quadrato come i latini. E intorno la comodità del vedere parmi questo abbastanza, e vedrai che Valadier forse per caso si è avvicinato al meglio. Ma non è stata bene eseguita, ed il prolungamento è troppo.

5. Veniamo alla comodità dell'udire. Anche su questo particolare molto si è scritto, ed a mio credere con poco buon senso, ed utilità della questione. Lascio di dire dei passati scrittori, ma non ti tacerò un certo Nicolini che volendo scrivere sulla sonorità dei teatri errò persino nel titolo dell'opuscolo dove ponesi dagli scrittori il maggior studio. Imperoché lo chiamò Della risuonanza dei teatri che vuol dire sull'eco dei teatri. Si guardi ognuno dal credere che egli si proponga tanto inutile ricerca per i teatri, poiché lo scritto ben d'altro anzi dell'opposto ragiona. Dico di lui perché questi nostri architetti pare che abbiano ciecamente prestata fede alle sue parole. Egli mena gran rumore, e chiama a tribunale tutti i fisici per la gran scoperta certamente nuova che la sonorità nei teatri sta nella ventilazione che procurar si deve dalla bocca d'opera alla platea ignorando che Chladni innanzi di lui parlato avea di questa proprietà, sulla quale disse di più che praticata non ebbe buon effetto senza fermarsi a lungo intorno ad un punto sì poco importante. Taccio che per siffatta ventilazione il teatro Valle ammalò di raffreddori fortissimi i cantan-

ti e gli spettatori per cui dopo le prime sere il teatro fu sempre vuoto. Per carità adunque che non ti venga in capo di dare al tuo teatro una simile proprietà.

6. Pareva che il dato più sicuro dovesse desumersi dalla distanza a cui si propaga il suono di una voce ordinaria. Eppure sembra a tutti sfuggita questa considerazione. Ora dall'esperienza si ha percettibile fino a m. 21.70. Tutte le persone che saranno dentro a questo limite udiranno distintamente. Da ciò deriva che relativamente alla comodità del suono nei teatri che hanno l'asse minore di m. 21.70 è indifferente la figura. Perciò in questi casi basta attendere alla forma per la bellezza, e per la comodità del vedere, e nel tuo puoi ormai sapere ciò che ti convenga. Ma nei teatri grandi la propagazione naturale non è sufficiente conviene studiare que' mezzi che sono suscettibili di accrescerne l'intensità. Seguendo la legge della riflessione nei tubi a pareti parallele, e nei portavoce parrebbe che le parti laterali alla bocca d'opera far si dovessero liscie parallele o convergenti all'asse simile ad un antico teatro di Atene di cui ti do la forma nella fig. 3^a. Anche il teatro di Parma tiene a questa foggia.

7. Vuolsi attendere alla soffitta che sia bassa, al pavimento di tavole risuonanti, e le loggie disposte a guisa d'anfiteatro per evitare la risuonanza o l'eco.

8. Dopo ciò a me par pazzia di far teatri proporzionati alla popolazione dove si eccedono i limiti ordinari. Il più gran teatro costruito cogli esposti principj non può contenere più di 2. mila persone, e basta ad una città di 20. in 30. mila abitanti. Per una popolazione maggiore conviene moltiplicare i teatri, poiché non si può eccedere nelle indicate dimensioni senza cadere in difetti.

Mi paiono queste cose sufficienti al tuo scopo, e a farti conoscere come puoi con sicurezza operare senza copiare servilmente nelle opere fatte fin qui con incertezza sempre dell'esito modificando le ragioni delle parti. Se queste mie opinioni ti aggradano, e ti sembrano utili alla generalità degli architetti potrei estenderle e farle di pubblica ragione poiché alcune mi paiano nuove e molte non avvertite. E in questa confidenza abbiti un pegno della mia amicizia. Se mi saluterai i Casalgrandi, e dirai ad essi mille cose per me te ne sarò infinitamente obbligato. Amami sempre sempre.

Il tuo Poletti

III.

Lettera di I. Aleandri a L. Poletti, da San Severino il 20 marzo 1823⁸².
(Biblioteca Civica di Storia dell'Arte "L. Poletti" di Modena; Gabinetto Stampe e Disegni, Archivio Poletti, cassetta 29, *Corrispondenza 1823*, n. 214)

[*All' Ill.mo Signore / Il Sig.^{re} Luigi Poletti Ing.^{re} Arch.^o / Roma*]

Sanseverino li 20 Marzo 1823.

Amico!

Ricevo come segno della tua vera amicizia quanto di tuo mi hai esternato, e quanto di altri mi hai trasmesso rapporto alle mie ricerche sui moderni Teatri sebbene un poco tardi, ed in un momento, in cui ho quasi ultimato il Disegno del mio Progetto. Non di meno mi è riescito di molto soddisfazione, e compiacenza nel vedere, che le tue massime combinano con quanto già da me si è eseguito, senza la

⁸² *Ivi*, Appendice, III, pp. 413-414.

cognizione di curva alcuna dei Moderni Teatri, quali io solo ricercavo da te non per copiarle servilmente, ma per ragionarvi sopra, onde conoscerne i difetti, e camminare in quanto a me in una via meno incerta.

Tutti i Moderni Teatri mi sembra sicuramente che abbiano il fondo semicircolare, e che vadino a terminare verso la bocca d'opera con due prolungamenti del semicircolo in senso concavo, o convesso all'asse del Teatro; ed è verissimo, e provato col fatto che tali prolungamenti si nell'una, che nell'altra maniera o sono difettosi nella visuale, o nella sonorità, per cui il miglior partito è certamente quello con prolungamenti retti ossia paralleli all'asse sud.^o, tanto più che oltre le prerogative di una migliore visuale, e di una maggiore sonorità vi riunisce anche quella secondo me, di una maggiore bellezza. Questo partito però non è scevro anche egli di spine fortissime, e mette a contrasto la bellezza col sordido interesse dei vilissimi Impresarij, giacché i prolungamenti paralleli all'asse del Teatro non si possono fare tanto estesi come i concavi ed i convessi senza cadere in una cattivissima forma. Non posso perciò teco convenire di portare tali prolungamenti fino al Lato del triangolo equilatero inscritto in cui Vitruvio fissa la scena, che viene a prolungarsi precisamente la quarta parte del diametro, e produce una cattiva forma. Io pertanto benché veda sacrificato l'interesse dell'Impresario entrandovi un minor numero di palchi, ciononostante ritengo in ciò le aure Massime del nostro venerato Maestro Stern, quale diceva, che il prolungamento del semicircolo deve essere limitato al sesto, o al più fra il quinto, e il sesto del diametro, diversamente produce un cattivo effetto come tu stesso potrai verificare descrivendo tale figura. Ciò basti rapporto alla forma del Teatro. Veniamo alla sonorità.

La corrente di Aria dal palco scenico alla platea produrrà sicuramente una maggior sonorità al Teatro, ma non mi sembra un espediente, che possa mettersi in opera in una sala di popolosa riunione quale è il Teatro, in cui intervengono la maggiorparte degl'individui che conservano il loro Fisico entro temperatissime stufe, ed ermeticamente chiuse quasi la metà della loro vita. A me sempra però, senza ricorrere ad espedienti così pericolosi, che si potrebbe in qualche modo contribuire alla sonorità del teatro in due modi. 1.^o Coll'impedire l'espansione della voce nell'immensi locali del palco scenico praticando immediatamente dietro le quinte un riparo di legno mobile alla circostanza, e coprendo il palco scenico immediatamente sopra i cieli di decorazione con una volta parimente di legno lasciandovi i soli apertugj necessarj per la manovra delle decorazioni. 2.^o Col dare al Teatro una forma che si avvicini per quanto si può alla natura dell'espansione del suono, quale come sai espandendosi a simiglianza di tanti cerchi concentrici, sembra che la forma semicircolare perfetta possa convenire a questo scopo in cui le refrazioni dei raggi sonori succedendo tutte all'intorno nel medesimo tempo avverrà un solo eco, e perciò risulterà una perfetta distinzione di suoni ed il teatro sarà sonoro. Ciò distingue di gran lunga la nostra fissata forma di Teatro sopra tutte le altre Moderne. E ciò sia detto in genere sopra i Teatri, veniamo al mio caso particolare.

Il Teatro, che io debbo fare non è nuovo di pianta, ma debbo adattarlo dentro la vecchia Gabbia, ossia muri esterni. Il Locale è lungo ma strettissimo. Avendo avuto la commissione di ricavarvi n.^o 4 ordini, e n.^o 17 palchetti per ordine, colla condizione, che il primo ordine rimanga sopra la porta d'ingresso della Platea ho dovuto contenermi nel modo seguente.

Il Fondo del teatro è un semicircolo: Le prolungazioni di esso non le ho fatte parallele all'asse, ma concave, giacché il vistoso n.^o dei Palchetti rispettivamente al piccolo Teatro mi avrebbe portato le d.^e prolungazioni assai più lunghe del sesto, e del quinto del Diametro lo ché faceva una cattivissima figura. E difatti per

farvi entrare il d.^o n.^o di palchi ho dovuto portare le d.^e prolungazioni fino alla tangente del circolo metà del quale forma fondo del teatro. L'altezza di tutto [il] teatro cioè dal parter fino alla volta è di un diametro, per[ciò] le generali dimensioni del vaso cioè lunghezza, larghezza, [ed] altezza, è sempre costantemente un diametro. Questa proporzione, che ho riconosciuta in molti monumenti antichi, e singolarmente nel Panteon mi è sembrata adattabile al mio oggetto. Le prolungazioni del Semicircolo le ho descritte con un arco avente il centro nella prolungazione del diametro del semicircolo, che forma fondo del Teatro, e precisamente un diametro lontano da d.^o semicircolo. Dunque se Valadier si è più degli altri accostato alla buona forma facendo centro alla distanza di 7/8 del diametro, io mi sarò avvicinato anche più di lui. Dammi perciò il tuo parere.

Mi necessita, che a pronto corso di posta tu mi favorisca le figure relative alle regole date da Stern ne' suoi Scritti sopra i teatri, per stabilire la pendenza della Platea, del palco Scenico, non che per stabilire la convergenza delle quinte, e dei Cieli di decorazione, giacché quantunque io abbia i d.ⁱ Scritti mi mancano le figure, e non posso conoscere perfettamente le sunominate regole. Bada di non errare le lettere di esse figure, e che sieno conforme ai scritti diversamente mi farai impazzire. Se tu non le avessi, facilmente le potrai ritrovare presso, Ferretti, Cavi, Azzurri, Andreoli quali mi saluterai, o presso gli altri nostri comuni amici. Non so se in Roma vi sia Laverneda. Egli le ha sicuramente. Vedi di favorirmi, e ti sarò sempre più grato.

[...] Rispondimi subito.

I Fratelli Casalgrande ti rimettono i loro saluti.

Ireneo Aleandri

La musica nei periodici artistico-letterari anconitani tra Otto e Novecento: 1. *Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica* (1922-1934)*

di Marco Salvarani

Scheda:

Titolo periodico:	<i>Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica</i>
Direttore:	Luigi Serra
Sede Redazione:	Ancona, Corso Mazzini 49
Luogo di edizione:	Ancona
Luogo di stampa:	Pesaro, Officine grafiche G. Federici (fino al 1933), poi Roma, Arti Grafiche Armani di M. Courier
Inizio/fine pubblicazione:	ottobre 1922 / dicembre 1934
Consistenza, modalità, periodicità:	12 annate continuative; fascicoli mensili con numerazione progressiva delle pagine (dalle 400 alle 500 pagine per annata); fino al 1931 ciascuna annata parte da ottobre, in seguito da gennaio
Localizzazioni delle fonti consultate:	Biblioteca Comunale "L. Benicasa", Ancona (fascicoli rilegati in 12 volumi; segnatura PER M 43)

Fra i periodici artistico-letterari pubblicati nelle Marche tra Otto e Novecento la *Rassegna marchigiana* risulta essere l'unico a dichiarare nella testata uno specifico interesse musicale. La *Rassegna* fu diretta da Luigi Serra (1881-1940), direttore della Galleria Nazionale delle Marche (Ancona) e sovrintendente alla salvaguardia del patrimonio artistico del territorio; i suoi articoli nella *Rassegna* testimoniano l'operato di ricognizione, registrazione sistematica e tutela dei beni artistici regionali, cui Serra darà più organica trattazione nella monumentale *L'arte nelle Marche* (Roma, 1929), in numerosi articoli per l'*Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti* e in varie monografie.

La *Rassegna* nacque con il dichiarato fine di intendere «alla divulgazione sistematica ed alla fervida esaltazione delle glorie antiche e recenti, delle bellezze naturali, delle manifestazioni musicali del Piceno». Certi che molte di esse fossero del tutto sconosciute o meritevoli di rivalutazione, i redattori si proposero di ricercare «dovunque i segni del genio piceno» e di ricollegarli «nell'intima loro significazione alle correnti ideali della vita italiana».

* Qui presentiamo un primo e parziale esito di un lavoro che fa parte di un progetto di ricerca dell'A.Ri.M. il cui obiettivo è dar conto in maniera sistematica delle notizie di interesse musicale pubblicate nei periodici marchigiani storici. Nel prossimo numero dei Q.M.M. è prevista la pubblicazione del lavoro sulla *Gazzetta di Pesaro* (sec. XVIII) a cura di Gabriele Moroni. I risultati del progetto di ricerca, che si realizza per sua natura come *work in progress*, saranno prossimamente e man mano consultabili via internet nel sito www.arimonus.it [n.d.r.].

Tale assunto è applicato anche agli argomenti musicali, per i quali varrà subito evidenziare le firme più prestigiose.

Gli articoli dedicati alla musica sacra sono firmati dal compositore e musicologo Giovanni Tebaldini, che inizia la sua collaborazione con la *Rassegna* mentre era ancora direttore della Cappella musicale di Loreto, e che proseguirà anche quando sarà chiamato ad altri impegni fuori regione. Notevoli sono gli interventi, per quanto sporadici, di Giulio Fara ed Amilcare Zanella, la cui presenza nelle Marche deriva dagli incarichi assunti al Liceo musicale – poi Conservatorio – di Pesaro: Fara, musicologo compositore e librettista, vi insegnò dal 1923, mentre Zanella ne fu direttore dal 1905 al 1940. Spicca su tutte la firma di Giuseppe Radiciotti per la frequenza ed ampiezza dei suoi saggi, oltre che per il loro contenuto tuttora non obsoleto, ultimi frutti dell'incessante lavoro di studio e ricerca che il musicologo jesino da tempo pubblicava – oltre che in varie monografie – in diversi periodici marchigiani (*La Cronaca Musicale*, *L'Esposizione marchigiana*, *Rivista marchigiana illustrata*, ecc.).

La competenza degli autori è ovviamente decisiva per il grado di interesse storico-musicologico che gli articoli possono oggi ancora suscitare. Si noterà che quasi tutti, coerentemente con l'impostazione culturale del periodico, raramente scansano la preoccupazione di sottolineare la grandezza del compositore – o l'eccezionalità dell'evento, la qualità dell'opera, ecc. – in vanto del *genius loci*, che si amplifica nella cassa di risonanza della gloriosa tradizione italica che diffusamente si andava declinando in quei primi anni del fascismo mussoliniano. Parallelamente si leggeranno non di rado invettive contro i 'modernismi', specie se ispirati dalla musica contemporanea europea (e più o meno alla stessa stregua si trovano citati Debussy, Schönberg, R. Strauss, Stravinskij).

Anche i documenti d'archivio vengono spesso letti in chiave tipicamente celebrativa e le fonti musicali dirette – manoscritti, edizioni, ecc. – vengono solo eccezionalmente e fuggacemente segnalate (ma di regola ignorate) in una serie di articoli che la *Rassegna* pubblica sul patrimonio bibliografico delle maggiori biblioteche pubbliche delle Marche.

La gran parte degli articoli riguarda (ovviamente) i tre celebri compositori di origine marchigiana. Se per Rossini ci si limita a controbattere la presunta leggerezza caratteriale dell'uomo e scarsa profondità del compositore, diffusa da una letteratura aneddotica per altro da tempo sconfessata, maggiore è l'impegno per portare Pergolesi e Spontini in prossimità della grandezza e fama del Pesarese. Più numerosi sono gli articoli su Spontini, la cui biografia personale e artistica – e relativa documentazione – risulta, almeno in parte, più a portata di mano di quella del compositore della *Serva Padrona*, a tutt'oggi lacunosa e problematica. Nelle 'memorie' spontiniane troviamo sia trascrizioni di documenti, sia contributi di contenuto biografico divulgativo o meramente celebrativo. Tra le firme più frequenti in quest'ambito si trova quella di Cesare Annibaldi, 'conservatore' dell'Archivio storico di Jesi, che pubblica una nutrita serie di articoli dal titolo comune *Spunti inediti spontiniani*, sostanzialmente pensata per celebrare il compositore di

Maiolati tramite trascrizione di lettere e documenti reperiti in archivi pubblici e privati.

Le pagine dedicate alla musica si riducono sensibilmente a partire dal 1930, in concomitanza, e forse a causa, della morte di G. Radiciotti, che scrive il suo ultimo articolo per la *Rassegna* (a. VIII, 1929) su Domenico Alaleona. Le annate X e XI (1932 e '33) sono del tutto prive di argomenti musicali; gli ultimi numeri rinunciano poi anche a dar conto della vita concertistica e teatrale locale.

Quanto di interesse musicale si trova nella rivista è ordinato in un formato che riporta nell'ordine:

- Annata, Fascicolo. Mese, anno
- Titolo (pagine)
- Autore
- Sommario / nomi, luoghi, titoli citati

Ciò non può ovviamente sostituire la lettura della fonte. Per quanto ampio e articolato possa farsi, un sommario non può rendere pienamente conto del contenuto e tanto meno delle questioni linguistiche, del tono del discorso, ecc. I saggi più corposi sono sintetizzati in modo da rendere conto dell'oggetto e dei contorni del contenuto, e di quant'altro il titolo dell'articolo non rende esplicito: ciò comporta l'assunzione di responsabilità (e arbitrarietà) della maggiore o minore sintesi data al contenuto (anche in base ad una valutazione di merito) e di una selezione dei nomi-luoghi-titoli che vi compaiono (non è raro trovare articoli che trattano un autore citandone di sfuggita molti altri per puro sfoggio di erudizione e senza una stringente relazione con l'argomento principale). Diversamente, qualora si tratti di un annuncio o di una notizia di poche righe si dà in genere trascrizione pressoché completa. Gli *omissis* sono sempre indicati come [...].

a. I fasc. 1 ott. 1922

Pietro Pace. Organista e compositore lauretano = 1559-1622 = Giovanni
TEBALDINI
(pp. 10-19). La "memoria", scritta in occasione del 300° anniversario della morte del compositore ed organista di Loreto, ripercorre le vicende della fondazione della Cappella musicale della S. Casa, ricorda gli artisti ed i musicisti che vi lavoravano, elenca e commenta le opere di P. Pace, con citazioni dalle dediche delle edizioni e di fonti dell'Archivio lauretano. Contiene riproduzione del front. del *Secondo libro di scherzi et arie* (Venezia, 1617) // Palestrina, Giovanni Animuccia, Orlando di Lasso, Costanzo Porta, Annibale Zoilo, Sebastiano Hay, Antonio Cifra, Antonio Maria Gallo, Agostino Galamini, Giuliano della Rovere, Francesco Maria Leonardi, Bartolomeo Barbarino / Urbino, Loreto (Congregazione dell'Oratorio dei Gesuiti), Roma, Bologna (Archivio del Liceo Musicale).

a. I, fasc. 2 nov. 1922

Ancora di Pietro Pace (pp. 61-62). A completamento dell'articolo di Giovanni Tebaldini (a. I, fasc. 1) l'autore fornisce dati bio-bibliografici sull'organista e compositore di Loreto, con elenco delle opere manoscritte ed edite // Riccardo Amadino, Giuliano Della Rovere, Federico Ubaldo Della Rovere, Francesco Maria II Della Rovere, Bracci Ignazio, Vincenti, Georgius Victorinus, Giovanni Donfrid, Francesco Commer; Urbino, Pesaro, Venezia, Lipsia, Parigi, Monaco.

- a. I, fasc. 3 dic. 1922
Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro (pp. 92-94). Articolo celebrativo sulla fondazione del liceo e sugli attuali successi dell'istituzione // Gioachino Rossini, Carlo Pedrotti, Arturo Vambiachi, Antonio Cicognani, Pietro Mascagni, Amilcare Zanella. Ettore MANCINI
- a. I, fasc. 4 gen. 1923
Giuseppe Verdi a Senigallia (pp.137-140). Saggio sulla rappresentazione dei *Lombardi alla prima crociata*, presente l'autore, al Teatro La Fenice di Senigallia, stagione di Fiera 1843 (dal 29.7) gestita da Alessandro Lanari; con trascrizione di una lettera (30.5.1843) di G. Verdi al tenore Poggi con annotazioni su modifiche alla partitura // Gaetano Ferri; Erminia Pezzolini-Pozzi. Giuseppe RADICIOTTI
- a. I, fasc. 5 feb. 1923
Un musicista: Agostino Mercuri = 1839-1892 = (pp. 182-186). Profilo biografico-artistico del compositore nato a S. Angelo in Vado; con ritratto fotografico datato 2 agosto 1883 // Russo, Mercadante, Parisi, Conti, Verdi, Ghislanzoni, Ricordi Editore, Ferdinando Fontana, Giraldoni, Ferni / Venezia, Ravenna, Bologna (teatro Comunale), Roma, Reggio Emilia, Madrid, Napoli (Cons. S. Pietro a Maiella), Rimini (teatro Comunale), Perugia (Istituto Musicale), San Marino (Teatro della Concordia) / *Adello, Adelinda, Violino del diavolo, Beatus Vir, Laudate pueri, Messa funebre*. Nicola RIDARELLI
- a. I, fasc. 7 apr. 1923
Echi musicali in Ancona. (pp. 272-274). Rievocazione di concerti e fondazione della Società. Amici della Musica nei primi mesi del 1923 // Laura Daretti, Vincenzo Crepax, Guglielmo Corradi, Guido Michelli, Vecsey, Hubermann, Serato, Principe, Fesh, Kocian, Spalding, Koncz, Quartetto Busch, Quartetto Lehner, Corti, Horszowski. Emma ASCOLI
- a. I, fasc. 9 giu. 1923
La pinacoteca del liceo musicale di Pesaro (pp. 329-345). Sulla provenienza della quadreria del Conservatorio dalla eredità di Rossini tramite la galleria Hercolani di Bologna e sulla appartenenza alla stessa di alcuni dipinti del Museo di Pesaro [non si tratta di iconografia musicale]. Enrico BRUNELLI
- a. I, fasc. 11 ago. 1923
Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano (pp. 430-434). Sunto e commento della vicenda descritta nel raro opuscolo di Vincenzo Sassaroli *Cosiderazioni sullo stato attuale dell'arte musicale in Italia e sull'importanza artistica dell'opera Aida e della Messa di Verdi pel maestro [...]* aggiungetevi le due lettere della sfida da lui proposta all'editore Tito Ricordi ed al maestro Verdi e dai medesimi rifiutata (Genova, tip. della Gioventù, 1876), con trascrizione di stralci e commento delle lettere inviate dal compositore di Tolentino (e nipote di Mercadante) V. Sassaroli che propose la scommessa-sfida di musicare il libretto dell'*Aida* di Ghislanzoni usato da Verdi e di chiedere a Verdi «se si sente di venire al paragone» // Filippo Sassaroli, Germano Sassaroli / *Francesca da Rimini, Luisa Strozzi, Duca di Jork* / Gazzetta Musicale di Milano. Giuseppe RADICIOTTI

- a.II, fasc. 1 ott. 1924
- Cronache musicali** (pp. 37-38). «La stagione d'opera nelle Marche non è stata molto brillante. Almeno per quel che riguarda il repertorio. La solita dozzina di opere, sentite e risentite [...] dalla *Norma* alla *Tosca*, dalla *Gioconda* al *Faust*, dalla *Cavalleria* ai *Pagliacci*, dal *Rigoletto* alla *Favorita* [...] con questo sistema le Marche non conosceranno mai non già le opere nuovissime ma nemmeno quelle acclamate da tutti pubblici». Ad es. le opere di Wagner, Debussy Strauss, o il *Boris Godounoff* (*sic*) o quelle di artisti marchigiani antichi e moderni: Rossini, Spontini, Pergolesi, Alaleona (*Mirra*). Pesaro ha il merito di aver dato in prima rappresentazione *La Grazia* del pesarese Vincenzo Michetti applaudita anche a Roma, teatro Costanzi, e qualche anno prima la *Via della finestra* di Zandonai. L'autore esorta in tal senso anche le società concertistiche di Ancona (Amici della Musica), Fabriano, Fermo (Brigata degli Amici dell'arte). [anonimo]
- a.II, fasc. 2 nov. 1924
- Cronache musicali** (pp.72-75)
- **La riapparizione di Lorenzo Perosi a Fabriano il 6 e 7 ottobre.** Il compositore, di cui si ricordano i seri problemi di salute, dopo aver passato l'estate nel "Collegio Pergolesi" di Jesi presso i Fratelli della Misericordia ed essersi ritemprato, ha potuto presentare a Fabriano alla Chiesa di San Venanzo la trilogia sacra *La passione di Cristo* e il recente *Salmo 2° Quare fremuerunt gentes*, che Tebaldini descrive e loda; il pubblico numeroso è accolto da Ancona, Roma e dai principali centri della Regione tributando grandi dimostrazioni di gioia «per le quali alla prima esecuzione il *Salmo* fu bissato per intero». Giovanni TEBALDINI
- **Un'opera ignorata di Spontini.** Si ricorda che il grande autore della *Vestale*, opera che apre quest'anno la stagione del teatro Costanzi di Roma, non fu immune da insuccessi, come nel caso dell'*Agnès de Hohenstaufen* (*sic*), male accolta in Germania; di essa si credeva perso il manoscritto, che ora invece si sa essere alla Biblioteca dell'Opera di Parigi, donato dalla famiglia Erard. [anonimo]
- **Farandola.** L'opera *Farandola* del maestro di Ascoli Piceno Antonio Lozzi è stata rappresentata per la prima volta al Milano, Teatro Dal Verme, il 17 ottobre «con accoglienze assai cordiali».
- Il Trio Italiano recentemente formato da Remy Principe (violino), Benedetto Mazzacurati (violoncello), Nino Rossi (pianoforte) ha dato ad Ancona «una audizione di prova in casa della squisita pianista Emma Ascoli. Erano presenti pochissime persone le quali in una raccolta intimità poterono intendere l'alto valore del nuovo organismo musicale». [anonimo]
- a.II, fasc. 3 dic. 1923
- Cronache musicali** (p. 117)
- La Società Amici della Musica di Ancona ha preparato il programma della stagione concertistica, inaugurata con il Trio Italiano Principe, Rossi, Mazzacurati; // Ghita Lenhart, Casella, Kubelik, Adriano Ariani, quartetto Lehner. [anonimo]
- «Amilcare Zanella, direttore del Liceo Rossini di Pesaro ha musicato un dramma intitolato *Sulamita*, distinto in due visioni legate da un intermezzo. Il libretto è opera di Antonio Lega che si è ispirato al *Cantico dei Cantici* [...]». [anonimo]
- «La stagione d'opera al teatro Costanzi di Roma si inaugura il 20 dicembre con la *Vestale* di Gaspare Spontini [...]».

- a.II, fasc. 4 gen. 1924
Spunti inediti spontiniani (pp. 145-148, segue). Dopo aver rimarcato la grandezza di Spontini, l'autore fa riferimento a un «cumulo di memorie esistenti nell'Archivio storico comunale della nostra città» (non specificata, ma Jesi). Ricorda che Spontini inviò una preziosa acquaforte ad un amico di Jesi, l'oboista Cesare Paggi (rinvia a tale proposito a un proprio articolo sulla rivista "Picenum", s.d.) dedicatario anche di un saluto in musica scritto dal compositore nel 1845 sui versi *Va'! buon viaggio! Che t'accompagni il ciel* (foto dell'autografo in calce). Segue la trascrizione di una lettera datata Dresda 8 dicembre 1844, indirizzata da Spontini "Ai Signori reggenti le Istituzioni Spontini a Maiolati" (incipit: Veni, Vidi, Vici!!! Ecco quanto posso annunziar Loro...), in cui riferisce di aver diretto in novembre rappresentazioni della *Vestale* a Dresda con grande successo e delle copiose manifestazioni di stima e ammirazione tributatigli dalla famiglia reale e nobiltà, di aver ricevuto un magnifico anello di brillanti e di essere stato invitato per la primavera successiva a «dirigere il *Cortez*, l'*Olimpia* e l'*Agnese*»; annuncia inoltre di essere in partenza per Lipsia, Hannover e il Belgio alla volta di Parigi e prega i destinatari di porgere i suoi sentimenti per gli amici di Jesi e in particolare per Giacomo Fioretti, il canonico Grizzi, il cav. Benigni, il Gonfaloniere e manifesta l'intenzione di tornare a Maiolati per «un non breve soggiorno». Annibaldi precisa che «l'originale esisteva, e non so se tuttora, nella ricca collezione di autografi della baronessa Narducci Boccaccio vedova marchese Ugolini, di Macerata».
- a.II, fasc. 5 feb. 1924
Spunti inediti spontiniani (pp. 188-192). Cenni alla genesi della *Vestale*, con un elenco dei primi interpreti. Trascrizione di una lettera di G. Spontini a Martorelli datata Parigi 28 febbraio 1808 (incipit: Tutte le volte che Ella ha la bontà...) in cui il compositore risponde salacemente alla richiesta della partitura della *Vestale* rinviando all'Editore; la lettera era conservata «nell'Autografoteca del Rev. D. Giovanni Marziali di Fermo». Riproduzioni: frontespizio della edizione Erard conservata presso la Biblioteca di Jesi; due ritratti litografici di Spontini di cui uno autografato donato a Giacomo Fioretti.
- a.II, fasc. 6 mar. 1924
Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate (pp. 239-243). Trascrizione e commento degli epigrammi biografici in latino ("Elogia") di Gioseffo Santini per Pergolesi, dove sono citati i suoi primi maestri di musica locali (Francesco Mondino, Francesco Santo) con particolare riferimento al ruolo di benefattore e mecenate di Cardolo Maria Pianetti che lo avrebbe mandato a studiare a Napoli; si sottolinea il dubbio che Pergolesi fosse ospitato al Conservatorio partenopeo, ricordando le indagini svolte da Salvatore Di Giacomo (*Il mistero Pergolesi*, "Il Mezzogiorno", 15-16 sett. 1921) che non ha rinvenuto il nome del compositore fra gli elenchi dei "convittori" del Conservatorio; sulla scorta di Radiciotti (*G. B. Pergolesi, Vita, opere ...*, 1910) si ribadisce che il compositore studiò a Napoli anche se non ospitato dal Conservatorio e quindi forgiato in quella tradizione musicale. Riproduzioni: medaglione di C. M. Pianetti; ritratto di Pergolesi restaurato da Gualtiero De Bacci-Venuti, che tuttavia Domenico Aleleona ritiene essere il ritratto di Durante; foto della «casa ove nacque G. B. Pergolesi a Jesi».

- a.II, fasc. 8 mag. 1924
A proposito di una frase musicale (pp. 319-321). Recensione dello scritto di Giuseppe Paleani *Storia di una frase musicale* (s.n.t.) in occasione delle nozze di un suo figlio, in cui vengono ricercate le origini delle quattro note «con cui s'apre la divina Morte d'Isotta [...] che da secoli scritte in vari toni ed armonizzate in maniere diverse hanno commosso gli ascoltatori». Il percorso a ritroso passa attraverso Bellini, Donizetti, Weber, Mozart, Gluck «fino a scoprirne il creatore, che fu il nostro Giovanni Battista Pergolesi nello *Stabat Mater*». La particolare caratteristica della frase viene individuata nell'«appoggiatura, ossia nella ripercossa ritmica di un suono che appunto nel ribattere si trasforma in dissonante». Il percorso a ritroso continua con Monteverdi e giunge fino a Gregorio I Magno «inventore dell'appoggiatura».
- Roberto ASCOLI
- a.II, fasc. 9 giu. 1924
Cronache musicali (p. 374). Recensione della ricca stagione di concerti degli Amici della Musica di Ancona, che lamenta non di meno lo scarso sostegno economico ricevuto // Rossi, Principe, Mazzacurato [sic], Alfredo Casella, Ghita Lenart, Gioconda De Vito, Adriano Ariani, Vasa Prihoda, Supino.
- [anonimo]
- a.II, fasc. 12 set. 1924
Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone e la stampa musicale con caratteri mobili (XV secolo) (pp. 489-494). Dopo una rapida storia della grafia musicale medievale, viene tracciata la biografia di Petrucci dai primi lavori di tipografia ad Urbino alla tipografia musicale allestita a Venezia nel 1498; viene descritto il sistema a più impressioni inventato dal Pertrucci e citati i titoli di alcune edizioni dal 1501 al 1520 e le *Tre Messe corali* stampate dopo il ritorno a Fossombrone nel 1523. Esempi musicali: neumi «sassoni» e «lombardi», notazione alfabetica e chiavi musicali, un rigo tratto dall'*Harmonice Musices Odhecaton* (1501).
- G. ACCORETTI
- a.III, fasc. 1 ott. 1924
Spunti inediti spontiniani (pp. 20-22). Trascrizione di due lettere di Gaspare Spontini al Comune di Jesi -1 dicembre 1826 e 24 luglio 1827- conservate all'Archivio di Jesi, con le quali il compositore dona il proprio ritratto (qui riprodotto) dipinto da Hersant a Parigi nel 1825.
- Cesare ANNIBALDI
- a.III, fasc. 2 nov. 1924
La prima rappresentazione della "Vestale" di Gaspare Spontini a Parigi (pp. 57-66). Il saggio, scritto in occasione dell'imminente rappresentazione della *Vestale* al Teatro delle Muse di Ancona diretta da Edoardo Vitale, ripercorre la genesi dell'opera e delle vicende della prima all'Opéra, con annotazioni sulla carriera del compositore, dell'ambiente musicale di Parigi e sugli interpreti; trascrizione di una lettera di H. Berlioz a Spontini in merito al *Ferdinand Cortez*. Riproduzioni di ritratti di Spontini, dei cantanti Laïs, Branchu, Maillard, Dérvis, di una veduta del teatro francese, del manifesto della prima e di una pagina autografa della partitura // Lainez, Luigi Mancinelli / Jesi (Teatro Pergolesi).
- Giuseppe RADICIOTTI

- a.III, fasc. 4 gen. 1925
Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX (pp. 134-138, segue nel fasc. 6). A sostegno della tesi che «il popolo marchigiano è per natural disposizione uno dei più musicali d'Italia» vengono elencati i migliori artisti "minori", di cui l'autore va «raccolgendo, con affetto di corregionale, quante più notizie [...] allo scopo di pubblicare un *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani.*» – I Cantanti (92 nomi) – II e Strumentisti (17 nomi). Vengono date brevissime notizie o semplici elenchi con luoghi e, in qualche caso, date di nascita // [N.d.r.: per ragioni di spazio i nomi sono qui riportati direttamente nell'indice a pag. 87 e segg.] Giuseppe RADICIOTTI
- a.III, fasc. 5 feb. 1925
Cronache musicali di Ancona (pp. 144-145). Annotazioni sulla stagione autunnale del Teatro delle Muse che presenta *La Vestale* di Spontini, *I quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari e *Lucia di Lammermoor* di Donizetti dirette da Edoardo Vitale. // Roma, teatro Costanzi. [anonimo]
- a.III, fasc. 6 mar. 1925
Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX (segue dal fasc. 4) – III. Fabbricanti d'istrumenti (pp. 220-225). Per il 16° e 17° sec. sono elencati gli organari e cembalari Giacomo Olivieri di Montecarotto attivo a Jesi, Vincenzo Fulgenzi attivo Recanati, Girolamo Diruta, Gianantonio da Urbino attivo a Mantova, Domenico Turturino di Fiorenzuola attivo a Ravenna, Domenico da Pesaro, Giambattista Bentarini, Antonio Antici di Recanati; i liutai Tebaldo Fattorini, Antonio Mariani, Sante da Pesaro, Sabatino Sacchini, Pompeo Dedi di Mombaroccio. Per il 18 sec. gli organari Fedeli della Rocchetta di Camerino, Crudeli di Recanti, Vici di Montecarotto, Francesco Giulietti di S. Elpidio Morico (Fermo), Vincenzo e Francesco Polinori; i liutai Giuseppe Odoardi di Ascoli Piceno, Antonio Maria Massi di Jesi Antonio Ungarini di Fabriano, Giambattista Rolini di Pesaro. Per il 19° sec. gli organari Paci di Ascoli Piceno, Carletti di Macerata; i liutai Ronchini di Fano e Postacchini di Fermo; i fabbricanti di fiati Papalini di Chiaravalle, Baldantoni di Ancona, Borgani di Loro Piceno; i fabbricanti di fisarmoniche recanatesi Chiussaroli, Cingolani ed Angelici, i Soprani di Castelfidardo, Tomassini di Petritoli // Adriano Banchieri / Loreto, Jesi, Arcevia, Roma, Macerata – IV. Architetti e macchinisti teatrali. Per il 16° e 17° sec. vengono ricordati Baldassarre Lancia di Urbino, Bernardino Santinelli-Brancaleoni di Urbino, Nicolò Sabbatini di Pesaro, e in particolare l'attività italiana ed europea di Giacomo Torelli di Fano. Per il 19° sec. sono ricordati Pietro Ghinelli di Senigallia, Vincenzo Ghinelli e Giuseppe Ferroni. Giuseppe RADICIOTTI
- Cronache musicali di Ancona – Notiziario musicale** (p. 242). Breve rapporto delle celebrazioni svoltesi a Roma per il IV centenario della nascita di Palestrina; si segnala che una conferenza-concerto, tra gli altri episodi di quell'occasione, è stata organizzata dal musicologo e compositore di Montegiorgio Domenico Alaleona e dedicata alle musiche profane di Palestrina. [anonimo]
- a.III, fasc. 7 apr. 1925
Varietà musicali: Gioacchino Rossini umorista (pp. 265-271). L'articolo ricalca ed avvalorava l'aneddotico profilo caratteriale di Rossini quale raffinato gastronomo dalla battuta pronta, «acume malizioso della razza italica non disgiunto dal brio chiassoso di Nicola RIDARELLI

quella francese». Si riportano alcuni aneddoti (Rossini, dirigendo l'orchestra per una propria opera, cacciò il padre cattivo suonatore di corno, prendendosi una rivincita sulle fosche previsioni dallo stesso fatte sulla sua carriera; passò una frontiera facendo intendere di essere un contabile; altri ancora) tratti da giornali d'epoca, quali il "Giornale Illustrato" di Firenze (1865-'66-'67) e "L'Illustrazione Universale" di Milano (1867-'68).

Cronache musicali di Ancona (pp. 274-275). Rapporto sui concerti organizzati dalla Società Amici della Musica con il quartetto Zimmer, il coro di Raffaele Casimiri e l'orchestra di Milano (*sic*); si auspica che la Società programmi cicli di concerti monografici per i maggiori compositori. [anonimo]

a.III, fasc. 8 mag. 1925

Ancora su "Giacchino Rossini umorista" (pp. 305-310). Facendo seguito all'articolo di N. Ridarelli (a.III, fasc.7) Radiciotti avverte che «la maggior parte degli aneddoti e motti rossiniani, che da circa un secolo giornalisti e biografi ripetono copiando l'uno dall'altro, sono inventati o svisati», come lo stesso compositore ebbe a dichiarare. Viene contestato in particolare l'episodio in cui Rossini avrebbe cacciato il padre Giuseppe dall'orchestra. Radiciotti inoltre qui riporta in anteprima alcuni aneddoti "veri" (in attesa di pubblicarli nella sua biografia rossiniana in preparazione) «per dare una giusta idea del vero carattere dell'umorismo rossiniano». // Cherubini, D'Ancona, Berlioz, Adelina Patti, Meyerbeer, Giulio Beer, Tamberlick, Kraus. Giuseppe RADICIOTTI

a.IV, fasc. 1 ott. 1925

Spunti inediti spontiniani. Spontini giudicato dai contemporanei (pp.19-20). Trascrizione della lettera del compositore Eduard Grell datata Berlino 22 gennaio 1822, con la quale invia a Spontini due composizioni (Salmo 117, e una sinfonia) pregandolo di un parere e sostegno, annunciando che sta per essere rappresentata la sua opera *Der vierjahrige Vosten* (*sic*) // Theodor Körner, Felzer, Milder. Cesare ANNIBALDI

Libri e riviste (pp. 34). «Giuseppe Radiciotti nel fascicolo di luglio di *Musica d'oggi* riprende la questione [...] circa l'autore della famosa siciliana *Tre giorni son che Nina* concludendo che [...] le idee madri appartengono a G.B. Pergolesi ma la composizione è opera di un plagiatario. Pubblica poi sulla *Rivista Musicale Italiana* (vol. XXXII, fasc. II) *Due lettere inedite di G. Rossini* relative alla sua definitiva partenza per Bologna [...] contrastando quanto ha affermato il Vatielli nel suo *Rossini a Bologna*. Nel fascicolo di febbraio de *L'arte pianistica* vediamo poi un altro studio dell'infaticato musicologo su *La bontà di Rossini* fondato su aneddoti attinti da fonti secure [...]».

Recensioni (p. 36) «Arnaldo Bonaventura: *Violino, Violinisti, Musica per violino*. Hoepli, Milano 1925, L. 16. [...] Il libro può considerarsi un modello del genere [...]».

a.IV, fasc.2 nov. 1925

Un codice musicale cinquecentesco (pp. 37-47). Si tratta del ritrovamento di una edizione rara e preziosa appartenuta alla Chiesa del SS. Sacramento di Ancona (già annunciato da Tebaldini in Giovanni TEBALDINI

Giornale d'Italia, 13 ottobre 1925, n. 243), che qui propone i risultati dei suoi studi. L'edizione dal titolo *Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum solennium totius anni*, fu pubblicata a Lyon nell'agosto 1528 a cura del tipografo Bernardo Guarnieri e del calcografo Guglielmo Goberti, probabilmente di origine fiorentina, e commercializzata da Stefano Guaynard. Il frontespizio reca nella iniziale ornata il profilo di un viso maschile «forse quello del patrizio Bernardo Altoviti, cui l'opera è dedicata». Alla lettera dedicatoria in latino del tipografo al patrizio fiorentino, segue un “*dialogo*” anch'esso in latino, fra Goberti e l'Altoviti, per elogio del lavoro del calcografo, e una “avvertenza al lettore” qui parzialmente trascritta. L'edizione contiene 58 composizioni quasi tutte anonime tranne alcune di Francesco Layolle (per le notizie sul quale l'autore cita il *Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. 1906); per le adespote Tebaldini non fa attribuzioni ma si limita a una rapida carellata dei compositori attivi e noti tra fine '400 e primi '500, tra i quali «sono forse da ricercarsi [...] gli autori anonimi compresi nella pubblicazione». Il codice «consta di 81 carte *recto-verso* e contiene quello che è detto nell'ultima di esse: *Indicem hunc scite operi addidimus quo Missarum solennium, Introitus: Responsoria: Versus fines: Alleluja: Offertoria: Communione ac reliqui cantus in eo contenti quoto folio contineantur tibi pateat facilius* [...] ciò che si deve eseguire durante la Messa in occasione delle feste maggiori...». Reca inoltre due antifone a 4 voci «*Salve Virgo singularis: Media vita in morte* ed una *Ave maria* a canone all'unisono a tre voci» di F. Layolle. Le voci sono in canto figurato col *Tenor* in notazione neumatica gregoriana. Tebaldini sottolinea che i *tenor* non provengono da repertori profani ed annuncia con soddisfazione che il codice musicale, dietro suo suggerimento e per interessamento del Vescovo di Ancona Mons. Ricci, «fra breve passerà in possesso della Biblioteca Vaticana». Riproduzioni: frontespizio, due carte *verso-recto* e sei litografie e raffiguranti diversi momenti liturgici; esempio musicale trascritto delle prime 15 misure dell'*Ave Maria* di Layolle // Otto Kade / Lipsia.

a.IV, fasc. 3 dic. 1925

Cronache musicali di Ancona (pp. 109-110). Commento sulle tre opere date ad Ancona al Teatro delle Muse (*Cena delle Beffe* di Giordano, *Madama Butterfly* di Puccini e la *Dannazione di Faust* di Berlioz per il quale si lamenta un cast non proprio all'altezza ma si plaude d'altro canto la Deputazione per aver «dato modo di conoscere [...] questo mirabile capolavoro». È annunciata poi la stagione di concerti appena inaugurata il 6 dicembre con il trio composto da Ildebrando Pizzetti, Arrigo Serato e Enrico Mainardi, che proseguirà con l'atteso appuntamento con il Quartetto “Zimmer” che eseguirà 16 *Quartetti* di Beethoven. [anonimo]

Recensioni (p. 114). «Francesco Egidi, *Un frammento di codice musicale del sec. XV* (Roma, 1925, per nozze Bonmartini-Tracagni, Tip. La Speranza). Questo frammento fu trovato dal prof. Ludovic Zdekaner [Zdekauer] in un archivio marchigiano una ventina d'anni or sono e donato all'Egidi. Stralciato da un manoscritto musicale del secolo XIV, servi verso la metà del '500 a un notaio di Macerata come risguardia d'un suo protocollo [...] disgraziatamente più piccolo del foglio e un lembo fu sacrificato [...] e tagliato proprio nella parte che più ci avrebbe interessato. Il foglio contiene infatti [...] un canto in volgare che [...] parrebbe la riproduzione delle [anonimo]

voci, delle cantilene e delle cadenze dei rivenduglioli [...]. Vi sono poi tre inni latini, del secondo dei quali la notazione è completa. Esso risale agli ultimi venti anni di quel secolo. Fu già pubblicato dal Carducci (*Caccie in rima dei sec. XIV e XV*, Bologna, Zanichelli, 1896) traendolo da un manoscritto laurenziano della prima metà del 400. L'importanza del frammento che l'Egidi pubblica [...] è che esso risulta anteriore al codice laurenziano [...].».

a.IV, fasc. 4 gen. 1926

Per una biografia di Gioacchino Rossini (pp. 143-145). Zanella rende noto che con una lettera (riportata integralmente) indirizzata alla stampa italiana «e ai cultori dell'arte», ha caldeggiato la necessità di pubblicare una biografia di Rossini, annunciato che Giuseppe Radiciotti aveva compiuto la sua *Vita di Gioacchino Rossini* in tre volumi (descrivendone sommariamente il contenuto) e lanciato l'invito per la sottoscrizione di almeno 100 copie dell'opera. Zanella precisa che dopo la sua lettera la casa editrice *Bottega di Poesia di Milano* aveva dichiarato di volersi assumere interamente l'onere ed il vantaggio della pubblicazione, ma che ha ormai lasciato passare troppo tempo; siccome «urge che l'opera esca» annuncia di aver deciso di porla sotto il suo patrocinio quale Direttore del "Liceo Rossini" ed invita i sottoscrittori ad inviare a lui il relativo importo di L. 300, che verrà depositato in banca fino al raggiungimento delle 100 prenotazioni e poi speso per la pubblicazione.

Amilcare
ZANELLA

a.IV, fasc. 6 mar. 1926

Libri e riviste (p. 34). «L' *Italiana in Algeri* di Rossini è stata nuovamente illustrata, in occasione della rappresentazione dell'opera al Teatro Regio di Torino il 25 novembre dello scorso anno da G. Radiciotti (*Il pianoforte*, novembre 1925) [...]».

[anonimo]

Musicisti pesaresi del XVI secolo (pp. 245-248). Accanto agli artisti, architetti e letterati che fiorirono in Pesaro, meritano di essere ricordati anche i «geniali e pazienti cultori della tecnica musicale e molto probabilmente un movimento musicale corrispose e vi si svolse parallelamente al movimento letterario». Viene ricordata l'istituzione della Chiesa dei Filippini, si cita uno stralcio da una lettera del 1699 [*sic*, ma probabilmente 1599] di Vincenzo Pellegrini maestro di Cappella alla Metropolitana di Milano alla Duchessa Livia della Rovere (non ci sono precisi riferimenti all'ambiente pesarese), e indicato nel "Cenobio degli Agostiniani" la maggior gloria locale per «i grandissimi contrappuntisti, pesaresi entrambi: Ludovico Zacconi e Paolo Luchini». Vengono date brevi note biografiche dei due compositori e teorici e citate alcune edizioni. Inoltre sono elencati alcuni musicisti e fabbricanti di strumenti, tra cui Domenico Del Cembalo, in merito al quale è citato un passo dell'Olivieri (s.n.t.) che ebbe modo di vedere a Venezia un suo cembalo: «Adoperava taccolini vecchi di cipresso di Candia usato già per le case di mercanzia per i tempi più antichi. A tale previdenza si attribuisce il vedersi dopo duecento anni i fondi dei suoi cembali conservarsi in perfettissima uguaglianza e dotati di un sonoro singolarissimo. Fu il primo che uscendo dalle forme comuni, aggiunse dentro i cembali dei registri di organo a fiato con i pedali». // Francesco Maria Borelli, Fabrizio Sabbatini, Alessandro Quintavalle, Lorenzo Alessandri, Tibaldo Fattori, Gioacchino Rossini / Trebbiantico, Vienna (Cappella Arciduciale), Pesaro (Biblioteca Oliveriana).

Maria
Fiorenza
FERRARI

a.IV, fasc. 10 lug. 1926

Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni (pp.429-440). Commento critico dell'opera in 4 atti *Francesco d'Assisi* data a Pesaro per il settimo anniversario francescano. Fara giudica negativamente il libretto di Antonio Lega specie per «la mano grave» con la quale tocca la diafana figura del santo: viene sottolineato più «il fuoco della creta umana ove invece era la fiamma celeste», fa parlare Chiara e Francesco come due amanti con «violenta e lasciva eccitazione dei sensi». In alcuni momenti la figura del santo sfiora il ridicolo e nei rapporti con la madre egli appare insensibile e duro. Opposto il giudizio sulla musica di Arnaldo Carloni, allievo del Liceo Musicale di Pesaro, poi del Conservatorio di Parigi e di Max Bruch a Berlino. Carloni, che «vive ritirato in una sua amena villa nei pressi di Pesaro, dimostra di avere conservato, intatta nel continuo e diretto contatto con la campagna, una sua naturale freschezza [...] senza truccature alla Strauss, Debussy, Stravinsky o Schömberg con cui sogliono mascherarsi la maggior parte dei nostri musicisti». Il commento è corredato di es. musicali; «all'apparire di Francesco sentiamo subito di trovarci di fronte [...] a un artista che lealmente canta ciò che la mistica figura ... suggerisce al suo cuore [...]. Francesco [...] quando imbracciata la mandola intona una *sirventese* fa scaturire dal cuore del maestro Carloni una melodia ingenua, dolce e mesta che già fa sentire il fratello della povertà» (es. n. 1). Nel II atto «Carloni con un rude e rapido tema scolpisce il carattere di Bernardone (es. n. 2) padre di Francesco [...] aderente al suo essere violento e volgare in assoluto contrapposto colla figura musicale del protagonista [...] la quale in quest'atto si afferma con la frase dolce e dolente *Amor di caritate perché m'hai sì ferito?*» (es. n.3)». Fara loda poi la misura con cui è trattato il dialogo di Francesco con gli uccelli (II atto) evitando modernismi alla Respighi o stranezze timbriche alla Stravinsky servendosi «ancora una volta del classico flauto [...] con effetti di chiarezza e freschezza virgiliani» (es. n. 4). Il IV atto «tutto dedicato alla morte del candido poverello d'Assisi, è un piccolo poema di mestizia che non so quale penna avrebbe oggi saputo scrivere [...]. Tutte le sonorità orchestrali men che dolci sono bandite. Persino l'ingenua pastorale che si diffonde pel chiaro aere delle campagne è ottenuta dal corone inglese sostenuto dai suoni gravi e dolci dei clarinetti (vedi es. n. 5) anziché da quelli aspri dei fagotti usati da altri musicisti in casi consimili». Sono riprodotte sei pagine di esempi musicali manoscritti con autografo dell'autore.

Giulio
FARA

a.V, fasc. 1 ott. 1926

La Sulamita di Amilcare Zanella (pp. 41-48). L'opera rappresentata a Pesaro ha avuto successo di pubblico e di critica, come commenta un «illustre critico bolognese» appositamente inviato, che sottolinea che il compositore «avrebbe potuto impostare il suo lavoro in un'estetica di avanguardismo e imporsi di forza e collocarsi in uno dei tanti gruppi che fino a ieri sono stati di moda» preferendo invece rimanere se stesso «scrivendo della musica pura e anche per il teatro con idee e sentimenti che a lui fanno onore e a noi italiani debbono dare il piacere de l'orgoglio». Nell'opera si manifesta il «temperamento lirico ad oltranza» di Zanella. «I temi musicali –sottolinea Fedeli – che in alcuni punti dell'opera ritornano [...] non formano – come nel tematismo wagneriano – la trama conduttrice di tutto il tessuto ma sono i momenti di maggiore espansione, esultanza lirica e drammatica, e non denotano dei simboli o delle

Luigi
FEDELI

astrazioni, ma creature, affetti, passioni». La trama del libretto di Antonio Lega è costituita dalle tre «visioni» ispirate al *Cantico dei Cantici* di Salomone. Fedeli riassume la trama e commenta lungamente la musica, sottolineando alcuni aspetti e scene. Cita, nel I atto, il *tema di Iside* «maestoso, jeratico», poi sviluppato nel secondo atto, che contrasta con la dolcezza del seguente canto di Sulamita; l'incontro con Salomone è svolto «con *andamenti* e ritmi variî assai originali – a mo' di *scherzo* e con sovrapposte melodie» per poi trasformarsi in «un andantino pieno di sussurri, di sommessi trilli, di suoni e armonie dolcissime»; la «scena della corte e del popolo in acclamazione del re» è esemplare musica di «zanelliana» efficacia drammatica. Il II atto si apre con un originale ritmo di danza, (per il ballo delle concubine del re) magistralmente interpretata a Pesaro dalla celebre danzatrice Ileana Leonidoff. Ad effetto è l'entrata di Sulamita e assai originali le due melodie; «la seconda è retta da soli quattro *instrumentini* ed ha una armonizzazione veramente zanelliana, semplice ma ...futurista allo stesso tempo». Notevole è il 'cantabile' orchestrale – «Due melodie calde e piene di passione» – nella scena in cui Salomone si rivela alla fanciulla; e il «terribile duetto fra Athis e Elijor», in cui i temi musicali «sono tortuosi, guizzanti, ruggenti [...]». Zanella in questi intrecci musicali, in queste poliritmie raggiunge una tale *difficile facilità* che ha del meraviglioso»; il III atto inizia con «un tema che [...] chiamerei il tema del presentimento di Sulamita... Vi è anche un cenno al tema dell'invocazione di Iside: poi il primo violino canta d'amore: è la dolcissima melodia che sentiremo nel duetto seguente [...]: poco a poco si trasforma e si allaccia col tema della danza, sempre più frenetica, a cui si uniscono ed intrecciano i gridi del coro invisibile:... l'istrumentale è di una ricchezza varia, briosa, scintillante, aumentata dai suoni vivi e penetranti dello xilofono a tastiera. Verso la fine del preludio l'effetto massimo è raggiunto dall'intreccio del tema saltellante e caratteristico del danza col tema largo e solenne di Iside... A questo punto il pubblico, tutte le sere (*dico tutte*) chiedeva con prepotenza il *bis*. «Dopo il preludio ... vi è tale ricchezza di melodia pura... da farne non uno ma parecchi duetti d'amore». A seguire «un *agitato* in 5/4 a cui sono sovrapposti dei declamati melodici incisivi e drammatici... Poi tutto è dolcezza»: l'addio di Sulamita all'amato e alla vigna fiorita sono mormorate con accompagnamento del coro e del corno inglese; il dolore di Salomone si fonde con «un'onda armoniosa... ove una ricchezza sempre crescente di ritmi, trilli e movimenti originalissimi, descrive, con efficace contrasto, il sorriso della Natura alla Luce che risorge». Gli artisti come Zanella «di una italianità così forte» devono essere amati, non dagli stranieri o dai posteri, ma subito «dai veri italiani d'Italia». // Felipe Predel, Rodolfo Ferrari / Buenos Aires.

a.V, fasc. 3 dic. 1926

L'antico Palazzo del Podestà ad Ancona (pp. 101-109). L'edificio (del quale si tenta tramite ricordi, documenti catastali e cartografici di ricostruire la storia, l'aspetto e l'uso) fu abbattuto per far posto al Teatro delle Muse. L'autore dedica pertanto metà del saggio alle vicende della riorganizzazione urbanistica dell'area per il nuovo teatro, non tralasciando di ricordare il vecchio teatro La Fenice, in attività dal 1711, e le sale da spettacolo precedenti sulla scorta delle storie civiche esistenti e pochi documenti d'archivio.

Enea
COSTANTINI

a.V, fasc. 5 feb. 1927

Rossini e un giudizio di Arrigo Heine (pp. 246-248). Nei suoi *Reisenbilder* il poeta tedesco espresse ammirazione per il nostro paese e definì perfettamente in poche righe il genio di Rossini: *Divino Maestro! Perdona i miei poveri compatrioti che non vedono la tua profondità perché tu la copri di rose e non credono alla gravità dei tuoi pensieri perché tu sai volare così leggero, così leggero, con le tue ali di Dio!* «Dotato di un temperamento musicalissimo, che certo gli proveniva in parte dalla sua origine ebraica» Heine aveva ben capito l'intima bellezza del genio rossiniano. «La leggenda di un Rossini avaro, egoista e più amante della tavola che dei suoni è ormai sfatata» anche se fra il grande pubblico è ancora ricercata. Heine rimprovera ai tedeschi il difetto d'interpretazione che anche in Italia porta a pensare alla musica rossiniana come sinonimo di musica allegra. Ma Rossini abbraccia «ogni campo sia estetico che morale»; espresse il *patetico* come il *comico* senza oltrepassare «una classica correttezza di linee». Heine dice che l'Italia schiava non ebbe che la musica per esprimere liberamente i sentimenti del suo cuore; Rossini lo fece nell'*Italiana in Algeri*. Non fu cospiratore 'romantico' ma semmai allegro, come quando a Bologna mandò in omaggio al generale Martinelli un Inno che altro non era che la *Marsigliese Italiana* trascritta.» In una lettera a Giordano Perticari, Rossini testimonia il suo amor patrio, al di sopra di ogni scherzo. Il suo ritiro fu creduto indifferenza mentre egli poteva, come dice Heine, *arrivato subito alle somme cime e pago della sua altezza, disprezzare il mondo e la sua fama volgare chiudendosi in quel sorridente riserbo «che fu "noncuranza di un genio"»*.

Maria
Fiorenza
FERRARI

a.V, fasc. 8-9 mag.-giu. 1927

Documenti inediti su G. Spontini (pp. 371-375). Trascrizione dei discorsi tenuti dal Gonfaloniere Tiberio Fonti, dal Marchese Flaminio Ghisleri e dal Governatore distrettuale per la proposta di aggregazione alla nobiltà jesina di Spontini, accolta con applauso e all'unanimità dai Consiglieri. Segue la trascrizione della delibera in latino, datata agosto 1822. Il tutto è tratto dall'archivio Comunale di Jesi, tit.XIII, rubr.1.

Cesare
ANNIBALDI

Cronache musicali di Ancona (pp. 388-389). «Il centenario del Teatro delle Muse ha portato un notevole beneficio: l'assetto del Teatro, che pur essendo capace e di bella linea, per continuata insufficienza di manutenzione s'era ridotto nello stato indecoroso in cui si trovano quasi tutti gli edifici cittadini [...]. Perciò è da salutare con plauso quanto la Deputazione teatrale ha fatto [...], ha dato un carattere di alta dignità e di organicità al rinnovamento dell'intera fabbrica, slargando altresì e alleggerendo la platea con il collocamento dell'orchestra nel 'golfo mistico'. Le opere scelte per la commemorazione sono state il *Tell*, l'*Otello*, e la *Turandot*. Rossini, Verdi e Puccini per la circostanza erano particolarmente favoriti [...].»

Libri e riviste (p. 393). Segnalazione dell'uscita del volume di Ottaviano Morici, *I cento anni del teatro delle Muse di Ancona – MDCCCXXVII-MCMXXVII*, Ancona, Nacci, 1927, di cui si riporta il sommario: «una rassegna della vita musicale in Ancona durante gli ultimi cento anni, avvivata da illustrazioni, chiara ed esauriente».

- a.V, fasc. 11 ago. 1927
Le Biblioteche comunali delle Marche. V. Ascoli Piceno (pp. 465-469). Contiene la foto di una pagina di un libro corale miniato e notato risalente al XVI secolo, conservato dalla Biblioteca, di cui l'articolo per altro non si occupa. Cesare MARIOTTI
- a. V, fasc. 12 set. 1927
Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo (pp. 504-508). Il teatro, per la quarta volta dopo restauri tecnici e decorativi, si è inaugurato con spettacolo lirico. Si ricordano le antiche tradizioni musicali, a partire dalla cappella della cattedrale fondata nel 1574 che come quella di Loreto ha avuto insigni maestri come Allegri e Giordaniello; la scuola del canto vantava maestri come Francesco Cellini, che con Pietro e Giovanni Morandi a Senigallia e Domenico Concordia a Macerata sono gli ultimi depositari del bel canto italiano; inoltre la banda e la scuola d'archi della Città. Nel Settecento tra i maggiori soprannisti vi erano i fermiani Paolo Belli, Domenico Spagnoli, Augusto Cellini, Raffaele Tombolini, e nel secolo successivo erano abilissimi cantanti Raffaele e Savino Monelli, e in tempi recenti Carmela Marziali, Giulia Marziali-Passerini, Clara Novello-Gigliucci, Maria Biancolini, Giuseppina Zeppilli-Villani, Ludovico e Francesco Graziani, Ludovico ed Enrico Fagotti, Linda Monti-Brünner, Raffaele Tentoni; si citano poi i viventi Margherita Cisbani, Melvina Frenquellucci, Giacomo Oboli-Mancini, Guido Benedetti. Segue una memoria delle attività teatrali, dalla sala delle commedie, prima del 1688, alla sala dell'Aquila presso il Comune, poi incendiatasi ed il nuovo teatro inaugurato nel 1797; si fa poi cenno alla vita del teatro e in particolare ai restauri operati dopo il 1826 per mano di vari artisti. // Augustoni, Taglialonga, Cosimo Morelli; Vincenzo Mazza; Giuseppe Locatelli; Luigi Cocchetti; Sanquirico, Beniamino Gigli / Senigallia, teatro La Fenice, Como, Tolentino. Francesco MARANESI
- a. VI, fasc. 6 mar. 1928
Libri e riviste – I leutari ascolani (p.123). «[...] sono ricordati in un opuscolo di R. Gabrielli, utile per le notizie che raccoglie intorno a un argomento affatto trascurato, ma nel quale talune affermazioni e considerazioni non risultano provate. Salvo G. D. Poli, che appartiene al secolo XVI, gli altri risalgono alla seconda metà del secolo XVIII e al XIX». [anonimo]
- a. VI, fasc. 7 apr. 1928
Recensioni- Giuseppe Radiciotti: Rossini (pp. 222-226). Recensione del volume di G. Radiciotti, *Gioachino Rossini, Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*. 1° vol., Tivoli, Chicca, 1928. [anonimo]
- Libri e riviste – Lo spirito di Rossini** (p. 227). Così è intitolato il libretto di Berto Bertù pubblicato (Pesaro, Federici, s.d.) nel quale sono raccolti gli aneddoti attribuiti al maestro; «qua e là qualche stecca sia o no autentica; ma non turba il fresco gorgoglio delle polle che zampillano fresche ed improvvisate». [anonimo]
- a. VI, fasc. 8 mag. 1928
Libri e riviste. (p. 308). «Amilcare Zanella, l'illustre musicista che dirige il Liceo Musicale Rossini di Pesaro ha tenuto una conferenza nel Castello Estense di Ferrara sulla musica nostra del Settecento e dell'Ottocento accompagnata da un concerto. [...]». [anonimo]

- a. VI, fasc. 9 giu. 1928
Vita musicale nelle Marche (pp.353-355). Si loda l'attività degli Amici della Musica di Ancona che fanno «attività fervida ed eletta, che non si saprebbe desiderare maggiore». Meno lodevoli degli altri sono stati i concerti orchestrali, tenuti dal locale Istituto Pergolesi (IV sinfonia di Beethoven) e dalla Filarmonica di Budapest («una esecuzione poco solfeggiata dei *Vespri Siciliani* di Verdi» e l'*Eroica* «nobilmente»). Eccellenti i gruppi da camera (trio Serato-Bonucci-Lorenzoni, il quintetto di Santa Cecilia, il Quartetto Prisca di Francoforte), e i solisti Nerio Brunelli (violoncello), Carlo Zecchi (piano), Joan Manen e Ferenc de Vecsey (violino), Andrea Segovia (chitarra), le cantanti Mafalda Ferraris, Laura Pasini, Conchita Supervia. Si parla poi della recente edizione a cura di Arturo Vitali del volume *La società Amici della musica di Ancona e i suoi primi cento concerti*. L'attività concertistica a Pesaro, quest'anno meno ricca del precedente, oltre ai saggi degli allievi del Liceo musicale diretti da Amilcare Zanella, ha presentato le cantanti Laura Pasini e Fanny Anita, il Trio Cesenate e il Quartetto Poltronieri. Il 29 febbraio si è «tenuta la celebrazione bisestile di Rossini con un solenne concerto di musica sua, vocale, corale e sinfonica». Anche a Jesi si è costituita una Società di Amici della Musica, che ha presentato il Quartetto Poltronieri, il Quintetto di Santa Cecilia, Quartetto di Berna, il violinista Glaser. La Società Amici della Musica di Fabriano invece ha deciso di sciogliersi per mancanza di mezzi, dopo aver presentato due opere (*Italiana in Algeri* con la Supervia e *Lucia* con la Pasini, «scenari speciali del Gualdino»). A Camerino si è tenuto un concerto dei «Cantori pontifici» con musiche di Palestrina. Ad Urbino la «Schola iuvenum cantorum» fondata dal preside del locale liceo prof. Scoccianti ha dato saggi corali diretti dalla prof. Mazzarino e dal canonico Fini, con musiche di Zanella, Boito, Vecchi, Verdi. [anonimo]
- a. VI, fasc. 10 lug. 1928
Rossini (pp. 398-402). Recensione del volume di Giuseppe Radiotti, *Gioachino Rossini, Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*. 2° vol., Tivoli, Chicca, 1928 [anonimo]
- a. VII, fasc. n.n. ott. 1928 – set. 1929
Musica (p. 263). [anonimo]
 - «Domenico Alaleona, l'eletto ed alacre musicista piceno scomparso l'anno scorso deve avere ed avrà su questa rivista adeguato riconoscimento. Vogliamo ora soltanto ricordare il concerto di musiche di sua composizione tenutosi il 30 marzo nella Sala Borromini di Roma, ad iniziativa del Circolo Marchigiano [...]»
 - La «Schola Juvenum Cantorum» di Urbino fondata da preside del liceo «Raffaello» prof. Scoccianti, ha eseguito per tre volte al teatro Sanzio l'oratorio di Perosi *La resurrezione di Cristo*, diretto da Amilcare Zanella.
- a. VII, fasc. n.n. ott. 1928 – set. 1929
Cronache musicali di Ancona (pp. 358-360) Alma ANDREANI
 La società Amici della Musica conta attualmente mille soci, grazie all'infaticabile cav. Guido Michelli; la stagione è ben iniziata con l'orchestra dell'Augusteo diretta da Bernardino Molinari (musica di Dvòrak, Respighi, Wagner); applaudita la violinista Vasa Pihoda per il suo virtuosismo (musiche di Franck e Corelli); il quartetto Lener ha eseguito Haydn e Dvorak; prodigioso il pianista dodicen-

ne Aldo Peroni, allievo di Zanella; altri concerti sono stati dati dall'ottetto "Poltronieri International", dalle cantanti Alba Anzellotti e Livia Mugnaini. L'Istituto musicale "Pergolesi" di Ancona ha dato concerti diretti da Federico Marini.

a. VIII,
fasc. n.n.

ott. 1929 – set. 1930

Domenico Aleleona (pp.196-202). Articolo in morte (29.12.1928) del compositore tratto dalla commemorazione tenuta dall'Istituto Marchigiano di Scienze Lettere ed Arti. Radiciotti giudica tanto più grave e dolorosa la perdita «nell'attuale periodo di crisi che attraversa la nostra arte musicale [...] in cui questa sente, più che mai, il bisogno di uomini operanti con salda fede in un'alta idealità e con tendenze ed aspirazioni prettamente italiane [...]. L'ideale di Domenico Aleleona era il rinnovamento e la purificazione dell'arte nostra». Cita un passo di una lettera a Vittorio Gui in cui Aleleona scrive: «Credo fermamente che la nostra musica non risorgerà se non quando ridiventerà *italiana* ed *umana*, tanto nel sentimento e nella visione (abbandonando i gretti individualismi) come nel linguaggio (facendola finita con la sterile e distruttrice ricerca di *gerghi* e *cifrari* personali)». Tale è l'ammonimento del compositore ai giovani, molti dei quali «in cerca del nuovo a qualunque costo ed infatuati di xenolatria, piuttosto che attenersi alle tradizioni dell'arte nazionale preferivano seguire le orme del Wagner, del Debussy, dello Strauss». Segue una breve biografia del compositore nato a Montegiorgio il 16.11.1881, con indicazione dei suoi primi maestri in loco (Antonio Bernabei) e a Roma al S. Cecilia (Bustini, Sgambati, Rienzi, De Sanctis). Viene poi analizzata la sua carriera multiforme, quale musicologo, storico, compositore e direttore d'orchestra, dalla tesi poi pubblicata (*l'Oratorio in Italia*, ed. Bocca, 1908) agli scritti di armonia e tecnica musicale. Radiciotti ricorda le alterne fortune dell'intermezzo sinfonico dell'opera *Mirra*, che pure sollevò vive discussioni, a Roma, Firenze e Venezia, ma ostilità a Milano; al proposito viene trascritta una lettera di V. Gui in cui si segnala l'apprezzamento di Antonio Smareglia e Arrigo Boito (il quale «in mezzo alla gazzarra del pubblico protestante applaudiva con esibizione coraggiosa»). La stampa si divise, ma i giornali più importanti «caricarono d'insolente tanto l'autore quanto il giovane direttore». Non migliore successo ebbe l'intera opera, della quale è tracciato un profilo critico. «Non meno austera, aristocratica e sprezzante del facile applauso del volgo » è la musica da camera, tra cui R. segnala in particolare le *Melodie Pascoliane*, le *Canzoni* e le *Laudi spirituali* e la raccolta per pianoforte *Le città fiorite*. Viene ricordata poi la grande ammirazione per le tradizioni polifoniche cinquecentesche italiane di Aleleona, che lamentava la scarsa presenza in Italia di Società corali, e che si impegnò nella fondazione e direzione di simili organismi che diresse con successo. Segue il catalogo delle opere musicali (30 titoli) e degli scritti filologici, storici e teorici (17 titoli, con indicazioni bibliografiche complete). // Alberto Gasco, Luigi Gentilini Livorno, Soc. Corale Guido Monaco"; Coro dei Madrigalisti romani; Roma, Augusteo; Tivoli, Villa d'Este; Roma, Casa del Soldato.

Giuseppe
RADICIOTTI

a. IX,
fasc. n.n.

ott. 1930 – set. 1931

Sisto V e il matrimonio di Flavia Peretti (pp. 250-262). Dopo aver narrato le vicende che portarono al matrimonio di Flavia Peretti (figlia adottiva del papa marchigiano Sisto V e figlia naturale di sua nipote Maria Felice Mingucci maritata con Fabio Damasceni)

Carlo
ASTOLFI

con Virginio Orsini duca di Bracciano (nipote di Ferdinando I duca di Toscana), vengono riportati stralci dalla pubblicazione celebrativa in versi *Tempio fabricato da diversi coltissimi e nobilissimi ingegni in lode dell'ill.ma et Ecc.ma Donna Flavia Peretta-Orsina Duchessa di Bracciano dedicatole da Uranio Fenice* (pseudonimo di Torquato Tasso), s.n.t. In più di una occasione i versi lodano l'abilità di Falvia nella danza, nel canto e nella musica: il «dolce suon dei chiari accenti», per cui sembra «vaga sirena... qual'hor leggiadra le sonore corde toccando fa, che al canto il suon s'accorde ...».

a. IX,
fasc. n.n.

ott. 1930 – sett. 1931

Giuseppe Radiciotti (pp. 269-276). Scritto a qualche mese dalla morte di Radiciotti, questo saggio ne riassume le vicende biografiche e professionali, ricordando i 40 anni di tenace attività come insegnante di lettere e come storico della musica, svolta in un'epoca in cui «i musicologi si contavano ancora sulle dita di una mano [...] senza escludere i soliti transfughi della letteratura più o meno digiuni di tecnica e vera cultura musicale» Si sottolinea la solida preparazione musicale di Radiciotti, e si elencano i suoi lavori sui teatri e sui musicisti marchigiani, su "Teatro e musica in Roma" e sull'arte musicale a Tivoli, dove si era trasferito, oltre ai più impegnativi lavori sulla scuola operistica napoletana e su Pergolesi, lodato dalla musicologia internazionale (Romain Rolland, Habert, ecc.) e su Rossini. La monumentale monografia rossiniana viene diffusamente descritta nel contenuto dei suoi tomi. Si ricorda inoltre che la morte colse l'autore mentre stava iniziando a scrivere una monografia su Gaspare Spontini: «Purtroppo il lavoro era appena imbastito, ma dall'enorme materiale di studio raccolto, dagli appunti sicuri e precisi, possiamo indovinare quale altro capolavoro...».

Gino TANI

a. XII,
fasc. n.n.

gen. – dic. 1934

Rossini (pp. 174-179). Rossini è a tutt'oggi «ad un tempo il più popolare ed il più enigmatico» tra i grandi compositori italiani. Bisogna superare sia la «zona aneddótica e sonoramente scintillante aperta a tutti» per arrivare a comprendere la parte «velata, sfuggente, misteriosa» dell'uomo e dell'artista. L'indagine sul «problema Rossini [...] dovrà investire di proposito, con una luce critica che finora sull'argomento è mancata, gli aspetti concreti dell'arte del pesarese scrutandone [...] i valori più singolari e profondi». Il primo punto del problema è quello del «carattere e destino creativo di Rossini». Tale argomento è affrontato da Francis Toye, critico musicale del Morning Post, in *Rossini. A study in Tragicomedy*; interpretando a suo modo, «più bizzarro che convincente», quanto esposto nella monografia di Radiciotti, egli individua due fasi psicologiche, che vanno dalla «giovanile e spensierata audace e feconda gaiezza alla irrequieta tormentata malinconia»: il «cinismo umoristico» nasconderebbe la «preoccupata amarezza» dell'ultimo periodo, in cui l'autore, prima facile all'allegria esuberante e produttiva, è ora incapace di affermarsi con vigore dopo la svolta politica e culturale parigina, in cui Meyerbeer è celebrato come astro nascente. Tali conclusioni sono contestabili perché la prospettiva psicologica, per altro dilettesistica, perde di vista la realtà estetica delle opere. Rossini ha certo avvertito il cambio di clima culturale (come Heine gli dirà) ma ciò non «lo obbligava a credersi e a rimanere un artista del passato». Se l'opera buffa non scomparve dai teatri, se Rossini dimostrò di essere capace di comporre opere romantiche, se oggi Rossini è più vivo di Meyerbeer, cosa mai lo renderebbe artista «del passato»?

Fernando
LIUZZI

Briciole spontiniane fabrianesi (pp. 394-406). Dopo aver ricordato che è ormai noto dallo studio di Marcoaldi (*Guida e statistica di Fabriano*, s.n.t.) che le origini della famiglia Spontini sono nel territorio fabrianese, ad Albacina, da dove il padre del musicista, Giambattista, emigrò a Maiolati, l'autore dà conto delle ricerche effettuate nei libri parrocchiali di S. Venanzo di Albacina e di S. Biagio di Fabriano con lo scopo di fornire precise notizie sulla famiglia. Si risale così fino alla metà del Seicento, quando compare il cognome Sponta, da cui il diminutivo Spontino, poi divenuto Spontini. Viene quindi ricostruito l'albero genealogico a partire da Carlo Antonio Sponta, sia del ramo principale della famiglia dove nacque Gaspare, sia del ramo fabrianese e dell'ultimo ramo albacinese. Di alcuni dei componenti vengono forniti brevissimi cenni biografici. È poi ricordata la corrispondenza del musicista con il nobile fabrianese Vincenzo Benigni Vallemani Ghisleri, trasferitosi a Jesi, e che nell'archivio privato Benigni-Olivieri a Fabriano si conservano una decina di lettere di Spontini del periodo 1840-50. Più diffusamente vengono ricordate le biografie dei fratelli e della sorella del compositore, dediti alla vita ecclesiastica.

Romualdo
SASSI

Ricordi spontiniani (pp. 448-451). Sunto della biografia spontiniana, dalla prima della *Vestale* a Parigi nel 1807, con successo maggiore persino del *Tell* rossiniano, al trasferimento a Berlino, dove subì le ostilità del nascente romanticismo tedesco e in particolare di «Luigi Rellstab brillante scrittore e librettista audace [...] privo delle necessarie cognizioni d'arte e di letteratura musicale, insolente e presuntuoso». Dopo la morte di Federico Guglielmo III di Prussia, che lo proteggeva e nonostante gli ammiratori berlinesi, Spontini, dopo una tempestosa serata al teatro regio dove volle dirigere il Don Giovanni di Mozart ma costretto ad abbandonare dopo la sinfonia, lasciò Berlino e tornò a Parigi nel 1843 per poi stabilirsi a Maiolati. Qui il Municipio, grato dei lasciti ai poveri del paese, raccolse tutto ciò che appartenne al maestro e lo riunì nella sua casa natale. Nel 1875 Jesi festeggiò il centenario della nascita rappresentando la *Vestale*. «Ma l'Agnese di Hohenstaufen, che si trova inedita alla National Bibliothek di Berlino, attende una riesumazione a gloria postuma di Lui».

Maria
Fiorenza
FERRARI

INDICE DEI NOMI, LUOGHI, TITOLI

N.B. Gli autori degli articoli sono in maiuscolo, i titoli in corsivo. I luoghi di edizione non sono indicizzati.

ACCORETTI G.	a.II (1923-24) fasc.12, <i>Ottaviano de' Petrucci da Fossombro- ne e la stampa musicale ...</i> (pp. 489-494)
Adelinda (Mercuri)	a.I (1922-23) fasc.5, <i>Un musicista: Agostino Mercuri</i> (pp. 182-186)
Adello (Mercuri)	a.I (1922-23) fasc.5, <i>Un musicista: Agostino Mercuri</i> (pp. 182-186)
Adriani Francesco	a.III (1924-25) fasc. 4, <i>Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX</i> (pp. 134-138)
Agnese di Hohenstaufen (Spontini)	a.II (1923-24) fasc.2, <i>Cronache musicali</i> (pp. 72-75); fasc. 4, <i>Spunti inediti spontiniani</i> (pp. 145-148); a.XII (1934) <i>Ricordi spontiniani</i> (pp. 448-451)
Aida (Verdi)	a.I (1922-23) fasc.11, <i>Giuseppe Verdi sfidato da un composi- tore marchigiano</i> (pp. 430-434)
Alaleona Domenico	a.II (1923-24) fasc.1, <i>Cronache musicali</i> (pp. 37-38); fasc. 6,

- Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243) – a.III (1924-25) fasc.6, *Cronache musicali di Ancona* (p. 242) – a.VII (1928-29) *Musica*, (p. 263) – a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Albacina
Albacina, Chiesa S. Venanzo
Albrizi Domenico
Alessandri Enrico
Alessandri Lorenzo
Allegri [?]
Altoviti Bernardo
Amadino Ricciardo
Amici della Musica (Ancona)
Amici della Musica (Fabriano)
Amici della Musica (Iesi)
Ancona
Ancona, Chiesa del SS. Sacramento
Ancona, Istituto Marchigiano di Scienze Lettere ed Arti
Ancona, Istituto “Pergolesi”
Ancona, Teatro delle Muse
Ancona, Teatro La Fenice
Andreani Alma
Angelici [?]
Angelini Francesco Giovanni
Animuccia Giovanni
ANNIBALDI Cesare
- a.XII (1934) *Briciole spontaniane fabrianesi* (pp. 394-406)
a.XII (1934) *Briciole spontaniane fabrianesi* (pp. 394-406)
a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
a.IV (1925-26) *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
a.IV (1925-26) fasc.2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
a.I (1922-23) fasc.2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62)
a.I (1922-23) fasc.7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274) – a.II (1923-24) fasc.1, *Cronache musicali* (pp. 37-38); fasc.3, *Cronache musicali* (p. 117); fasc. 9, *Cronache musicali* (p. 374) – a.III (1924-25) fasc.7, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 274-275) – a.VII(1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
a.VI (1927-28) fasc.9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
a.VI (1927-28) fasc.9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
a.II (1923-24) fasc.2, *Cronache musicali* (pp. 72-75) – a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
a.IV (1925-26) fasc.2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
a.VIII,1929-30, *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
a.VI (1927-28) fasc.9, *Vita musicale nelle Marche* p.353-355;
a.VII, 1928, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
a.III (1924-25) fasc. 2, *La prima rappresentazione della “Vestale”* (pp. 57-66); fasc.4, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 144-145) – a.IV (1925-26) fasc.3, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 109-110) – a.V (1926- 27), fasc. 3, *L'antico Palazzo del Podestà ad Ancona* (pp. 101-109); fasc. 8-9, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 388-389); *Libri e riviste* (p. 393).
a.V, ott. 1926- 27, fasc. 3, *L'antico Palazzo del Podestà ad Ancona* (pp. 101-109)
a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
a.I (1922-23) fasc.1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontaniani* (pp. 145-148); fasc. 5, *Spunti inediti spontaniani* (pp. 188-192); fasc. 6, *Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243) – a.III (1924-25) fasc.1, *Spunti inediti spontaniani* (pp. 20-22) – a.IV (1925-26) fasc.1, *Spunti inediti spontaniani* (pp. 19-20) – a.V (1926-27) fasc. 8-9, *Documenti inediti su G. Spontini* (pp. 371-375)

- Annibaldi Domenico a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Antici Antonio a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Anzellotti Alba a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Arcevia a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Ariani Adriano a.II (1923-24) fasc.3, *Cronache musicali* (p. 117)
- Ascoli Emma a.II (1923-24) fasc.2, *Cronache musicali* (pp. 72-75)
- Ascoli Piceno a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Ascoli Piceno, Biblioteca Comunale a.V (1926-27) fasc. 11, *Le Biblioteche comunali delle Marche*. V. (pp. 465-469)
- ASCOLI Roberto a.II (1923-24) fasc. 8, *A proposito di una frase musicale* (pp. 319-321)
- ASTOLFI Carlo a.IX (1930-31) *Sisto V e il matrimonio di Flavia Peretti* (pp. 250-262)
- Atanagi Monaldo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Augustoni [?] a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Ave maria (Layolle) a.IV (1925-26) fasc.2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Baldantoni (Fam.) a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Banchieri Adriano a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Barbarino Bartolomeo a.I (1922-23) fasc.1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19) – a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Barbiere di Siviglia* (Rossini) a.V (1926- 27) fasc. 5, *Rossini e un giudizio di Arrigo Heine* (pp. 246-248)
- Bassi Luigi a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Basvecchi Pietro a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Beatus Vir* (Mercuri) a.I (1922-23) fasc.5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Bedini Domenico a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Beer Giulio a.III (1924-25) fasc.8, *Ancora su “Gioacchino Rossini umorista”* (pp. 305-310)
- Beethoven Ludwig van a.IV (1925-26) fasc.3, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 109-110); a.VI (1927-28) fasc.9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Belardi Giovanni a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Belgio a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148)
- Belli Paolo a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Bellini Vincenzo a.II (1923-24) fasc. 8, *A proposito di una frase musicale* (pp. 319-321)
- Benedetti Guido a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Benedetti Michele a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)

- Benigni Vallemani Ghisleri a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148) – a.XII (1934) *Briciole spontiniane fabrianesi* (pp. 394-406)
- Bentarini Giambattista a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Berlino a.IV (1925-26) fasc.1, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 19-20); fasc.10, *Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440) – a.XII (1934) *Ricordi spontiniani* (pp. 448-451)
- Berlino, Biblioteca nazionale a.XII (1934) *Ricordi spontiniani* (pp. 448-451)
- Berlioz Hector a.III (1924-25) fasc.2, *La prima rappresentazione della "Vestale"...* (pp. 57-66); fasc.8, *Ancora su "Gioacchino Rossini umorista"* (pp. 305-310)
- Bernabei Antonio a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Bertù Berto a.VI (1927-28) fasc. 7, *Libri e riviste* (p. 227)
- Bianchi Luciano a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Biancolini Maria a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Bini Pasquale a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Boccaccio Antonio Giovanni a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Boccolini Cesare a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Boccolini Vincenzo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Boito Arrigo a.VI (1927-28) fasc.9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355) – a. VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Bologna a.IV (1925-26) fasc.1, *Libri e riviste* (p. 34)
- Bologna, Archivio del Liceo Musicale a.I (1922-23) fasc.1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Bologna, Galleria d'arte Hercolani a.I (1922-23) fasc.9, *La pinacoteca del liceo musicale di Pesaro* (pp. 329-345).
- Bologna, Teatro Comunale a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Bonagiunta Giulio a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Bonaventura Arnaldo a.IV (1925-26) fasc. 1, *Recensioni* (p. 36)
- Borelli Francesco Maria a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Borgani (Fam.) a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Borioni Fortunato a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Boris Goudnov* (Mussorgskij) a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Bottega della Poesia (Milano) a.IV, 1925-26, fasc. 4, *Per una biografia di Gioacchino Rossini* (pp. 143-145)
- Bracci Ignazio a.I (1922-23) fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62)
- Branchu [Alexandrine Caroline] a.III, 1924-24, fasc. 2, *La prima rappresentazione della "Vestale"...* (pp. 57-66)
- Bravura Girolamo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)

- Brigata degli Amici dell'Arte (Fermo) a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Bronzetti Menardo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Bruch Max a.IV (1925-26) fasc. 10, *Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440)
- BRUNELLI Enrico a.I (1922-23) fasc.9, *La pinacoteca del liceo musicale di Pesaro* (pp. 329-345)
- Brunelli Nerio a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Bruscolini Pasquale a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Bruti Vincenzo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Buenos Aires a.V (1926-27) fasc. 1, *La Sulamita di Amilcare Zanella* (pp. 41-48)
- Bustini a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Caccie in rima dei sec. XIV e XV (Carducci) a.IV (1925-26) fasc. 3, *Recensioni* (p. 114)
- Camerino a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225) – a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Cantico dei Cantici* a.II (1923-24) fasc.3, *Cronache musicali* (p. 117); a.V (1926-27) fasc. 1, *La Sulamita di Amilcare Zanella* (pp. 41-48)
- Cantori pontifici a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Canzoni (Alaleona) a.VIII, 1929-30 *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Caporalini Domenico a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Capponi Giuseppe a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Carducci Giosuè a.IV (1925-26) fasc. 3, *Recensioni* (p. 114)
- Carestini Giovanni a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Carletti [Carlo] a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Carloni Arnaldo a.IV (1925-26) fasc. 10, *Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440)
- Casa del Soldato, Roma VIII,1929-30 *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Casella [Alfredo] a.II (1923-24) fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117); fasc. 9, *Cronache musicali* (p. 374)
- Casimiri Raffaele a.III (1924-25) fasc. 7, *Cronache musicali* di Ancona (pp. 274-275)
- Castelfidardo a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Catalani Angelica a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Cavalleria rusticana* (Mascagni) a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Cellini Augusto a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Cellini Francesco a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Cena delle Beffe* (Giordano) a.IV (1925-26) fasc. 3, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 109-110)
- Cherubini Luigi a.III (1924-25) fasc. 8, *Ancora su "Giacchino Rossini umorista"* (pp. 305-310)

- Chiaravalle a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Chiusaroli [?] a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Cicognani Antonio a.I (1922-23) fasc. 3, *Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro* (pp. 92-94)
- Cifra Antonio a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Cingolani [?] a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX*, (pp. 220-225)
- Circolo Marchigiano (Roma) a.VII (1928-29) *Musica* (p. 263)
- Cisbani Margherita a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Città fiorite, Le* (Alaleona) a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Claudi Antinoro a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Cocchetti Luigi a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Commer Francesco a.I (1922-23) fasc.2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62)
- Como a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Concordia Domenico a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Consoli Tommaso a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Conti [?] a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Contrapunctus seu figurata musica...* a.IV (1925-26) fasc.2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Corale "Guido Monaco" (Livorno) a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Corelli [Arcangelo] a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Corradi Guglielmo a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- Corti [Mario] a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- COSTANTINI Enea a.V, ott. 1926- 27, fasc. 3, *L'antico Palazzo del Podestà ad Ancona* (pp. 101-109)
- Costantini Natale a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Crepax Vincenzo a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- Crescentini Girolamo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Cresci Francesco a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Crudeli [?] a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- D'Ancona [?] a.III (1924-25) fasc. 8, *Ancora su "Gioacchino Rossini umorista"* (pp. 305-310)
- Damasceni Fabio a.IX (1930-31) *Sisto V e il matrimonio di Flavia Peretti* (pp. 250-262)
- Dannazione di Faust, La* (Berlioz) a.IV (1925-26) fasc. 3, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 109-110)
- Daretti Laura a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- De Bacci-Venuti Gualtiero a.II (1923-24) fasc. 6, *Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243)
- Debussy A. Claude a.II (1923-24) fasc.1, *Cronache musicali* (pp. 37-38) – a.IV (1925-26) fasc. 10, *Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440) – a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)

- Dedi Pompeo a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- De Grandis Vincenzo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Della Rovere Federico Ubaldo a.I (1922-23) fasc.2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62)
- Della Rovere Francesco Maria II a.I (1922-23) fasc.2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62)
- Della Rovere Giuliano a.I (1922-23) fasc.1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19); fasc.2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62)
- Della Rovere Livia a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Dérivis [Henri] a.III (1924-25) fasc. 2, *La prima rappresentazione della "Vestale" ...* (pp. 57-66)
- Der vierjährige Posten* (Grell) a.IV (1925-26) fasc. 1, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 19-20)
- De Sanctis [?] a.VIII,1929-30, *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- De Vecsey Ferenc a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- De Vito Gioconda a.II (1923-24) fasc. 9, *Cronache musicali* (p. 374)
- Di Giacomo Salvatore a.II (1923-24) fasc. 6, *Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243)
- Di Lasso Orlando a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Diruta Girolamo a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Domenico da Pesaro a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Domenico del Cembalo a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Don Giovanni* (Mozart) a.XII (1934) *Ricordi spontiniani* (pp. 448-451)
- Donfrid Giovanni a.I (1922-23) fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62)
- Donini Antonio a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Donizetti Gaetano a.II (1923-24) fasc. 8, *A proposito di una frase musicale* (pp. 319-321) – a.III (1924-25) fasc. 4, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 144-145)
- Dresda a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148)
- Duca di Jork* (Sassaroli) a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434)
- Durelli Sinibaldo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Dvorák Antonin a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Egidi Francesco a.IV (1925-26) fasc. 3, *Recensioni* (p. 114)
- Elisi Filippo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Erard Editore a.II (1923-24) fasc. 5, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 188-192)
- Erard (fam.) a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75)
- Fabiani Felice a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Fabriano a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38); fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75) – a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225) – a.XII (1934) *Briciole spontiniane fabrianesi* (pp. 394-406)
- Fabriano, Archivio Benigni-Olivieri a.XII (1934) *Briciole spontiniane fabrianesi* (pp. 394-406)
- Fabriano, Chiesa di San Venanzo a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75)
- Fabriano, Chiesa S. Biagio a.XII (1934) *Briciole spontiniane fabrianesi* (pp. 394-406)

- Fagotti Enrico a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Fagotti Ludovico a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Fanny Anita a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Fano a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- FARA Giulio a.IV (1925-26) fasc. 10, *Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440)
- Farandola (Lozzi) a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75)
- Fattori Tbaldo a.IV (1925-26) *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Fattorini Tebaldo a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Faust [Gounod] a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Favi Gallo Maria a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Favorita [Donizetti] a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Fedeli della Rocchetta a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- FEDELI Luigi a.V (1926-27) fasc. 1, *La Sulamita di Amilcare Zanella* (pp. 41-48)
- Felner [?] a.IV (1925-26) fasc. 1, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 19-20)
- Ferdinand Cortez (Spontini) a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148) – a.III (1924-25) fasc. 2, *La prima rappresentazione della "Vestale"...* (pp. 57-66)
- Ferdinando I duca di Toscana a.IX (1930-31) *Sisto V e il matrimonio di Flavia Peretti* (pp. 250-262)
- Fermo a.II (1923-24) fasc. 5, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 188-192) – a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Ferni [?] a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Ferrara, Castello Estense a.VI (1927-28) fasc. 8, *Libri e riviste* (p.308)
- FERRARI Maria Fiorenza a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248) – a.V (1926-27) fasc. 5, *Rossini e un giudizio di Arrigo Heine* (pp. 246-248) – a.XII (1934) *Ricordi spontiniani* (pp. 448-451)
- Ferrari Rodolfo a.V (1926-27) fasc. 1, *La Sulamita di Amilcare Zanella* (pp. 41-48)
- Ferraris Mafalda a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Ferri Gaetano a.I (1922-23) fasc. 4, *Giuseppe Verdi a Senigallia* (pp. 137-140)
- Ferroni Giuseppe a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Fini [?] a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Fiorenzuola a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Fioletti Elena a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Fioletti Giacomo a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148); fasc. 5, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 188-192)

- Firenze a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Flesh [Carl] a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- Fontana Ferdinando a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Fonti Tiberio a.V (1926-27) fasc. 8-9, *Documenti inediti su G. Spontini* (pp. 371-375)
- Fossombrone a.II, 1923-24, fasc. 12, *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone e la stampa musicale ...* (pp. 489-494)
- Francesca da Rimini (Sassaroli) a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434)
- Francesco da Pesaro a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Franchi Angelo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Franck César a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Francoforte a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Fratelli della Misericordia a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75)
- Frenquellucci Malvina a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Fulgenzi Vincenzo a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Gabrielli R. a.VI (1927-28) fasc. 6, *Libri e riviste – I leutari ascolani* (p. 123)
- Gaggi Storti Eloisa a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Gaggiotti Lorenzo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Galamini Agostino a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Gallo Antonio Maria a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Gariboldi Giuseppe a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Gasco Alberto a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Gazzetta Musicale, La* a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434)
- Genova a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434)
- Gentilini Luigi a.VIII, 1929-30, *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Ghinelli Pietro a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Ghinelli Vincenzo a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Ghislanzoni Antonio a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186); fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434)
- Ghisleri Flaminio a.V (1926-27) fasc. 8-9, *Documenti inediti su G. Spontini* (pp. 371-375)
- Gianantonio da Urbino a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Gigli Beniamino a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Gioconda* [Ponchielli] a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Giordaniello [Giordani Giuseppe] a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Giorgi Ignazio a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)

- Giornale d'Italia* a.IV (1925-26) fasc. 2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Giornale Illustrato*, II (Firenze) a.III (1924-25) fasc. 7, *Gioacchino Rossini umorista* (pp. 265-271)
- Giraldoni [?] a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Giulguini Antonio a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Giulietti Francesco a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Glazer [?] a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Gluck Christoph Willibald a.II (1923-24) fasc. 8, *A proposito di una frase musicale* (pp. 319-321)
- Goberti Guglielmo a.IV (1925-26) fasc.2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Grazia, La* (Michetti) a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Graziani Francesco a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Graziani Ludovico a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Gregorio Magno, papa a.II (1923-24) fasc. 8, *A proposito di una frase musicale* (pp. 319-321)
- Grell Eduard a.IV (1925-26) fasc. 1, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 19-20)
- Grizzi [?] a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148)
- Gualdino a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* p.353-355
- Guarnieri Bernardo a.IV (1925-26) fasc. 2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Guaynard Stefano a.IV (1925-26) fasc. 2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Guglielmo Tell* (Rossini) a.V (1926-27) fasc. 5, *Rossini e un giudizio di Arrigo Heine* (pp. 246-248); a.V (1926-27) fasc. 8-9, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 388-389)
- Gui Vittorio a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Habert [Johann E.] a.IX, 1930-31, *Giuseppe Radiciotti* (pp. 269-276)
- Hannover a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148)
- Harmonice Musices Odhecaton* a.II,1923-24, fasc. 12, *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone e la stampa musicale ...* (pp. 489-494)
- Hay Sebastiano a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Haydn Franz Joseph a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Heine Heinrich a.V (1926-27) fasc. 5, *Rossini e un giudizio di Arrigo Heine* (pp. 246-248) a.XII (1934) *Rossini* (pp. 174-179)
- Hersant a.III (1924-25) fasc.1, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 20-22)
- Horszowski [Mieczyslaw] a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- Hubermann [Bronislaw] a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- Iesi a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148) – fasc. 6, *Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243) – a.III (1924-25) fasc. 1, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 20-22); fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225) – a.IX, 1930-31, *Giuseppe Radiciotti* (pp. 269-276) – a.XII (1934) *Briciole spontiniane fabrianesi* (pp. 394-406); *Ricordi spontiniani* (pp. 448-451)

- Iesi, Archivio comunale a.III (1924-25) fasc. 1 , *Spunti inediti spontiniani* (pp. 20-22) – a.V (1926-27) fasc. 8-9, *Documenti inediti su G. Spontini* (pp. 371-375)
- Iesi, Biblioteca Comunale a.II (1923-24) fasc. 5, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 188-192)
- Iesi, Collegio “Pergolesi” a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75)
- Iesi, Teatro “Pergolesi” a.III (1924-25) fasc. 2, *La prima rappresentazione della “Vestale”*... (pp. 57-66)
- Illustrazione Universale, L’* (Milano) a.III (1924-25) fasc. 7, *Gioacchino Rossini umorista* (pp. 265-271)
- Imperatori Annibale a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Italiana in Algeri* (Rossini) a.IV (1925-26) fasc. 6, *Libri e riviste* (p. 34) – a.V (1926-27) fasc. 5, *Rossini e un giudizio di Arrigo Heine* (pp. 246-248) – a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Kade Otto a.IV (1925-26) fasc. 2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Kocian [Jaroslav] a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- Koncz [Johann] a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- Kórner Theodor a.IV (1925-26) fasc. 1, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 19-20)
- Kraus [?] a.III (1924-25) fasc. 8, *Ancora su “Gioacchino Rossini umorista”* (pp. 305-310)
- Kubelik [?] a.II (1923-24) fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117)
- Lainez [Etienne] a.III (1924-25) fasc. 2, *La prima rappresentazione della “Vestale”*... (pp. 57-66)
- Laïs [François] a.III (1924-25) fasc. 2, *La prima rappresentazione della “Vestale”*... (pp. 57-66)
- Lanari Alessandro a.I (1922-23) fasc. 4, *Giuseppe Verdi a Senigallia* (pp. 137-140)
- Lancia Baldassarre a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Laudate pueri* (Mercuri) a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp.182-186)
- Laudi spirituali* (Alaleona) a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Laureati Pietro a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Lazzarini Gregorio a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Lega Antonio a.II (1923-24) fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117); a.IV, 1925-26, fasc. 10, *Francesco d’Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440); a.V (1926-27) fasc. 1, *La Sulamita di Amilcare Zanella* (pp. 41-48)
- Lenhart Ghita a.II (1923-24) fasc. 3 e 9, *Cronache musicali* (p. 117 e p. 374)
- Leonardi Francesco Maria a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Leonidoff Ileana a.V (1926-27) fasc. 1, *La Sulamita di Amilcare Zanella* (pp. 41-48)
- Lione a.IV (1925-26) fasc. 2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Lipsia a.I (1922-23) fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62) – a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148) – a.IV (1925-26) fasc. 2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- LIUZZI Fernando a.XII (1934) *Rossini* (pp. 174-179)
- Livorno a. VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)

- Locatelli Giuseppe a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Loreto a.I (1922-23) fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62) – a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Loreto, Archivio della S. Casa a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Loreto, Cappella musicale a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Loreto, Congregazione dell'Oratorio dei Gesuiti a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Loro Piceno a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Lozzi Antonio a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75)
- Luchini Paolo a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Lucia di Lammermoor* (Donizetti) a.III (1924-25) fasc. 4, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 144-145) – a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Luisa Strozzi* (Sassaroli) a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434)
- Macerata a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148) – a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225) – a.IV (1925-26) fasc. 3, *Recensioni* (p. 114) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Madama Butterfly* (Puccini) a.IV (1925-26) fasc. 3, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 109-110)
- Madrid a.I (1922-23) fasc.5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Madrigalisti romani, I a.VIII (1929-30), *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Magini Coletti Antonio a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Maillard Dérvis a.III, 1924. fasc. 2 (pp. 57-66)
- Mainardi Enrico a.IV (1925-26) fasc. 3, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 109-110)
- Maiolati a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148) – a.XII (1934) *Briciole spontiniane fabrianesi* (pp. 394-406); *Ricordi spontiniani* (pp. 448-451)
- Mancinelli Luigi a.III (1924-25) fasc. 2, *La prima rappresentazione della "Vestale"...* (pp. 57-66)
- MANCINI Ettore a.I (1922-23) fasc. 3, *Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro* (pp. 92-94)
- Mancini Giambattista a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Manen Joan a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Mantova a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- MARANESI FRANCESCO a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Mariani Antonio a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Marini Federico a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- MARIOTTI Cesare a.V (1926-27) fasc. 11, *Le Biblioteche comunali delle Marche*. V. (pp. 465-469)
- Martinelli [?] a.V (1926- 27) fasc. 5, *Rossini e un giudizio di Arrigo Heine* (pp. 246-248)

- Martorelli [?] a.II (1923-24) fasc. 5, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 188-192)
- Marziali Carmela a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Marziali Giovanni a.II (1923-24) fasc. 5, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 188-192)
- Marziali-Passerini Giulia a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Mascagni Pietro a.I (1922-23) fasc. 3, *Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro* (pp. 92-94)
- Massi Antonio Maria a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Massucci Antonio a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Mattioli Pietro a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Mazza Vincenzo a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Mazzacurati Benedetto a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75); fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117); fasc. 9, *Cronache musicali* (p. 374)
- Mazzaferra Placido a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Mazzarino [?] a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Melodie Pascoliane* (Alaleona) a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Mercadante Saverio a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186); fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434)
- Mercuri Agostino a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Messa* (Verdi) a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434)
- Messa funebre* (Mercuri) a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Messe corali* a.II, 1923-24, fasc. 12, *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone e la stampa musicale ...* (pp. 489-494)
- Meyerbeer Giacomo a.III (1924-25) fasc. 8, *Ancora su "Gioacchino Rossini umorista"* (pp. 305-310) – a.XII (1934) *Rossini* (pp. 174-179)
- Michelli Guido a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274) – a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Michetti Vincenzo a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Milano a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434) – a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Milano, Duomo a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Milano, Teatro Dal Verme a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75)
- Milder [-Hauptmann, Pauline Anna] a.IV (1925-26) fasc. 1, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 19-20)
- Mingucci Maria Felice a.IX (1930-31) *Sisto V e il matrimonio di Flavia Peretti* (pp. 250-262)
- Mirra* (Alaleona) a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38) – a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Molinari Bernardino a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)

- Mombaroccio a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Monaco a.I (1922-23) fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62)
- Mondinio Francesco a.II (1923-24) fasc. 6, *Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243)
- Monelli Raffaele a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Monelli Savino a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Montecarotto a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Montegiorgio a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Monteverdi Claudio a.II (1923-24) fasc. 8, *A proposito di una frase musicale* (pp. 319-321)
- Monti-Brünner Linda a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Morandi Giovanni a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Morandi Pietro a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Morandi Rosa a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Morelli Cosimo a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Morici Ottaviano a.V (1926-27) fasc. 8-9, *Libri e riviste* (p.393)
- Morici Pietro a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Morning Post, The a.XII (1934) *Rossini* (pp. 174-179)
- Mozart W. Amadeus a.II (1923-24) fasc. 8, *A proposito di una frase musicale* (pp. 319-321)
- Mugellini Bruno a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Mugnaini Livia a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Musica d'oggi* a.IV (1925-26) fasc. 1, *Libri e riviste* (p. 34)
- Napoli a.II (1923-24) fasc. 6, *Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243)
- Napoli, Conservatorio a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Narducci Boccaccio Ugolini a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148)
- Neroni Guglielmo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Nini Giambattista a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Norma* (Bellini) a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Novello-Gigliucci Clara a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Oboli-Mancini Giacomo a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Odoardi Giuseppe a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Olimpia, L'* (Spontini) a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148)
- Olivieri [?] a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)

- Olivieri Giacomo a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Orchestra dell'Augusteo a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Orchestra Filarmonica di Budapest a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Orchestra filarmonica di Milano a.III (1924-25) fasc. 7, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 274-275)
- Orlandi Elisa a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Orsini Virginio duca di Bracciano a.IX (1930-31) *Sisto V e il matrimonio di Flavia Peretti* (pp. 250-262)
- Otello* (Verdi) a.V (1926-27) fasc. 8-9, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 388-389)
- Ottetto Poltronieri International a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Pacchiarotti Gaspare a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Pace Pietro a.I (1922-23) fasc.1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Paci (fam.) a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Paggi Cesare a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148)
- Paggi Giovanni a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Pagliacci* (Leoncavallo) a.II (1923-24) fasc.1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Palazzesi Matilde a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Paleani Giuseppe a.II (1923-24) fasc. 8, *A proposito di una frase musicale* (pp. 319-321)
- Palestrina Giovanni Pierluigi a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19) – a.III (1924-25) fasc. 6 *Cronache musicali di Ancona* (p. 242) – a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Palombi Domenico a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Pancotti Antonio a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Papalini a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Parigi a.I (1922-23) fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62) – a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148); fasc. 5, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 188-192) – a.III (1924-25) fasc. 1, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 20-22) – a.XII (1934) *Ricordi spontiniani* (pp. 448-451)
- Parigi, Biblioteca dell'Opéra a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75)
- Parigi, Conservatorio a.IV (1925-26) fasc. 10, *Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440)
- Parigi, Teatro dell'Opéra a.III (1924-25) fasc. 2, *La prima rappresentazione della "Vestale"...* (pp. 57-66)
- Parisi [?] a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Pasini Laura a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Passione di Cristo, La* (Perosi) a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75)
- Patriossi Domenico a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Patti Adelina a.III (1924-25) fasc. 8, *Ancora su "Gioacchino Rossini umorista"* (pp. 305-310)

- Pedrotti Carlo a.I (1922-23) fasc. 3, *Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro* (pp. 92-94)
- Pellegrini Vincenzo a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Peranda Giuseppe a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Peretti Flavia a.IX (1930-31) *Sisto V e il matrimonio di Flavia Peretti* (pp. 250-262)
- Pergolesi Giovanni Battista a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38); fasc. 6, *Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243); fasc. 8, *A proposito di una frase musicale* (pp. 319-321) – a.IV (1925-26) fasc.1, *Libri e riviste* (p. 34)
- Peroni Aldo a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Perosi Lorenzo a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75) – a.VII (1928-29) *Musica* (p. 263)
- Perotti Nicolò a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Perticari Giordano a.V (1926- 27) fasc. 5, *Rossini e un giudizio di Arrigo Heine* (pp. 246-248)
- Perugia, Istituto musicale a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Pesarini Enrico a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Pesaro a.I (1922-23) fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62) – a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225) – a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248) – a.V (1926-27) fasc. 1, *La Sulamita di Amilcare Zanella* (pp. 41-48)
- Pesaro, Biblioteca Oliveriana a.IV (1925-26) *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Pesaro, Chiesa dei Filippini a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Pesaro, Liceo Musicale “Rossini” a.I (1922-23) fasc. 9, *La pinacoteca del liceo musicale di Pesaro* (pp. 329-345) – a.II (1923-24) fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117) – a.IV (1925-26) fasc. 4, *Per una biografia di Gioacchino Rossini* (pp. 143-145); fasc. 10, *Francesco d’Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440) – a.VI (1927-28) fasc.8, *Libri e riviste* (p. 308); fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Pesaro, Museo a.I (1922-23) fasc. 9, *La pinacoteca del liceo musicale di Pesaro* (pp. 329-345)
- Petritoli [?] a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Petrucci Ottaviano a.II, 1923-24, fasc. 12, *Ottaviano de’ Petrucci da Fossombrone e la stampa musicale ...* (pp. 489-494)
- Pezzolini-Pozzi Erminia a.I (1922-23) fasc. 4, *Giuseppe Verdi a Senigallia* (pp. 137-140)
- Pianetti Cardolo Maria a.II (1923-24) fasc. 6, *Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243)
- Picenum* a.II (1923-24) fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148)
- Pignotti Casimiro a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Pizzetti Ildebrando a.IV (1925-26) fasc. 3, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 109-110)
- Poggi [Antonio] a.I (1922-23) fasc. 4, *Giuseppe Verdi a Senigallia* (pp. 137-140)

- Poli G. D. a.VI (1927-28) fasc. 6, *Libri e riviste - I leutari ascolani* pp. 123
- Polinori Francesco a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Polinori Vincenzo a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX*, (pp. 220-225)
- Porta Costanzo a.I (1922-23) fasc.1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)
- Postacchini [Andrea e Raffaele] a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Pedrel Felipe a.V (1926-27) fasc. 1, *La Sulamita di Amilcare Zanella* (pp. 41-48)
- Prihoda Vasa a.II (1923-24) fasc. 9, *Cronache musicali* (p. 374) – a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Principe Remy a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274) – a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75); fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117); fasc. 9, *Cronache musicali* (p. 374)
- Quare fremuerunt gentes* (Perosi) a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75)
- Quartetto Busch a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- Quartetto di Berna a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Quartetto Lehner a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274) – a.II (1923-24) fasc.3, *Cronache musicali* (p. 117) – a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Quartetto Poltronieri a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Quartetto Prisca a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Quartetto Zimmer a.III (1924-25) fasc. 7, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 274-275) – a.IV (1925-26) fasc.3, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 109-110)
- Quattro rusteghi, I* (Wolf-Ferrari) a.III (1924-25) fasc. 4, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 144-145)
- Quintavalle Alessandro a.IV (1925-26) *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Quintetto di Santa Cecilia a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Radiciotti Giuseppe a.II (1923-24) fasc. 6, *Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243) – a.IV (1925-26) fasc. 1, *Libri e riviste* (p. 34); fasc. 4, *Per una biografia di Gioacchino Rossini* (pp. 143-145); fasc. 6, *Libri e riviste* (p. 34) – a.VI (1927-28) fasc. 7, *Recensioni* (pp. 222-226); fasc. 10, *Rossini* (pp. 398-402) – a.XII (1934) *Rossini* (pp. 174-179)
- RADICIOTTI Giuseppe a.I (1922-23) fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62); fasc. 4, *Giuseppe Verdi a Senigallia* (pp. 137-140); fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434) – a.III (1924-25) fasc. 2, *La prima rappresentazione della "Vestale"...* (pp. 57-66); fasc. 4 *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138); fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225); fasc. 8, *Ancora su "Gioacchino Rossini umorista"* (pp. 305-310) – a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Ravenna a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186) – a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Recanati a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)

- Reggio Emilia a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Rellstab Luigi a.XII (1934) *Ricordi spontiniani* (pp. 448-451)
- Renzi [Remigio] a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Respighi Ottorino a.IV (1925-26) fasc. 10, *Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440) – a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- Resurrezione di Cristo, La* (Perosi) a.VII (1928-29) *Musica* (p. 263)
- Ricci, vescovo di Ancona a.IV (1925-26) fasc. 2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Ricordi Tito a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434)
- RIDARELLI Nicola a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186); a.III (1924-25) fasc. 7, *Gioacchino Rossini umorista* (pp. 265-271)
- Rigoletto* (Verdi) a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Rimini, Teatro Comunale a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Rinaldini Luigi a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Rivista musicale italiana* a.IV (1925-26) fasc. 1, *Libri e riviste* (p. 34)
- Rolini Giambattista a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Rolland Romain a.IX, 1930-31, *Giuseppe Radiciotti* (pp. 269-276)
- Roma a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19); fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186) – a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75) – a.III (1924-25) fasc. 6 *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225), *Cronache musicali di Ancona* (p. 242) – a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Roma, Biblioteca vaticana a.IV (1925-26) fasc. 2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Roma, Conservatorio di S. Cecilia a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Roma, Sala Borromini a.VII (1928-29) *Musica*, p. 263
- Roma, Teatro "Costanzi" a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38); fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117) – a.III, (1924-25) fasc. 4, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 144-145)
- Roma, Teatro dell'Augusteo VIII, 1929-30 *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Romagnoli Filippo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Romanini Giuseppe a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Ronchini [?] a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Rossi Nino a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75); fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117); fasc. 9, *Cronache musicali* (p. 374)
- Rossini Gioacchino a.I (1922-23) fasc. 3, *Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro* (pp. 92-94) – a.III (1924-25) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38); fasc. 7, *Gioacchino Rossini umorista* (pp. 265-271); fasc.8, *Ancora su "Gioacchino Rossini umorista"* (pp. 305-310) – a.IV (1925-26) fasc. 1, *Libri e riviste* (p. 34); fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248) – a.V (1926-27) fasc. 5, *Rossini e un giudizio di Arrigo Heine* (pp. 246-248) – a.VI (1927-28) fasc. 7, *Recensioni* (pp. 222-226), *Libri e riviste* (p. 227); fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355); fasc. 10, *Rossini* (pp. 398-402) – a.IX,

- 1930-31, *Giuseppe Radiciotti* (pp. 269-276) – a.XII (1934) *Rossini* (pp. 174-179)
- Rossini Giuseppe a.III (1924-25) fasc. 8, *Ancora su “Gioacchino Rossini umorista”* (pp. 305-310)
- Russo [?] a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- S. Angelo in Vado a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- S. Elpidio Morico (Fermo) a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Sabbatini Fabrizio a.IV (1925-26) *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Sabbatini Nicolò a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Sacchini Sabatino a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Salomone a.V (1926-27) fasc. 1, *La Sulamita di Amilcare Zanella* (pp. 41-48)
- Salvatori Celestino a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Salve Virgo singularis* (Layolle) a.IV (1925-26) fasc. 2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Salvi Lorenzo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- San Marino, Teatro della Concordia a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Sanquirico a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Sante da Pesaro a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Santi Pietro a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Santinelli-Brancaleoni Bernardino a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Santini Gioseffo a.II (1923-24) fasc. 6, *Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243)
- Santo Francesco a.II (1923-24) fasc. 6, *Un ritratto di G. B. Pergolesi e del suo mecenate* (pp. 239-243)
- Santolini Donilla a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Saporosi Filippo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Sarti Domenico a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Sassaroli Filippo a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434) – a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Sassaroli Germano a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434) – a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Sassaroli Vincenzo a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434)
- SASSI Romualdo a.XII (1934) *Briciole spontiniane fabrianesi* (pp. 394-406)
- Scatena Filippo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Schola iuvenum cantorum* a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)

- Schola Juvenum Cantorum a.VII (1928-29) *Musica* (p. 263)
- Schömborg Arnold a.IV (1925-1926) fasc. 10, *Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440)
- Scoccianti [?] a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355) – a.VII (1928-29) *Musica* (p. 263)
- Segovia Andrea a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Senigallia a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Senigallia, Teatro La Fenice a.I (1922-23) fasc. 4, *Giuseppe Verdi a Senigallia* (pp. 137-140) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Serato Arrigo a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274) – a.IV (1925-26) fasc. 3, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 109-110)
- Sgambati [?] a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Smareglia Antonio a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Soprani a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Spagnoli Domenico a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Spalding [Albert] a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- Spinaccino Francesco a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Sponta Carlo Antonio a.XII (1934) *Briciole spontiniane fabrianesi* (pp. 394-406)
- Spontini Gaspare a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38); fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75); fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117); fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148); fasc. 5, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 188-192) – a.III (1924-25) fasc.1 *Spunti inediti spontiniani* (pp. 20-22); fasc. 2, *La prima rappresentazione della "Vestale"...* (pp. 57-66) – a.IV (1925-26) fasc. 1, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 19-20) – a.V (1926-27) fasc. 8-9, *Documenti inediti su G. Spontini* (pp. 371-375) – a.IX (1930-31) *Giuseppe Radiciotti* (pp. 269-276) – a.XII (1934) *Briciole spontiniane fabrianesi* (pp. 394-406)
- Spontini Giambattista a.XII (1934) *Briciole spontiniane fabrianesi* (pp. 394-406)
- Squarcia David a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Stabat Mater* (Pergolesi) a.II (1923-24) fasc. 8, *A proposito di una frase musicale* (pp. 319-321)
- Storti Enrico a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Strauss Richard a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38) – a.IV (1925-26) fasc. 10, *Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440) – a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Stravinskij Igor a.IV (1925-26) fasc. 10, *Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni* (pp. 429-440)
- Sulamita* (Zanella) a.II (1923-24) fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117); a.V (1926-27) fasc. 1, *La Sulamita di Amilcare Zanella* (pp. 41-48)
- Supervia Conchita a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Supino [?] a.II (1923-24) fasc. 9, *Cronache musicali* (p. 374)
- Tacci Nicola a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)

- Taglialonga [?] a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Tamberlick [?] a.III (1924-25) fasc. 8, *Ancora su "Gioacchino Rossini umorista"* (pp. 305-310)
- TANI Gino a.IX (1930-31) *Giuseppe Radiciotti* (pp. 269-276)
- Tasso Torquato a.IX (1930-31) *Sisto V e il matrimonio di Flavia Peretti* (pp. 250-262)
- TEBALDINI Giovanni a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19) – a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75) – a.IV (1925-26) fasc. 2, *Un codice musicale cinquecentesco* (pp. 37-47)
- Tebaldini Giovanni a.I (1922-23) fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62)
- Tentoni Raffaele a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Tiberi Mario a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Tivoli, Villa d'Este a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Tolentino a.I (1922-23) fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Tombolini Raffaele a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138) – a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Tommasini Luigi a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138); fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Torelli Giacomo a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Torricelli Metauretta a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Tosca (Puccini) a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Toye Francis a.XII (1934) *Rossini* (pp. 174-179)
- Trachini Cristoforo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Tre giorni son che Nina* a.IV (1925-26) fasc. 1, *Libri e riviste* (p. 34)
- Trebbiantico a.IV (1925-26) *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Trio Cesenate a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Trio Italiano a.II (1923-24) fasc.3, *Cronache musicali* (p. 117)
- Trio Serato-Bonucci-Lorenzoni a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Turandot* (Puccini) a.V (1926-27) fasc. 8-9, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 388-389)
- Turturino Domenico a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Un frammento di codice musicale del sec. XV* (Egidi) a.IV (1925-26) fasc. 3, *Recensioni* (p. 114)
- Ungarini Antonio a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Urbino a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19); fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62) – a.II (1923-24) fasc. 12, *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone e la stampa musicale ...* (pp. 489-494) – a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225) – a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Urbino, Liceo "Raffaello" a.VII (1928-29) *Musica* (p. 263)

- Urbino, Teatro "R. Sanzio" a.VII (1928-29) *Musica* (p. 263)
- Valesi Aurora a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Vambiachi Arturo a.I (1922-23) fasc. 3, *Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro* (pp. 92-94)
- Vatielli [?] a.IV (1925-26) fasc. 1, *Libri e riviste* (p. 34)
- Vecchi [Orazio] a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Vecsey [Ferenc] a.I (1922-23) fasc. 7, *Echi musicali in Ancona* (pp. 272-274)
- Velluti Gambattista a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Venezia a.I (1922-23) fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62); fasc.5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186) – a.II (1923-24) fasc. 12, *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone e la stampa musicale ...* (pp. 489-494) – a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248) – a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Verdi Giuseppe a.I (1922-23) fasc. 4, *Giuseppe Verdi a Senigallia* (pp. 137-140); fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186); fasc. 11, *Giuseppe Verdi sfidato da un compositore marchigiano* (pp. 430-434) – a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Vespri Siciliani (Verdi) a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Vestale, La (Spontini) a.II (1923-24) fasc. 2, *Cronache musicali* (pp. 72-75); fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117); fasc. 4, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 145-148); fasc. 5, *Spunti inediti spontiniani* (pp. 188-192) – a.III (1924-25) fasc. 2, *La prima rappresentazione della "Vestale"...* (pp. 57-66); fasc. 4, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 144-145) – a.XII (1934) *Ricordi spontiniani* (pp. 448-451)
- Via della finestra (Zandonai) a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Vici (fam.) a.III (1924-25) fasc. 6, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 220-225)
- Victorinus Georgius a.I (1922-23) fasc. 2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62)
- Vienna, Cappella Arciducale a.IV (1925-26) *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Vincenti [Giovanni] a.I (1922-23) fasc.2, *Ancora di Pietro Pace* (pp. 61-62)
- Violino del diavolo (Mercuri) a.I (1922-23) fasc. 5, *Un musicista: Agostino Mercuri* (pp. 182-186)
- Vita di Gioachino Rossini (Radiciotti) a.IV (1925-26) fasc. 4, *Per una biografia di Gioachino Rossini* (pp. 143-145)
- Vitale Edoardo a.III (1924-25) fasc. 2, *La prima rappresentazione della "Vestale"...* (pp. 57-66); fasc. 4, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 144-145)
- Vitali Arturo a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Vitali Giuseppina a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Wagner Richard a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38) – a.VII (1928-29) *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360) – a.VIII (1929-30) *Domenico Alaleona* (pp. 196-202)
- Weber Karl Maria von a.II (1923-24) fasc. 8, *A proposito di una frase musicale* (pp. 319-321)
- Wolf-Ferrari a.III (1924-25) fasc. 4, *Cronache musicali di Ancona* (pp. 144-145)

- Zacconi Ludovico a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138) – a.IV (1925-26) fasc. 6, *Musicisti pesaresi del XVI secolo* (pp. 245-248)
- Zaghini Giacomo a.III (1924-25) fasc. 4, *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* (pp. 134-138)
- Zandonai Riccardo a.II (1923-24) fasc. 1, *Cronache musicali* (pp. 37-38)
- Zanella Amilcare a.I (1922-23) fasc. 3, *Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro* (pp. 92-94) – a.II (1923-24) fasc. 3, *Cronache musicali* (p. 117) – a.V (1926-27) fasc. 1, *La Sulamita di Amilcare Zanella* (pp. 41-48) – a.VI (1927-28) fasc. 8, *Libri e riviste* (p.308); fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355) – a.VII (1928-29) *Musica* (p. 263); *Cronache musicali di Ancona* (pp. 358-360)
- ZANELLA Amilcare a.IV (1925-26) fasc. 4, *Per una biografia di Gioacchino Rossini* (pp. 143-145)
- Zdekauer Ludovic a.IV (1925-26) fasc. 3, *Recensioni* (p. 114)
- Zecchi Carlo a.VI (1927-28) fasc. 9, *Vita musicale nelle Marche* (pp. 353-355)
- Zeppilli-Villani Giuseppina a.V (1926-27) fasc. 12, *Le tradizioni musicali e il teatro lirico di Fermo* (pp. 504-508)
- Zoilo Annibale a.I (1922-23) fasc. 1, *Pietro Pace ...* (pp. 10-19)

Il fondo musicale del progetto “Riscoperta della civiltà musicale marchigiana” presso la Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi

di Paola Ciarlantini

Introduzione

La seguente segnalazione ha lo scopo di informare tutti coloro che, a vario titolo, si occupano di opera italiana, sulla genesi, la tipologia e le caratteristiche quantitative dell'importante fondo musicale proveniente dall'archivio del teatro “G. B. Pergolesi” di Jesi, conservato a partire dalla primavera 2005 presso la locale Biblioteca Comunale Planettiana.

Il M^o Angelo Cavallaro, direttore artistico del teatro “G. B. Pergolesi” di Jesi fino al dicembre 2004, dal 1995 ha ideato e portato avanti, insieme al Comune, il progetto “Riscoperta della civiltà musicale marchigiana” allo scopo sia di recuperare le opere-capolavoro di quei compositori della regione che nell'Ottocento e agli inizi del Novecento ebbero grande fama prima di piombare nell'oblio, sia di far conoscere lavori poco noti di autori famosi. Tale progetto, formulato all'epoca solo nei punti programmatici generali, si è sostanziato nel tempo, da un anno all'altro, sulla base della concreta fattibilità scientifico-esecutiva delle singole opere individuate dal direttore artistico. Esso è stato finanziato dal Comune di Jesi, con il concorso di contributi regionali e ministeriali. Su sollecitazione del M^o Cavallaro, talvolta vi hanno partecipato anche i comuni d'origine dei compositori, ospitando l'anteprima delle varie opere ‘recuperate’.¹

Commissionato dal Comune di Jesi a musicologi specializzati il lavoro di recupero filologico, si sono attuate in prima mondiale moderne riprese di opere che hanno permesso di ricostruire tasselli fondamentali della storia del teatro lirico italiano: *Teseo riconosciuto* di Gaspare Spontini (1995), *Giulietta e Romeo* di Nicola Vaccai (1996), *Il prigionier superbo* di Giovanni Battista Pergolesi (1997),² *Ruy Blas* di Filippo Marchetti (1998), *Ines de Castro* di Giuseppe Persiani (1999), *Il domino nero* di Lauro Rossi (2001), *Mirra* di Domenico Alaleona (2002) e *La marescialla d'Ancre* di Alessandro Nini (2003). Chi scrive ha avuto l'importante opportunità di partecipare attivamente a tale progetto, curando l'edizione critica di *Ines de Castro* di Persiani e, con il M^o Lorenzo Fico, de *Il domino nero* di Rossi e *La mare-*

¹ Ciò è avvenuto, ad esempio, per *Giulietta e Romeo* di Nicola Vaccai, data a Tolentino nel 1996, e *Ines de Castro* di Giuseppe Persiani, proposta a Recanati nel 1999.

² In questo caso l'opera s'intende in “prima moderna” non in senso assoluto, ma relativamente all'edizione critica di Marcello Panni, specificamente commissionata per l'allestimento jesino.

scialla d'Ancre di Nini. È per tale motivo che si sono potute fornire solo per queste tre opere dettagliate informazioni di tipo scientifico circa le fonti utilizzate nel lavoro di recupero filologico, mentre per avere analoghi ragguagli sulle altre si consiglia il contatto diretto con lo studioso o gli studiosi responsabili dell'edizione critica. Tutte le opere 'recuperate' rappresentano il prezioso contributo (fruibile anche attraverso l'incisione in CD *live* da parte delle edizioni Bongiovanni di Bologna, eccettuata l'opera *Mirra*) offerto da un'ottica culturale che, nella ricostruzione di un contesto storico, ha visto un mezzo per comprendere meglio gli esiti più importanti del passato e le radici del presente.

Tale fondo musicale, costituito dal materiale musicale delle citate opere a cui è stato aggiunto, solo per alcune di esse, quello discografico, videografico e pubblicitario,³ è stato inventariato, catalogato⁴ e depositato⁵ a fine marzo 2005 presso la Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi, per permettere un'accurata conservazione e un'accessibile consultazione da parte dell'utenza. L'evento è da considerarsi di notevole portata culturale, poiché permette di conoscere e di poter studiare organicamente un periodo importante per la storia culturale della regione Marche e, nel contempo, per la storia dell'opera italiana.

Di seguito si fornisce l'inventario-catalogo del citato fondo musicale, suddiviso per ciascuna opera, secondo l'ordine cronologico della prima rappresentazione assoluta. L'utilizzo di lettere maiuscole e numeri ricalca fedelmente la modalità seguita nell'inventariazione del fondo stesso ai fini del trasferimento presso la citata Biblioteca, in modo che i lettori dei «Quaderni Musicali Marchigiani» eventualmente interessati alla consultazione di parte del materiale elencato, possano facilmente individuarlo e richiederlo. Ogni opera verrà presentata attraverso una breve scheda, redatta sulla base del programma di sala dell'allestimento jesino, così strutturata: titolo dell'opera, tipologia e numero atti, nomi dell'autore e del librettista; data della prima rappresentazione tra (); nome degli aventi diritto SIAE (curatore/i dell'edi-

³ Il teatro "G.B. Pergolesi" di Jesi ha iniziato a conservare in modo sistematico il materiale videografico, discografico e pubblicitario delle opere rappresentate in prima mondiale moderna solo a partire dal 1999.

⁴ Tale impegnativo lavoro è stato curato, su richiesta del M^o Cavallaro, da chi scrive e dal direttore amministrativo del teatro "G. B. Pergolesi" Dott. Franco Malatesta. L'iniziativa è stata guidata dalla direttrice della Biblioteca Comunale Planettiana, Dott.ssa Rosalia Bigliardi Parlapiano e dal dirigente alle Attività Teatrali del Comune di Jesi Dott. Carlo Bellocchi, che hanno concordato, a riguardo, una convenzione, firmata il 24 marzo 2005, e ai quali si esprime riconoscenza.

⁵ Il trasferimento del materiale relativo al citato progetto dall'archivio del teatro "G. B. Pergolesi" alla locale Biblioteca Comunale è stato ritenuto dal M^o Angelo Cavallaro un passaggio indispensabile per salvaguardarne la tutela e la conservazione, nonché per garantirne la consultazione ad un'utenza più vasta. La Giunta Municipale del Comune di Jesi, visionati una richiesta scritta in tal senso del M^o Cavallaro, l'inventario dei materiali da trasferire e una bozza di convenzione, ha espresso parere favorevole in data 28 dicembre 2004.

zione critica utilizzata per l'allestimento jesino oppure casa editrice che detiene i diritti esecutivi dell'opera e può fornirne il materiale orchestrale a noleggio); date delle rappresentazioni presso il teatro "G. B. Pergolesi" di Jesi; elenco dei responsabili dell'esecuzione, concluso dai membri del cast vocale nei rispettivi ruoli, indicati tra (); elenco dei responsabili dell'allestimento. Con il termine 'libretto di sala' s'intende il libretto a stampa fornito al pubblico durante le rappresentazioni di ciascuna opera appartenente al progetto "Riscoperta della civiltà musicale marchigiana" presso il teatro jesino, generalmente riprodotto in copia anastatica su esemplare d'epoca.

Sono presenti nel fondo solo le partiture e le parti staccate orchestrali delle opere la cui edizione critica è stata commissionata dal teatro stesso o da enti a esso vicini. La loro riproduzione, anche parziale, a fini di studio o di esecuzione è sottoposta alla normativa SIAE in materia. A tale riguardo, si ritiene utile comunicare alcune informazioni essenziali: è prassi consueta che il curatore dell'edizione critica di un'opera depositi a proprio nome, presso la SIAE sezione "Lirica", una copia della partitura revisionata, chiedendone la tutela per suo conto. Una partitura s'intende edita quando sia stata redatta a stampa, anche se l'avente diritto è una singola persona, e non una vera e propria casa editrice (caso in cui rientrano la maggioranza delle opere costituenti il fondo). Se la SIAE sezione "Lirica", accertata la validità del lavoro scientifico effettuato, ne accetta il deposito, i diritti di riproduzione, esecuzione etc. spettano all'editore critico per vent'anni dalla data di accettazione. Essendo la normativa SIAE nel campo delle edizioni critiche abbastanza elastica, l'avente diritto in genere comunica direttamente alla citata sezione le proprie condizioni in caso di esecuzione dell'opera. Comunque, un dettagliato regolamento (allegati 2, 3 e 4 della convenzione citata alla nota 4) stabilisce prassi e modalità di richiesta di riproduzione di tutti i materiali orchestrali appartenenti al fondo musicale in oggetto, previo parere positivo del direttore della Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi, il quale si esprimerà dopo aver consultato gli aventi diritto.⁶ Secondo la suddetta convenzione, i materiali costituenti tale fondo sono consultabili dall'utenza solo in sede, con esclusione del prestito. Sono confluiti nel fondo musicale segnalato anche materiali musicali di opere storiche non appartenenti al progetto "Riscoperta della civiltà musicale marchigiana" acquisiti direttamente dal M^o Angelo Cavallaro per motivi di studio personale⁷ nell'ambito della sua attività di direttore artistico del teatro "G. B. Pergolesi" di Jesi. Detti materiali sono contrassegnati con le lettere dalla I alla O.

⁶ Per le informazioni circa il fondo musicale descritto in questa segnalazione ci si può rivolgere alla Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi (direttrice, Dott.ssa Rosalia Bigliardi Parlapano): Palazzo della Signoria, piazza Colocci 1 60035 Jesi (AN), tel. 0039 – 0731.538 345 fax 0039 – 0731.538 388; planetiana@comune.jesi.ancona.it; www.comune.jesi.ancona.it/planetiana.

⁷ È presente nel fondo anche l'opera contemporanea *Federico II* di Marco Tutino (2004) con il solo materiale videografico e pubblicitario.

Schede delle opere

A – *Il prigionier superbo*

Opera seria in tre atti di Giovanni Battista Pergolesi, su libretto di Gennaro Antonio Federico

(Napoli, Teatro San Bartolomeo, 28 agosto 1733)

Edizione critica di Marcello Panni

Jesi, Teatro "G. B. Pergolesi", 27 e 28 settembre 1997

Direttore Marcello Panni; maestro al cembalo Carlo Morganti; Orchestra Filarmonica Marchigiana; cast vocale: Ezio Di Cesare (Sostrate), Lucia Rizzi (Rosmene), Adriana Cicogna (Metalce), Gabriella Morigi (Ericlea), Angelo Manzotti (Viridate), Alessandra Rossi (Micisda).

Regista Ugo Gregoretti; scene e costumi Nicola Petropoulos; disegno luci Carlo Cerri.

1. Partitura in edizione critica (originale e copia fotostatica)

2. Spartito canto e piano (n. 3 copie)

3. Parti orchestrali (n. 26):

4. Parti archi in copia fotostatica (n. 15):

5. Due programmi di sala

6. Libretto di sala

7. Manifesto

8. CD *Il prigionier superbo* Edizioni Bongiovanni (Bologna 1998)

9. Ripresa video della prima mondiale moderna in DVD

B - *Teseo riconosciuto*

Dramma per musica in due atti di Gaspare Spontini, su libretto di Cosimo Giotti

(Firenze, Regio Teatro degli Intrepidi, 22 maggio 1798)

Edizione critica di Federico Agostinelli su commissione del Centro Studi "Gaspare Spontini" di Maiolati Spontini (AN)

Jesi, Teatro "G. B. Pergolesi", 13 e 15 ottobre 1995

Direttore Alberto Zedda; maestro del coro Alessandro Zuppardo; Orchestra Filarmonica Marchigiana; Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini"; cast vocale: Carlo Allemano (Egeo), Diego D'Auria (Teseo), Sonia Visentin (Asteria), Paoletta Marrocu (Medea), Stefano Rinaldi Miliani (Connida), Carlo Bosi (Evandro), Daniela Piccini (Leucippe), Patricia Borromei (Ombra d'Etra).

Regista Mario Corradi; scene Greek National Opera; costumi Arrigo.

1. Spartito canto e piano (n. 2 copie)

2. Sinfonia introduttiva in riduzione canto e piano

3. Programma di sala

4. Libretto di sala

5. Manifesto

6. CD *Teseo riconosciuto* Edizioni Bongiovanni (Bologna 1996)

7. Ripresa video della prima mondiale moderna in DVD

C – *Giulietta e Romeo*

Dramma serio per musica in tre atti di Nicola Vaccai, su libretto di Felice Romani

(Milano, Teatro alla Canobbiana, 31 ottobre 1825)

Edizione critica sull'autografo di Ilaria Narici e Bruno Gandolfi in collaborazione con il Comune di Tolentino (MC)

Jesi, Teatro "G. B. Pergolesi", 4 e 6 ottobre 1996

Direttore Tiziano Severini; maestro del coro Alessandro Zuppardo; Orchestra Filarmonica Marchigiana; Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini" con la partecipazione degli allievi del Club Scherma Jesi; cast vocale: Paula Almerares (Giulietta), Maria José Trullu (Romeo), Dano Raffanti (Capellio), Armando Ariostini (Tebaldo), Enrico Turco (Lorenzo), Elena Marinangeli (Adele).

Regista Marisa Fabbri; scene Italo Grassi; costumi Tirelli.

1. Partitura in edizione critica (originale)
2. Spartito canto e piano
3. Programma di sala
4. Libretto di sala
5. CD *Giulietta e Romeo* Edizioni Bongiovanni (Bologna 1997)
6. Manifesto
7. Microfilm dell'autografo
8. Parti orchestrali (nn. 1-18)
9. Parti orchestrali (nn. 19-37)
10. Ripresa video della prima mondiale moderna in DVD
11. Copia fotostatica della partitura in edizione critica

D – *Ines de Castro*

Tragedia lirica in tre atti di Giuseppe Persiani, su libretto di Salvatore Cammarano

(Napoli, Teatro S. Carlo, 28 gennaio 1835)

Edizione critica di Paola Ciarlantini

Jesi, Teatro "G. B. Pergolesi", 24 e 26 settembre 1999 (per il Bicentenario della nascita del compositore)

Direttore Enrique Mazzola; maestro del coro Carlo Morganti; Orchestra Filarmonica Marchigiana; Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini"; cast vocale: Maria Dragoni (Ines), José Sempere (Don Pedro), Massimiliano Gagliardo (Alfonso IV re di Portogallo), Lisa Houben (Bianca di Castiglia), Gianni Mongiardino (Gonzales), Mirela Cisman (Elvira), Lorenzo Cescotti (Rodrigo).

Regia Marisa Fabbri; scene Christoph Wagenknecht.

1. Partitura in edizione critica (2 voll.)
2. Spartito canto e piano della partitura revisionata (n. 3 copie)
3. Due microfilm delle partiture manoscritte non autografe relative alla prima rappresentazione assoluta⁸
4. Libretto di sala (n. 10 copie)
5. Copia fotostatica dello spartito canto e piano a stampa Edizioni Ricordi (Milano 1835)
6. Copia fotostatica dello spartito canto e piano a stampa Edizioni Bernard Latte (Parigi 1839)

⁸ Dell'*Ines de Castro* di Giuseppe Persiani non si è mai rinvenuto l'autografo. Pertanto, l'edizione critica è stata redatta sulle due copie manoscritte, in ottimo stato di conservazione, risalenti alla prima rappresentazione dell'opera, che si trovano presso la Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Maiella" di Napoli, e sul relativo libretto a stampa. Le copie napoletane presentano qualche difformità, ma non sostanziale. Si è considerata fonte-guida la copia connotata come Part. 30.4.24,25, perché estremamente curata sotto ogni aspetto, e "riveduta col libretto", secondo un'annotazione del copista in frontespizio, operando integrazioni sulla base della seconda copia (Part. H.3.37).

7. Cavatina Ines atto I:

- dallo spartito canto e piano della partitura revisionata (in copia fotostatica)
- dalla partitura in edizione critica (in copia fotostatica)
- 55 parti orchestrali (in copia fotostatica)

8. Partitura banda sul palco e relative 17 parti staccate

9. Parti orchestrali (nn. 1-29)

10. Parti orchestrali (nn. 30-50):

11. Programma di sala

12. CD *Ines de Castro* Edizioni Bongiovanni (Bologna 2000)

13. Manifesto

14. Fotocopie dal primo microfilm

15. Fotocopie dal secondo microfilm

16. Riprese video della prima mondiale moderna in DVD

E – *Il domino nero*

Opera comica in tre atti di Lauro Rossi, su libretto di Francesco Rubino (Milano, Teatro alla Canobbiana, 1° settembre 1849)

Edizione critica di Paola Ciarlantini e Lorenzo Fico

Jesi, Teatro "G. B. Pergolesi", 28 e 30 settembre 2001

Direttore Bruno Aprea; maestro del coro Carlo Morganti; Orchestra Filarmonica Marchigiana; Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini"; cast vocale: Chiara Taigi (Estella), Luis Damaso (Vittore d'Esprero), Mario Buda (Visconte Butor), Michele Porcelli (Adolfo di Cuny), Alessandra Zapparoli (Paquita).

Regia Maurizio Nichetti; scene e costumi Mariapia Angelini.

1. Partitura in edizione critica (2 voll.)

2. Copia fotostatica della partitura in edizione critica (2 voll.)

3. Spartito canto e piano della partitura revisionata, 1^a versione

4. Spartito canto e piano della partitura revisionata, versione definitiva

5. Copia fotostatica della partitura manoscritta d'epoca, ⁹ atto I

6. Copia fotostatica della partitura manoscritta d'epoca, atto II

7. Copia fotostatica della partitura manoscritta d'epoca, atto III

8. Parti orchestrali (nn. 1-25)

9. Parti orchestrali (nn. 26-47)

10. Parti orchestrali in copia fotostatica doppia (n. 7)

11. Parti orchestrali in copia fotostatica doppia (n. 8)

12. Due parti orchestrali in copia fotostatica doppia

13. Spartito canto e piano a stampa (Ricordi, Milano 1849)

14. Libretto di sala

15. Programma di sala

16. Manifesto

17. CD *Il domino nero* Edizioni Bongiovanni (Bologna 2002)

18. Riprese video della prima mondiale moderna in DVD

F – *La marescialla d'Ancre*

Tragedia lirica in due atti di Alessandro Nini, su libretto di Giovanni Prati

⁹ L'edizione critica è stata redatta sulla partitura manoscritta non autografa conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano, connotata come Part. Tr. ms. 413 e presumibilmente risalente alla prima esecuzione dell'opera, confrontata ed integrata con l'autografo, conservato presso l'Archivio Storico Ricordi.

(Padova, Teatro Nuovo, 23 luglio 1839)

Edizione critica di Paola Ciarlantini e Lorenzo Fico

Jesi, Teatro “G. B. Pergolesi”, 26 e 28 settembre 2003

Direttore Fabrizio Maria Carminati; maestro del coro Carlo Morganti; Orchestra Filarmonica Marchigiana; Coro Lirico Marchigiano “Vincenzo Bellini”; cast vocale: Chiara Taigi (Marescialla d’Ancre), Maurizio Comencini (Concino Concini), Marzio Giossi (Michele Borgia), Monica Minarelli (Isabella Monti), Francesco Palmieri (Conte De Luynes), Stefano Consolini (Armando l’Alchimista).

Regia Michele Mirabella; scene Paolo Calafiore; costumi Paolo Rovati.

1. Partitura in edizione critica (2 voll.)
2. Copia fotostatica della partitura in edizione critica (2 voll.)
3. Spartito canto e piano della partitura revisionata, 1^a copia
4. Spartito canto e piano della partitura revisionata, 2^a copia
5. Spartito canto e piano della partitura revisionata, 3^a copia
6. Spartito canto e piano della partitura revisionata, 4^a copia
7. Copia fotostatica della partitura manoscritta d’epoca, ¹⁰ vol. I
8. Copia fotostatica della partitura manoscritta d’epoca, vol. II
9. Copia fotostatica della partitura manoscritta d’epoca, vol. III
10. Copia fotostatica della partitura manoscritta d’epoca, vol. IV
11. Parti orchestrali (nn. 1-30):
12. Parti orchestrali (nn. 31-51)
13. Copia fotostatica del libretto originale (Padova 1839)
14. Copia fotostatica del libretto della seconda versione dell’opera, redatta da Nini per l’allestimento milanese (Teatro alla Canobbiana, primavera 1847)
15. Libretto di sala (10 copie)
16. Programma di sala
17. Manifesto
18. CD *La marescialla d’Ancre* Edizioni Bongiovanni (Bologna 2004)
19. Riprese video della prima mondiale moderna in DVD

G – *Ruy Blas*

Dramma lirico in quattro atti di Filippo Marchetti, su libretto di Carlo D’Ormeville

(Milano, Teatro alla Scala, 3 aprile 1869)

Edizione Casa Ricordi

Jesi, Teatro “G. B. Pergolesi”, 27 e 29 settembre 1998

Direttore Daniel Lipton; maestro del coro Emanuele Pedrini; Orchestra Filarmonica Marchigiana; Coro Lirico Marchigiano “Vincenzo Bellini”; cast vocale: Mario Malagnini (*Ruy Blas*), Dimitra Theodossiou (Donna Maria de Neubourg), Alberto Gazale (Don Sallustio), Stefano Consolini (Don Pedro de Guevarra), Roberto Nencini (Don Fernando de Cordova), Gabriele Monici (Don Guritano), Elena Marinan-

¹⁰ Il lavoro filologico di revisione è stato condotto sulla base della copia manoscritta dell’opera conservata presso la Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica “G. Verdi” di Milano e connotata come Part. Tr. ms. 269. Infatti, pur essendo l’autografo dell’opera conservato presso l’Archivio Storico Ricordi e nonostante la disponibilità dello staff Ricordi e del Dott. Gabriele Dotto ad attuare le relative ricerche, esso all’epoca era indisponibile (essendo conservato, con altro materiale d’epoca, in casse sigillate non inventariate, depositate in *caveaux*) a causa del trasferimento di sede di tale archivio. Pertanto, per i citati motivi contingenti, non è stato possibile visionare l’autografo né ottenerne copia.

geli (Donna Giovanna de la Cueva), Alfio Rosati (Don Manuel Arias), Sylvia Marini (Casilda), Giovanni Brecciaroli (Casilda).

Regia Paolo Bessegato; scene e costumi Giacomo Andrico; consulenza per progettazione luci Giancarlo Salvatori.

1. Spartito canto e piano
2. Copia fotostatica spartito canto e piano
3. Programma di sala
4. Libretto di sala
5. Manifesto
6. CD *Ruy Blas* Edizioni Bongiovanni (Bologna 1999)
7. Riprese video della prima mondiale moderna in DVD

H – *Mirra*

Melodramma in due atti e un intermezzo di Domenico Alaleona sulla seconda parte della tragedia di Vittorio Alfieri

(Roma, Teatro Costanzi, 31 marzo 1920)

Edizione sull'autografo, a cura di Lorenzo Fico,¹¹ in collaborazione con Reynald Giovaninetti

Jesi, Teatro "G. B. Pergolesi", 28 e 29 settembre 2002

Direttore Reynald Giovaninetti; maestro del coro Carlo Morganti; Orchestra Filarmonica Marchigiana; Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini"; cast vocale: Denia Mazzola (*Mirra*), Paolo Coni (Ciniro), Ezio Di Cesare (Pereo), Chiarastella Onorati (Cecri), Francesca Castelli (Euriclea).

Regia Piera Degli Esposti; scene e costumi Gianni Carluccio.

1. Partitura in edizione critica
2. Copia fotostatica della partitura in edizione critica
3. Copia fotostatica dell'autografo, atto I
4. Copia fotostatica dell'autografo, atto II
5. Partitura intermezzo orchestrale Edizione Ricordi (dono di Giuseppina Alaleona)
6. Spartito canto e piano Edizioni Ricordi, 1^a copia
7. Spartito canto e piano Edizioni Ricordi, 2^a copia (non rilegata)
8. Libretto di sala
9. Programma di sala
10. Manifesto
11. Riprese video della prima mondiale moderna in DVD
12. Parti orchestrali in edizione critica definitiva (nn. 1-50)
13. Parti orchestrali *Intermezzo* in edizione critica 1^a versione (n. 49)
14. Parti orchestrali Atto I e Atto II in edizione critica 1^a versione (nn. 1-27)
15. Parti orchestrali archi Atto I e Atto II, in edizione critica 1^a versione (nn. 28-55)
16. Copia fotostatica parti orchestrali in edizione critica definitiva (n. 33)

¹¹ Il M^o Lorenzo Fico è stato incaricato dal M^o Cavallaro e dal Comune di Jesi, successivamente alla prima rappresentazione in epoca moderna di *Mirra*, di redigere un'edizione critica dell'opera sull'autografo (messo gentilmente a disposizione dalla figlia del compositore, Giuseppina Alaleona). In tale versione essa è stata presentata e registrata nel 2003 da Radio France, che ha operato in collaborazione con il Teatro "G. B. Pergolesi". Ne è derivato un CD uscito per la Universe nella primavera 2005 (vedasi il sito www.cduuniverse.com/search/xx/music/pid/6837406/a/Alaleona), che costituisce a tutt'oggi l'unico contributo discografico disponibile sul mercato relativo alla *Mirra* di Alaleona.

I – *Li puntigli delle donne*

Opera buffa in due atti di Gaspare Spontini, su libretto anonimo
(Firenze, Regio Teatro degli Intrepidi, carnevale 1796)

1. Partitura manoscritta (senza indicazioni di data e di provenienza)
2. Spartito canto e piano (solo atto I)

L - *Agnes von Hohenstaufen*

Opera romantica in 3 atti di Gaspare Spontini su libretto di E. Raupach e C. A.

L. Lichtenstein

(Berlino, Königliches Opernhaus, 12 giugno 1829, solo I atto; 2^a versione, 12 giugno 1829; 3^a versione 6 dicembre 1837)

1. Copia fotostatica partitura manoscritta d'epoca (3 voll.)

M - *Federico II*

Opera in un prologo e due atti di Marco Tutino su libretto di Giuseppe Di Leva

Prima rappresentazione assoluta: Jesi, Teatro "G. B. Pergolesi", 1 e 3 ottobre 2004

1. Programma di sala (libretto all'interno)
2. Manifesto
3. Riprese video della prima rappresentazione assoluta in DVD

N - *Orfeo ed Euridice*

Azione teatrale in 3 atti di Christoph Willibald Gluck su libretto di Ranieri de' Calzabigi

(Vienna, Burgtheater, 5 ottobre 1762)

1. Spartito canto e piano, 1^a copia
2. Spartito canto e piano, 2^a copia

O – *The Medium*

Opera in un atto di Gian Carlo Menotti, su libretto proprio
(New York, Columbia University, 8 maggio 1946)

1. Spartito canto e piano

Libri

ANNA RITA ROSSI, *P. Pier Battista da Falconara O.F.M. un sacerdote musicista*, Falconara, Comune di Falconara Marittima, 2003, pp. 262.

P. Pier Battista da Falconara O.F.M., *Le Dodici Sonate per organo*, a cura di GIAN VITO TANNOIA, Falconara, Comune di Falconara Marittima, 2003, pp. 110.

P. Pier Battista da Falconara O.F.M., *Le Dodici Sonate per organo*. Organista Gian Vito Tannoia, Comune di Falconara Marittima, 2003. 1 CD DDD, 58'27". Registrazione effettuata il 18 ottobre 1998 all'organo Mascioni della chiesa di S. Antonio di Padova di Falconara Marittima. Tecnici audio Paolo e Gianluca Romiti. I due volumi e il CD in cofanetto unico.

Nella non povera letteratura riguardante il movimento e le idee ceciliane si inserisce la presente monografia, utile per conoscere la personalità di padre Pier Battista Farinelli (Falconara 1844, Roma 1915) ma al tempo stesso documentare la diversità di voci all'interno del Cecilianesimo.

Il primo volume, firmato da Anna Rita Rossi, comprende biografia e discussione delle principali opere, bibliografia, elenco delle composizioni, un sintetico apparato fotografico, riproduzione anastatica di tre partiture a stampa (*Le sette parole, Da Palos a Salvador, Cantico di Frate Sole*). Il secondo, a cura di Gian Vito Tannoia, ha una prima sezione dedicata a *P. Pier Battista e il Cecilianesimo*, una seconda con la riproduzione del manoscritto delle *Dodici Sonate per organo* ed infine un CD con l'esecuzione delle stesse, ad opera di Tannoia. Una così ricca messe di materiali, fra loro diversificati, permette allo studioso come al lettore di cultura media di poter affrontare la figura del frate francescano da visuali diverse. Anna Rita Rossi ricostruisce le vicende biografiche di padre Pier Battista, dal suo trasferimento a Roma ai numerosi impegni collegati all'esecuzione di musiche in moltissime città italiane come anche a Gerusalemme e in America Latina. Principalmente impegnato, come musicista, nell'attività compositiva, padre Pier Battista fu pure apprezzato organista, chiamato a collaudare e a progettare organi. La figura di questo frate compositore non era finora annoverata nei principali dizionari musicali, per cui si potrà comprendere l'importanza del lavoro di ricostruzione biografica e ancor più la ricchissima bibliografia. L'elenco delle opere (quasi tutte conservate nella Biblioteca storico-francescana di Falconara Marittima, AN), suddivise per forma e quindi in ordine cronologico, oltre al titolo segnala organico, luogo e data di composizione, fonti manoscritte e a stampa, eventuali annotazioni (anche un dato forse non necessario come il prezzo riportato nelle stampe). In numerosi lavori vocali manca l'indicazione dell'*incipit* testuale, che ne avrebbe facilitato l'identificazione, per cui è difficile dire se alcune composizioni citate nel corso della trattazione biografica siano effettivamente o solo apparentemente mancanti nell'elenco delle opere: è il caso ad esempio dell'inno *O Virgo Virginum* (citato a p. 37), dell'Inno alla Croce

(p. 40), dell'Inno a S. Antonio (p. 41). La ricostruzione biografica è essenzialmente neutra, prescinde cioè da considerazioni critiche; la narrazione della polemica legata all'uscita delle *Dodici Sonate* non risulta chiarissima al comune lettore, dal momento che viene descritta la posizione e la replica di padre Pier Battista, mentre appare difficile individuare le critiche che suscitano la sua reazione. Nel complesso va riconosciuto alla Rossi, oltre alla ricostruzione dell'opera e dell'attività del frate compositore, il merito di avere portato alla luce una grande quantità di dati, e di avere messo a disposizione degli studiosi materiali per ulteriori approfondimenti che toccano le stesse vicende del Cecilianesimo: proprio dalla *querelle* sulle *Sonate* possiamo infatti constatare come il dibattito all'interno del movimento fosse tutt'altro che omogeneo. Ulteriore contributo in questa direzione è dato dal volume curato da Vito Tannoia. In maniera sintetica questi illustra le motivazioni di coloro che espressero critiche alle *Sonate*, propone uno schema descrittivo della forma e ne realizza l'esecuzione. Pier Battista da Falconara pubblicò le Sonate prevedendone una esecuzione per harmonium o organo, e lasciando la partitura priva di indicazioni di registri, ad eccezione dell'ultima Sonata. L'esecuzione, effettuata su un organo Mascioni, sfrutta appieno la ricchezza di registri dello strumento, per cui nell'insieme il CD rivela una grande ricchezza di colori; l'alternanza delle combinazioni di registri è funzionale allo schema formale, ne illustra in altri termini le diverse sezioni. Dall'ascolto dei brani possiamo cogliere immediatamente una qualità fondamentale dello stile del frate di Falconara, vale a dire la semplicità, la melodiosità e l'originalità dello stile. L'incisione, *live*, rende in maniera abbastanza fedele l'aspetto timbrico, nonostante un fastidioso rumore di fondo che sicuramente poteva essere eliminato.

Gabriele Moroni

GIANCARLO PECCI, *Elisa Petri. Una cantante fabrianese 'intellettuale'*, Centro Studi Don Giuseppe Riganelli, Fabriano, 2004, pp. 119.

La regione Marche è per antonomasia "terra di teatri": sopra ogni collina c'è una città storica, il cui passato culturale si identifica con quello del proprio teatro, luogo di aggregazione sociale, prima che di divertimento. Ad Italia unita, un'indagine del 1868 segnalò, nelle Marche, ben 113 teatri in attività. Ottime e diffuse le scuole di canto, in genere sorte nell'alveo delle locali accademie filarmoniche. E gli strumentisti, i cantanti, i compositori formatisi nelle cappelle musicali marchigiane (veri e propri centri propulsori di formazione, *in primis* quella di Loreto), e poi attivi nei teatri locali, si imposero a livello nazionale e internazionale, ricoprendo un ruolo di primo piano nell'attività musicale del passato e creando una tradizione che da Gioachino Rossini, Angelica Catalani e Girolamo Crescentini (solo per fare i nomi di coloro che rappresentano la punta dell'*iceberg*) è continuata fino ai nostri giorni, con artisti del calibro di Beniamino Gigli, Renata Tebaldi, Sesto Bruscantini e Franco Corelli. E oggi, in questa significativa galleria di personaggi, un'importante artista riprende il posto che le spetta: si deve infatti all'appassionata ricerca storica di Giancarlo Pecci la restituzione all'attenzione della collettività della figura di Elisa Petri, cantante di origine fabrianese di enorme fama tra Ottocento e Novecento, il cui operato artistico è stato però avvolto dall'oblio in epoca immediatamente successiva alla sua morte.

La Petri nasce a Fabriano il 13 marzo 1869 da Ugo, assicuratore e fagottista dilettante, ed Adelaide Mori. Si forma musicalmente prima con il maestro fabriane-

se Marcello Serafini, poi con il grande soprano verdiano Giuseppina Vitale che, originaria di Cerreto d'Esi, suole trascorrere nel paese natio il tempo lasciato libero dalla sua attività artistica, e infine presso il liceo musicale "G. Rossini" di Pesaro, sotto la guida di Virginia Boccabadati, altra celebre "Violetta" verdiana. Si diploma nel 1889 e nello stesso anno esordisce con successo al teatro Costanzi di Roma nel primo allestimento italiano del *grand-opéra* in 5 atti *Patrie!* (Parigi, 1886) del compositore Emile Paladilhe.

Nella prima parte del volume il racconto della formazione musicale della Petri offre all'Autore lo spunto per ripercorrere l'ampio tessuto della tradizione musicale fabrianese, storicamente incentrata sull'attività delle cappelle di S. Venanzo e S. Nicolò. Egli cita il famoso evirato cantore di Fabriano, Gaspare Pacchierotti, riformatore nel tardo Settecento dei modelli interpretativi dell'opera seria in favore di una maggiore verità espressiva, poi la nota scuola di canto di Domenico Concordia, compositore loretano che operò a Fabriano come maestro di cappella tra il 1821 e il 1845, e la schiera dei suoi allievi più illustri (tra cui il tenore Raffaele Vitali). Ricorda i cantanti del periodo successivo, come il soprano Rinalda Pavoni, e riflette sul ruolo che l'*humus* musicale della città ha avuto nella definizione e nello sviluppo del talento musicale della Petri.

Altro aspetto importante su cui l'Autore si sofferma ampiamente è la tipologia vocale, molto particolare, della Petri: ella, pur appartenendo come gusto e formazione ad un'epoca posteriore, possedeva l'estensione che distingueva molte primedonne 'belcantiste' della prima metà dell'Ottocento, come Isabella Colbran o Maria Malibran, in grado di spaziare dal registro di contralto-mezzosoprano a quello di soprano 'sfogato'. E la Petri artista discende per via diretta dall'antica scuola vocale italiana: è ipotizzabile che la sua insegnante Virginia Boccabadati, a sua volta figlia della celebre Luigia Boccabadati, interprete rossiniana e belliniana che aveva studiato con Pacchierotti, le abbia fatto da tramite con quel mondo, indirizzando e valorizzando con sicure cognizioni tecniche le disposizioni naturali della sua alunna. La giovane Petri degli esordi mostrava inclinazione per il repertorio belcantistico romantico, proponendo spesso nei concerti il *rondò* di Elvira da *I puritani*, certa di poter brillare al meglio. Appena cinque anni dopo il debutto era in grado di interpretare con agio le due principali parti femminili de *La Gioconda* di Ponchielli: nel luglio 1894 si esibì nel ruolo sopranile della protagonista al teatro dell'Opera di Buenos Aires, in agosto fu Laura (mezzosoprano) al teatro Solis di Montevideo, e nel gennaio 1915, a fine carriera, si cimentò addirittura con il ruolo della Cieca (contralto).

L'ampia *Appendice* offre al lettore una dettagliata cronologia della carriera artistica della Petri, strutturata in schede in cui compaiono, nell'ordine: data, città e luogo dell'esibizione; ruolo interpretato; cast vocale; eventuali annotazioni di tipo storico-critico. Seguono poi l'elenco delle opere del suo repertorio, oltre sessanta, e quello delle sue circa cento incisioni per la società Fonotipia, realizzate tra il 1904 e il 1912, nonché la riproduzione del discorso commemorativo funebre pronunciato dal podestà di Fabriano il 13 luglio 1929, in occasione dell'arrivo da Milano della salma della cantante, per essere tumulata nel cimitero della sua città natale. A Fabriano la Petri aveva infatti vissuto stabilmente fino al 1913 con il fratello Giuseppe, curatore della sua carriera.

Osservando le sue scelte operistiche, si comprende come Pecci abbia voluto definire la Petri, nel titolo del suo bel libro, cantante 'intellettuale'. In un'Italia divisa dalla *querelle* Verdi-Wagner, la Petri predilesse il secondo, cantando per ventinove volte ben sette sue opere, nell'ordine: *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristano e Isotta*, *La Valchiria*, *Il crepuscolo degli dei*, *L'oro del Reno* e *I maestri cantori di Norimber-*

ga, ma eccelse anche nel tardo repertorio verdiano, rivestendo i panni sia di Aida che di Amneris, di Alice nel *Falstaff* e di Desdemona nell' *Otello*. Era dotata di una versatilità interpretativa eccezionale, che le permetteva di spaziare tra gli autori e i generi più diversi: nell'ultimo periodo della sua carriera, dal gennaio 1914 al gennaio 1915, nel ruolo vocale di mezzosoprano fu Ortruda nel *Lohengrin*, Amneris nell' *Aida*, Leonora nella *Favorita*, Brangiana nel *Tristano e Isotta* e, come contralto, Pierotto nella *Linda di Chamounix* e la Cieca nella *Gioconda*, interpretazione con cui chiuse la sua carriera al teatro Carlo Felice di Genova. Il passaggio definitivo al ruolo di mezzosoprano/contralto avvenne a partire dal 1905, ma è indubbio che un grosso peso nell'orientare in questo senso la cantante lo ebbe Toscanini, il quale la stimava particolarmente in tale veste e la volle come Margherita nella stagione invernale 1902-1903 alla Scala in un trionfale allestimento de *La dannazione di Faust* di Berlioz, che registrò ben ventiquattro recite.

La Petri nel marzo 1916, dopo ventisette anni di carriera, decise di ritirarsi dalle scene, al fine potersi dedicare all'attività didattica nella scuola privata di canto che aveva aperto in via Monforte 11 a Milano. La morte la colse l'11 luglio 1929 e il successivo 14 luglio la sua salma fu inumata nel cimitero di Fabriano, dove tuttora riposa. Ella cantò principalmente nei maggiori teatri italiani, diretta da giganti della bacchetta quali Toscanini, Marinuzzi, Mancinelli, Mugnone e altri, o direttamente dai compositori, come Mascagni e Usiglio, ma parte della sua attività si svolse anche in Spagna, Sud America e Malta. Non ricercò mai il facile successo, come confermano le interpretazioni di opere di autori poco o mediamente noti, molte in prima esecuzione (Berutti, Bossi, Fino, Casalaina, De Rossi, Fara-Musio, Laccetti, Luporini, E. Morlacchi, Spinelli, Vallini) e fu artista poliedrica e sensibile. Il suo concittadino Giancarlo Pecci, un ricercatore in campo chimico residente in Lombardia che ha scelto di tener vivo il rapporto con le sue origini anche per mezzo di studi e ricerche di ambito culturale marchigiano, ne ha delineato con rigore un documentato ritratto umano ed artistico, allargando con un importante contributo il campo delle attuali conoscenze sulla storia musicale della nostra regione.

Paola Ciarlantini

PAOLO PAOLONI, *Musica e musicisti nella Basilica di San Nicola a Tolentino. I (secoli XIV-XVIII)*, Firenze, Edizioni Nerbini, 2005, pp. 310.

L'Autore di questo libro, che – sia detto subito – è di grande importanza per la storia della musica nelle Marche, non proviene dall'ambiente 'ufficiale' della musicologia marchigiana: il suo nome, infatti, suona nuovo anche a chi frequenta le tematiche musicali regionali. Già a leggere l'introduzione del volume, si capisce subito che chi scrive proviene dalla più vasta 'repubblica delle lettere', ma è sensibile al fascino della musica e della storia ed è stato attratto dai vorticosi gorgi della *voluptas restituendi* che fatalmente cattura chiunque si misuri con una ricerca archivistica che innesca la 'reazione a catena' dell'emozionante scoperta di «vite che sono state rappresentate sulla scena del mondo, 100, 200, 500 e più anni fa; tanto lontane da noi, dal nostro sentire, dal nostro sentirle vive, quasi non fossero mai esistite» (p. 9). E, in verità, centinaia di vite dimenticate sono state sottratte all'oblio del tempo dall'imponente mole delle risultanze ottenute dalla ricerca testimoniata da questo libro. Nella preliminare fase di raccolta dei dati, Paoloni ha condotto un'indagine sistematica ed esemplare dal punto di vista metodologico, pur nelle sue evi-

denti difficoltà; successivamente, con una capacità di giudizio notevole in uno che si cimenta per la prima volta nel nostro settore, egli ha saputo criticamente inserirne i risultati (a volte problematici) in un quadro esegetico convincente e opportunamente collegato alle acquisizioni storico-musicali e musicologiche provenienti dai vari contributi specifici, dai più antichi ai più recenti, che oggi costituiscono la bibliografia marchigiana – e non solo – di ineludibile riferimento in materia.

Oggetto dell'attenzione è la tradizione musicale che, nel corso dei secoli, si è manifestata nella chiesa (poi santuario e basilica) di S. Nicola da Tolentino nella stessa città, importante mèta di pellegrinaggi – perfino internazionali – già poco dopo la morte del Santo agostiniano (1306), costituendo, con il santuario mariano di Loreto, l'altro eccellente 'polo' delle vie devozionali che passano per le Marche. Una tradizione musicale intesa *lato sensu*, cioè come espressione dei diversi principali 'registri' della musica sacra, che danno luogo alla scansione dei capitoli – sempre gli stessi, riproposti di secolo in secolo (dal Trecento al Settecento compreso) – nei quali si articola l'esposizione: «Organi, organari e organisti», «Il canto corale liturgico», «La festa di S. Nicola». Se questo schema ripetitivo può sembrare a prima vista monotono, è pur vero che presto si rivela un modo pratico di organizzare la grande congerie dei dati raccolti ai fini, soprattutto, di una loro 'narrazione' storica; e sappiamo che non è facile organizzare una simile narrazione. In questa recensione, anch'io ricorrerò al suddetto schema tripartito, non tanto per riassumere il libro (cosa impossibile e scarsamente utile nello spazio di una recensione), quanto per illustrare particolari aspetti musicali, mettere in luce alcune figure e sottolineare alcuni fatti che – tra i tanti riesumati – meritano di essere rilevati e commentati, magari anche attraverso opportuni esempi.

Organi, organari e organisti. La prima notizia organaria documentata è relativa all'ultimo quarto del XIV secolo ed è finora la più antica notizia del genere che fa riferimento a una località marchigiana, poiché risale al 23 settembre 1386: «In questa data il generale dell'Ordine, Bartolomeo Veneto, concede all'agostiniano fra Filippo de Bruna, cioè da Brno in Slovacchia, la facoltà di risiedere, insieme con un compagno da lui scelto, in qualsiasi luogo venga chiamato *pro organis fiendis*. Gli accorda poi di visitare il corpo di san Nicola da Tolentino, *ibidem mansurus, si opus fuerit, pro organis fiendis*» (p. 17). Se ciò non significa – e Paoloni lo sottolinea adeguatamente – che il frate organaro abbia effettivamente lavorato un organo per la chiesa nicoliniana tolentinata in quel frangente, la notizia è comunque di estrema importanza ed «illumina sulla 'circolazione' del sapere organario nell'Europa del Trecento» (P. Peretti, «*Nomina et reliqua*». *Fra Mariano Mariani da San Ginesio e l'organo del primo Cinquecento nella chiesa di S. Nicola a Tolentino*, in «L'Organo», XXXVII, 2004, pp. 223-255: 234, in nota). Oltre a questa davvero arcaica notizia, si hanno poi per il Quattrocento, epoca in cui era certamente presente l'organo in S. Nicola, diverse testimonianze, tuttavia non riferite ad alcun costruttore in particolare. Nel Cinquecento invece, emergono abbondanti i nomi degli organari, tra i quali spicca quello di un frate marchigiano dell'ordine (appartenne infatti al convento agostiniano di San Ginesio), Mariano Mariani che, a cominciare dal 1510, avrebbe costruito l'organo maggiore della chiesa attraverso lunghe e tormentate vicende di cui resta traccia nei documenti, puntualmente trascritti e commentati da Paoloni. Sono inoltre attestati altri organari cinquecenteschi già conosciuti, come Michele di Giovanni da San Severino, Girolamo e Benedetto Schiaminosse e Vincenzo Quemar *alias* Fulgenzi. Tra i minori, emergono anche personaggi ignoti, in genere religiosi marchigiani di vari ordini: Pasqualino de Bonis di Ancona, Bartolomeo «da Moro» (per il toponimo, Paoloni propone senz'altro Morro di Jesi, oggi Morro d'Alba), don Venanzio Lancillotti di Camerino, Adriano Bellisotti da Recana-

ti, ed altri; ma, più che di veri e propri organari, si tratta di musicisti (Bellisotti, ad esempio, fu organista e maestro di cappella) che si adattavano anche a fare operazioni di manutenzione degli organi. Verso la fine del secolo, è invece un artefice proveniente addirittura dal Regno di Napoli a effettuare riparazioni all'organo: Pietro Angelo Di Palma da Montescaglioso, finora mai attestato nelle Marche. Tra gli organari del XVII secolo si annoverano un certo «fra Sasso» (da identificarsi – a mio avviso – con il già noto Pietro Sassi), Lelio Fiorelli, Giovanni Lazzaro Saporosi, Berardino Guidotti, fino ai primi esponenti della dinastia dei Fedeli (Giovanni I, insieme a uno dei suoi figli) che saranno poi i protagonisti del Settecento organario nicoliano, insieme con altri colleghi marchigiani: Benedetto Antonio Fioretti e i suoi allievi, Antonio Giardini (legato ai Fedeli), Giuseppe Ciaberi, di cui resta il progetto di un organo forse mai realizzato. Fin qui si è parlato di organari; per gli organisti, sui cui nomi non possiamo soffermarci, va detto che si tratta per lo più di religiosi agostiniani dello stesso convento torentinate, regolarmente pagati per il loro servizio a partire dal 1530; non che non ce ne fossero stati anche in precedenza (il primo organista attestato è, nel 1435, un certo fra Giacomo), ma la serie dei pagamenti mostra nel periodo più antico lacune e interruzioni. Nel Seicento, diminuiscono i religiosi a favore dei chierici secolari, finché, nel Settecento, non compaiono anche gli organisti laici (Panunzi, Guatteri, Falconieri, Pompili, tutti di Tolentino).

Il canto corale liturgico. Questo aspetto della pratica della musica ecclesiastica, pure primario per ogni comunità religiosa nei secoli scorsi, è il più sfuggente e difficile da interpretare per quelle che dovettero essere le sue effettive modalità e implicazioni esecutive. I motivi sono facilmente intuibili, considerando innanzitutto che, per essere ordinariamente praticato dagli stessi religiosi come uno dei fondamentali aspetti della regola (il 'canto piano' era impiegato sia nell'ufficio sia nella messa: e la regola agostiniana imponeva che si cantassero *cum nota* tutte le ore liturgiche, compresa la Sesta, notoriamente la più 'sbrigativa') non ha lasciato traccia nei documenti, a meno che non venisse trascurato (in tal caso dava luogo a lettere ed esortazioni scritte di superiori in occasione di sacre visite e capitoli dell'ordine); né erano previsti emolumenti per gli esecutori che così facessero registrare nomi o fatti particolari, salvo la pratica del canto del *passio* durante la settimana Santa, per la quale si chiamavano probabilmente cantori esterni, ma sempre dell'ambito ecclesiastico, almeno fino a Settecento inoltrato. Paoloni notifica anche quegli avvenimenti che hanno, se non altro materialmente, a che fare con il coro come luogo fisico e spazio ben delimitato corredato di arredi funzionali, quali gli scranni e i libri corali. Sono così riportate interessanti notizie circa la costruzione del primo coro ligneo dietro l'altare maggiore, commissionato nel 1459 a due intagliatori ginesini e delle sue successive vicende, fino al nuovo coro del 1732-34, che ancora oggi si può vedere nella chiesa; nonché sull'acquisto dei libri corali da porsi sui grandi leggiù all'uopo predisposti (l'esemplare più antico rimasto *in loco* è l'antifonario con il *proprium* dei santi agostiniani realizzato da fra Michel Antonio Falcombelli nel 1652, notevole se non altro per l'apparato decorativo).

La festa di S. Nicola. È questo senza dubbio il capitolo più interessante della storia musicale della chiesa torentinate restituita dal volume, sia per la quantità e la qualità dei dati acquisiti attraverso lo scandaglio dei nomi di coloro che nel tempo animarono la festa di S. Nicola (10 settembre, ma a partire dai vesperi del giorno prima, e successiva domenica del Perdono) in veste di cantori, strumentisti, maestri di cappella, compositori, ecc.; sia per il recupero – questo, però, ben più problematico – di alcuni aspetti della prassi esecutiva e del repertorio eseguito. Nella prima metà del Cinquecento pare che fossero presenti solo i «trombetti», cioè i banditori comunali, a solennizzare – al séguito delle autorità municipali – la festa del Santo,

in quella compenetrazione della dimensione civile e religiosa tipica dell'epoca; ma già nell'ultimo quarto del secolo, compaiono i primi cantori (generalmente «putti», cioè fanciulli cantori di altri conventi o seminari) chiamati da fuori, da soli o al séguito dei propri maestri di cappella e organisti. Nel Seicento avviene il 'salto di qualità' che farà delle feste nicoliane di settembre uno degli appuntamenti musicali più prestigiosi della nostra regione, richiamando un folto pubblico anche da oltre i suoi confini. Aumenta il numero dei cantori (ai fanciulli subentrano ormai i castrati), provenienti dalle più importanti cappelle marchigiane (Loreto, Camerino, San Severino, Macerata, Apiro, ecc.), e degli strumentisti (all'organo si affiancano gli strumenti della famiglia degli archi, acuti e gravi, e – solo eccezionalmente – qualche strumento a fiato, come ad esempio il serpentone e il cornetto). Nella seconda metà del secolo compare anche l'oratorio musicale, per il quale si costruisce un palco in chiesa: ma nulla purtroppo, neanche i libretti, rimane dei più antichi spettacoli del genere, che avevano luogo alla fine delle festività nicoliane di ciascun anno, nella cosiddetta domenica del Perdono; benché la tradizione dell'oratorio prenda sempre più piede procedendo verso la fine del Seicento, bisogna attendere il 1707 per conoscere il primo titolo di oratorio documentato a Tolentino in onore del suo santo: *Il transito di S. Nicola di Tolentino*, di cui resta il solo libretto. Nel Settecento le spese per la musica aumentano sensibilmente, perché crescono i cantori – provenienti anche da regioni limitrofe, specialmente dall'Umbria – e gli strumentisti (ormai anche i fiati fanno parte della compagine orchestrale, a cominciare da oboi e fagotti per finire addirittura con le trombe), normalmente ripartiti in più cori disposti su palchi appositamente eretti in chiesa, in aggiunta alle cantorie già ivi esistenti: dal primo Settecento si ha un secondo organo grande nella navata principale, mentre il positivo nella cappella delle Sante Braccia è presente sin dalla fine del secolo prima; anche i maestri di cappella impegnati a comporre e a «battere» le musiche delle varie esecuzioni aumentano fino a cinque presenze contemporanee con Basili, Bittoni, Borghi, Gerboni e Morosi nel 1791. Giova evidenziare la pratica della polioralità in chiesa, con esecuzioni di musiche a due e anche a tre cori: questa prassi, anche da recenti ricerche personalmente effettuate, risulta più diffusa dalle nostre parti di quanto finora non si pensasse, benché fosse preferibilmente legata a realtà musicali di una certa importanza e a occasioni solenni. Con l'occupazione francese della Marca, verso la fine del Settecento, si ha un drastico ridimensionamento imposto dai tagli finanziari della legislazione anticlericale.

Nelle feste nicoliane si esibiscono i più abili cantanti marchigiani, nei vari ruoli: le vere e proprie voci maschili (tenori e bassi, come Boccolini, Calidori, Fagotti, Lucchetti, Vantaggi, ecc.) e i castrati sopranisti e contraltisti, poiché alle donne era proibito cantare in chiesa: fu così che i più importanti cantori evirati marchigiani di fama internazionale come Peranda, Carestini e Velluti (solo per ricordare quelli ancor oggi noti; ma si potrebbero aggiungere i pur allora apprezzatissimi Bedini, Bigonzi, Bravura, Caporalini, Discreti, Marinelli, Sassaroli, ecc.) ebbero momenti di gloria anche sotto le volte del santuario tolintinate, specialmente all'inizio della loro carriera. Merita altresì di essere sottolineato il fatto che tali cantori, nel corso del Settecento, erano ormai in gran parte abili professionisti che si dividevano equamente tra il teatro d'opera e le cantorie delle chiese.

Si chiude così questa prima densa *tranche* della ricerca di Paoloni sulla musica in S. Nicola: è previsto infatti un secondo volume che ripercorrerà gli eventi di interesse musicale legati alla chiesa agostiniana tolintinate durante tutto l'Ottocento e nel primo Novecento; volume che ora è atteso con viva curiosità, si spera in tempi brevi e con la stessa elegante veste e cura tipografica di cui va dato doveroso riconoscimento alle Edizioni Nerbini di Firenze. Un consistente apparato di appen-

dici e indici, che occupa circa la metà dell'attuale volume, rende ad esso, al di là della sua primaria dimensione storico-espositiva, anche una non secondaria valenza repertoriale, apprezzabile soprattutto dagli studiosi che si occupano della storia della cultura musicale italiana: fa ben sperare il fatto che questo libro goda di una vera e propria distribuzione, diversamente da quanto capita per molta della produzione musicologica marchigiana, troppo spesso penalizzata da una circolazione eminentemente locale.

Paolo Peretti

Il clavicembalo nella musica contemporanea italiana – Catalogo e ricerca, a cura di Diadorim Saviola e Maria Pia Jacoboni. Associazione Clavicembalistica Bolognese, II serie, n.3, ed.Bardi, Roma-Bologna, 2005, pp. XXVIII, 129.

La multiforme galassia della musica contemporanea mal si presta a catalogazioni e ricognizioni: molti i compositori spesso però legati a realtà locali, tante produzioni di cui si perdono le tracce dopo le prime esecuzioni non per il loro valore ma per mancanza di diffusione fra il pubblico e gli esecutori; tante difficoltà nel reperimento delle partiture, raramente inserite nei circuiti delle librerie musicali (la cui situazione in Italia meriterebbe peraltro un lamento a parte). In un panorama così vasto e difficile da tenere sotto controllo, una pubblicazione come quella realizzata dall'Associazione Clavicembalistica Bolognese, in particolare dalla sua presidente Maria Pia Jacoboni e da Diadorim Saviola, non può che essere la benvenuta, per tutte le ragioni sopra esposte ma anche per un peculiare motivo storico: il clavicembalo 'rinascere' agli inizi del secolo scorso con la transizione dal linguaggio tardo romantico verso le sperimentazioni e le novità della produzione novecentesca. Questo strumento si trova così nella curiosa situazione di possedere un vastissimo repertorio che arriva fino alla fine del Settecento, scomparire dalla produzione musicale nell'Ottocento per la ben nota prevalenza del pianoforte, e poi riapparire di nuovo nel Novecento dopo centoventi o centotrent'anni di vuoto. La sua riscoperta nel secolo scorso segue due linee: l'interesse filologico, che ispira i compositori alla ricerca di sonorità perdute, e la scoperta di nuove possibilità sonore negli stili che si venivano formando.

Particolarmente felice, dunque, l'idea di approfondire con un catalogo i modi del suo ritorno nelle pagine dei compositori. La saggia scelta di limitare la ricognizione al repertorio italiano permette di ambire alla completezza, obiettivo impossibile per altri cataloghi 'mondiali' già esistenti che riescono a registrare solo la produzione più nota e importante. Il quadro che ne deriva è, nelle parole di Jacoboni «un omaggio alla scuola compositiva italiana», significativo proprio perché rappresenta un'area geografica delimitata.

Il clavicembalo acquista gradualmente un posto sempre più stabile nella produzione italiana del XX secolo, come dichiara nell'introduzione di Diadorim Saviola e come appare dalla cronologia delle opere, che prende avvio dall'inaspettato saggio di Busoni del 1906 (l'intervento *sur la scène* dello strumento nella commedia musicale *Die Brautwahl*), unico dell'anno, per arrivare alle 23 composizioni del 2004, passando attraverso punte di 33 (2002) e una media, dagli anni '70, di 20/25 all'anno. Troviamo tutti i grandi nomi della musica italiana: Berio, Bettinelli, Bussotti, Castiglioni, Guarnieri, Respighi, Sciarrino e molti altri. Il panorama stilistico è quanto mai variegato, si va dall'abbinamento cembalo/nastro magnetico, particolarmente utilizzato negli anni '70 e '90, alle più svariate combinazioni strumentali e vocali. Le composizioni che coinvolgono il solo cembalo (strumento solo, due strumenti o

cembalo a quattro mani) sono percentualmente la maggioranza, 229 su un totale di 650. Sorprendentemente numerosi – per uno strumento che ancora viene reputato adatto solo al repertorio cameristico – i brani con orchestra o gruppi da camera della consistenza di 15/20 elementi con o senza voci, testimoni di un interesse diffuso per l'uso del cembalo anche in contesti ampi.

Focalizzando l'attenzione sui compositori di origine marchigiana troviamo che sommano a sei: Giacomo Bellucci, Renzo Arzeni, Fernando Sulpizi, Fernando Mencherini, Mauro Ferrante, Corrado Fantoni, equamente distribuiti fra quelle che potremmo definire le generazioni degli anni '30 e degli anni '60, autori in totale di nove composizioni. Di queste solo due sono per cembalo solo, quattro per cembalo e un altro strumento e le rimanenti per organici più ampi. Altri musicisti ruotano tuttavia in questo ambito geografico, come Mario Perrucci (due brani per cembalo e altri strumenti) o Aurelio Samorì (quattro brani con vari organici).

Dal colloquio con Jacoboni e sfogliando le pagine del libro e si scopre qualcosa anche sulla genesi della ricerca preliminare alla compilazione, seguita da uno strascico di carteggi con autori, eredi e case editrici che meriterebbe quasi un libro a sé, quale spaccato della vita musicale e personale di compositori e organizzazioni. La storia di come si addivene alla conoscenza è a volte altrettanto interessante della conoscenza stessa. Un'altra non indifferente conseguenza di questa ricerca è la creazione di un archivio di musica contemporanea per cembalo che viene radunandosi presso la sede dell'Associazione Clavicembalistica Bolognese, prezioso strumento per gli studiosi e gli esecutori.

Gli indici e le tabelle che completano in volume sono numerosi, abbondanti e utili: oltre a quelli ovvi per autore, titolo ed esecutore troviamo un grafico sulla distribuzione negli anni delle composizioni, e una tabella sul numero di composizioni distribuite per organici. Data la varietà di questi, della posizione del cembalo in ciascun brano, solista o semplice parte dell'organico, e delle destinazioni delle composizioni (brani da concerto, musiche di scena...) non dev'essere risultato facile individuare categorie precise per la catalogazione: a volte si creano sovrapposizioni, come è il caso di "clavicembalo nell'opera e nel balletto" alla quale appartengono anche brani inseriti in "clavicembalo e altri strumenti" o "clavicembalo nell'orchestra"; l'attribuzione di certe composizioni all'una o all'altra non sempre segue criteri chiari, ma questo nasce dalla grande varietà degli organici, difficilmente riconducibili a schemi definiti in maniera assoluta. La divisione per categorie risulta tuttavia efficace nella ricerca di brani con determinati organici.

Un piccolissimo suggerimento: meglio sarebbe inserire le note biografiche degli autori anziché nel catalogo generale nell'indice ad essi dedicato: si eviterebbero ripetizioni inutili e sarebbe possibile ricavare statistiche sulla loro età e provenienza in modo più agevole. Potrebbe poi essere interessante fornire un grafico sulla durata delle composizioni, fattore non ininfluenza in epoca post dodecafonia. Le musiche per cembalo solo si attestano su una durata media di pochi minuti, nello stile del foglio d'album, mentre risultano ovviamente più lunghe e impegnative le composizioni a più strumenti.

Resta infine per il lettore una curiosità a cui tuttavia è difficile dare risposta: quale strumento, quali strumenti vengono usati in queste composizioni? La storia della rinascita del clavicembalo vede il passaggio, molto graduale e non a senso unico, dall'uso degli strumenti del tipo 'inventato' per Wanda Landowska (Wittmayer, Pleyel...), grandi cembali con numerosissime possibilità di mutazioni di registri ma dalla sonorità spesso molto poco soddisfacente, alla ripresa di copie di strumenti storici, di cui esiste una grande varietà di generi e modelli. Ricostruire quali sia lo strumento prescritto dal compositore è a volte possibile esaminando le

indicazioni in partitura; più difficile arrivare a quelli utilizzati per le prime esecuzioni. Credo tuttavia che indicazioni in tal senso, quando possibili, arricchirebbero ulteriormente l'interesse del catalogo, che promette di essere un *work in progress*, di non fermarsi cioè a questa edizione ma di proseguire con aggiornamenti e integrazioni: ci auguriamo che ciò accada veramente e che la pubblicazione sia di stimolo anche per i compositori ad accostarsi al cembalo e sfruttarne tutte le possibilità espressive.

Maria Luisa Baldassarri

GIORDANO MASTROCOLA, *Il primo libro de madrigali a cinque voci di Geronimo Vespa da Napoli* (Venezia 1570), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2005, pp. 362

Il lavoro di Giordano Mastrocola nasce da una tesi di laurea incentrata sulla prima uscita a stampa del polifonista di area napoletana Geronimo Vespa, compositore dell'ordine dei minori conventuali attivo negli ultimi decenni del Cinquecento. Personaggio poco noto oggi, Vespa godette fra i contemporanei di una particolare stima, testimoniata dal titolo onorifico di *magister musicae*, attribuitogli nel 1596 dal capitolo generale dei frati conventuali. Gli studi musicologici non hanno posto finora la dovuta attenzione al significato di questo riconoscimento, nonostante sia noto che altri musicisti francescani come Costanzo Porta e Ludovico Balbi furono insigniti dello stesso titolo. È infatti proprio da questa considerazione, e dalla conseguente intenzione di voler porre un primo rimedio alla 'lacuna', che lo studio di Mastrocola prende il via.

Come normalmente accade nelle edizioni critiche, il volume è diviso in due parti: la prima – a sua volta articolata in due capitoli – riporta le note biografiche sul compositore e l'analisi stilistica dell'opera; la seconda contiene l'apparato critico e la trascrizione moderna della corposa silloge madrigalistica in oggetto. La puntuale ricognizione dei materiali documentari condotta nell'archivio generale dei minori francescani di Roma, in quelli statali (Bologna, Napoli, Potenza) e negli archivi vescovili delle città dove Vespa fu attivo (Osimo, Fermo), ha permesso all'Autore di aggiungere informazioni al finora scarso profilo biografico del polifonista. Alcuni documenti di prima mano introducono la corretta lezione onomastica del frate-musico, ora nominato Geronimo, superando in tal modo le versioni divulgate dai repertori (Girolamo e/o Gerolamo). Nuovi chiarimenti vengono forniti sul toponimo "da Napoli", che secondo l'Autore non risulterebbe distintivo del luogo natale, bensì indicherebbe la sede di affiliazione durante il noviziato del maestro, ovvero il convento di S. Lorenzo Maggiore di Napoli, dove probabilmente ricevette anche la prima formazione musicale. Nonostante l'ampio lavoro di ricerca, l'esatta provenienza e la data di nascita del Vespa sono destinate per il momento a restare ignote.

La biografia è scandita dalle tappe successive dei vari spostamenti lungo la penisola: dalla sede del convento napoletano al convento di S. Francesco di Bologna – dove probabilmente svolse il suo primo incarico in qualità di maestro – ai diversi magisteri nelle cattedrali della Marca, prima Osimo poi Fermo, quindi nuovamente Osimo. Nella ricostruzione di questi ultimi passaggi – gli unici, per la verità, della vita del Vespa a risultare sufficientemente documentati –, l'Autore sottolinea le possibili relazioni con gli ambienti artistici frequentati dal compositore, predisponendo in tal modo il lettore alla comprensione delle osservazioni sui caratteri stilistici della raccolta madrigalistica, esaminati nella seconda parte del lavoro. A tale proposito

vengono indicati i nomi dei maestri dell'area napoletana con i quali il Vespa potrebbe essere entrato in contatto, fra cui Giovan Tommaso Cimello, il madrigalista materano Marc'Antonio Volpe, il napoletano Fabrizio Dentice e infine Eliseo Ghibellini. A quest'ultimo, nativo di Osimo ma vissuto per diverso tempo a Napoli, Mastrocola attribuisce un qualche ruolo in relazione allo spostamento nelle Marche del frate napoletano. Gli ultimi dati che aggiornano la biografia del Vespa riguardano la fase finale della sua esistenza, trascorsa quasi certamente fra le mura del convento di S. Lorenzo a Napoli, dove probabilmente lo colse la morte il 22 agosto 1600.

Il secondo capitolo del volume è occupato dall'analisi de *Il primo libro de' madrigali a 5 voci*, pubblicato nel 1570 a Venezia con la dedica a Lucrezia d'Este principessa d'Urbino. La raccolta è la prima di una serie di edizioni, comprendente altri tre libri di madrigali e due di componimenti sacri, prodotte in poco più di un ventennio grazie al sostegno di vari protettori. La complessa fenomenologia della committenza – spesso uno degli obiettivi primari delle edizioni critiche moderne – resta nel caso del Vespa una questione irrisolta; se infatti sono chiari i contesti produttivi e la destinazione delle opere nate per onorare i servizi svolti presso il vescovo Firmani a Osimo e Zanettini a Fermo, non sono altrettanto evidenti i legami fra il compositore e i membri delle casate dei Della Rovere e dei Medici (destinatari, questi ultimi, del *Terzo* e del *Quarto libro di madrigali a 5* pubblicati rispettivamente nel 1584 e nel 1591 e dedicati al duca Ferdinando I e alla duchessa Cristina di Lorena). La genesi del *Primo libro dei madrigali* – se non si tiene conto dell'ipotesi proposta dall'Autore a p. 11, peraltro solo accennata – sembrerebbe non avere altre motivazioni oltre quella della semplice “oblazione di virtù” (p. 27) rivolta ad omaggiare le nozze roveresche in cambio del finanziamento dell'edizione. Mastrocola analizza il contenuto dell'opera a partire proprio dai due madrigali encomiastici (*Lucid'Aquila bianca* e il distico elegiaco *Purpurei rediere dies*), posti rispettivamente ad inizio e alla fine della raccolta, per proseguire con la cospicua quanto eterogenea serie dei componimenti centrali. Ne emerge un'osservazione scrupolosa dei testi poetici e delle relative intonazioni, che colloca la silloge fra le composizioni dell'età di mezzo del genere madrigalistico, saldamente ancorata agli stilemi convenzionali dell'idioma specifico, cui tuttavia non sono estranee alcune inflessioni originali intese quali risposte alle urgenze espressive suggerite dalla componente letteraria. Alcune pagine sulle rielaborazioni dei componimenti poetici più noti al tempo completano il quadro analitico della raccolta. A tal riguardo, vengono esaminati accuratamente i rapporti con il repertorio di area napoletana e con la pratica diffusa delle citazioni degli autori di ‘cimento’, primo fra tutti il Cipriano de Rore del celebre madrigale *Ancor che col partire*, di cui sono evidenziate le analogie con il vespiano *Ancor che la partita*.

In questa sua prima uscita a stampa, il musico risulta compositore moderatamente incline alla sperimentazione, in grado di ricorrere ai preziosismi stilistici – inclusi i *topoi* compositivi imposti dalla funzione dedicatoria dei madrigali di inizio e fine raccolta (in particolare l'enigma mensurale dell'ultima composizione) e gli artifici iconici dei componimenti centrali – quando si tratta di corrispondere ad un testo di circostanza, ma che sa anche essere ‘moderno’ tanto da derogare, seppure in maniera episodica, alle regole del contrappunto rigoroso. Gli esiti di questa misurata combinazione non sono sempre uguali, a detta dell'Autore, che comunque evita giudizi definitivi, forse in ragione della mancanza di un termine di confronto con le opere successive del Vespa.

L'ultima sezione del volume è occupata dalla descrizione bibliografica della raccolta, con le note ai testi poetici e musicali dei ventidue madrigali, per la trascrizione

ne dei quali Mastrocola, agevolato dall'assenza di particolari problemi di collazione (due gli esemplari completi presi in esame conservati a Bologna e a Monaco), adotta i consueti criteri di normalizzazione della scrittura originale.

Il contributo del giovane ricercatore, oltre a riportare all'attenzione degli studiosi una figura di indubbio interesse all'interno della schiera dei musicisti francescani, ha anche il merito di indurre alla riflessione su questioni ancora ampiamente dibattute dalla musicologia, fra cui la circolazione dei maestri di cappella, i relativi rapporti fra i centri e le periferie della produzione musicale italiana cinquecentesca, e, non da ultimo, la valorizzazione dei protagonisti della storia musicale della nostra regione.

Riccardo Graciotti

INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI *

- ACKERMAN JAMES S. 50
ADELCRANTZ CARL FREDERIK 46
AGOSTINELLI FEDERICO 5, 114
ALALEONA DOMENICO 70, 111, 118
ALALEONA GIUSEPPINA 11, 12, 118
ALEANDRI IRENEO 23n, 54, 55, 56, 57,
60, 64, 66, 68
ALEOTTI GIAMBATTISTA 63
ALFIERI BENEDETTO 50
ALFIERI VITTORIO 11, 118
ALGAROTTI FRANCESCO 29
ALLEMANO CARLO 114
ALMERARES PAULA 115
Amandola 51
Ancona 26, 28, 32, 38n, 52
ANDO YOICHI 26n
ANDOLFATI PIETRO 9, 10
ANDREANI PAOLO 41
ANDRICO GIACOMO 118
ANGELINI MARIAPIA 116
ANNIBALDI CESARE 70
Apiro 127
APREA BRUNO 116
Arcevia 39, 40
ARIOSTINI ARMANDO 115
ARISTOTELE 7n
AROUET FRANÇOIS-MARIE 7n, 32
ARZENI RENZO 129
Ascoli Piceno 32, 33, 55
Atene 57, 58
- BAINI LORENZO 12n
BALDASSARRI MARIA LUISA 130
BALDINI GABRIELE 7n
BANDELLO MATTEO 8, 15
- Barcellona 14
BARTOLOMEO DA MORO 125
BARTOLOMEO VENETO 125
BASILI FRANCESCO 127
BATTISTELLI FRANCO 46n
BAYREUTH 25
BELLINI VINCENZO 14, 15n, 17, 18, 19,
20, 21
BELLISOTTI ADRIANO 125, 126
BELLOCCHI CARLO 112n
BELLUCCI GIACOMO 129
BENINCASA BARTOLOMEO 11
BERETTI FILIPPO 12, 15
BERIO LUCIANO 128
BERIO LUCIANO 26
Berlino 44, 61, 62, 119
BERLIOZ HECTOR 124
BERUTTI ARTURO 124
BESSEGATO PAOLO 118
BETTINELLI BETTINELLI 128
BETTOLI NICCOLÒ 55, 59n
BEYLE HENRI 28, 35, 52, 54, 59
BIBIENA ANTONIO 37n
BIBIENA FERDINANDO 33
BIBIENA FRANCESCO 33
BITTONI LUIGI 127
BLONDEL JACQUES-FRANÇOIS 35
BOCCABADATI LUIGIA 123
BOCCABADATI VIRGINIA 123
BOCCOLINI FRANCESCO 127
BOIANI TOMBARI GIUSEPPINA 46
BOIASTUAU PIERRE 9
BOLDIERI GHERARDO 8, 9
Bologna 21, 28, 38, 112, 130
Bolzano 13n
Bordeaux 56
BORGHI GIROLAMO 127

* L'indice segnala tutti i nomi di persona e di luogo contenuti nei testi e nelle note; segue una 'n' quando il nome figura solo in nota.

- BORGIA FRANCESCO 50
BOSI CARLO 114
BOSSI MARCO ENRICO 124
BOSSI RENZO 27n
BRAVURA GIROLAMO 127
BRECCIAROLI GIOVANNI 118
BROOKE ARTHUR 9
BRUSCANTINI SESTO 122
BUDA MARIO 116
Buenos Aires 123
BUSIRI-VICI, fam. 44
BUSONI FERRUCCIO 128
BUSSOTTI SYLVANO 128
- CALAFIORE PAOLO 117
CALIDORI GIUSEPPE QUIRINO 127
CAMBIASI POMPEO 28n
CAMBIASO LILLA 38n
Camerino 125, 127
CAMIZ EDOARDO 58
CAMMARANO SALVATORE 115
CAMPORRESE GIUSEPPE 57, 64
CAPICI GIAN CARLO 54n
CARESTINI GIOVANNI 127
CARINI MOTTA FABRIZIO 45, 46n, 50n
CARLUCCIO GIANNI 118
CARMINATI FABRIZIO MARIA 117
CARRA JEAN-LOUIS 41n
CASALAINA RICCARDO 124
CASELLA S. 54n
Caserta 45, 50
CASTELLI FRANCESCA 118
CASTIGLIONI NICCOLÒ 128
CATALANI ANGELICA 122
CAVALIERI BONAVENTURA 42, 44
CAVALLARO ANGELO 111, 112, 118
Cerreto d'Esì 123
CERRI CARLO 114
CESCATTI OLIMPIO 14
CESCOTTI LORENZO 115
CHAMANT GIUSEPPE 37n
CHARLES JACQUES 40n
CHAUMONT DE, D. J. 24n
CHLADNI ERNST FLORENS FRIEDRICH 23,
27, 42, 47, 55, 56, 57, 58, 59, 61
CHOPIN FRYDRICK 26
CIABERRI GIUSEPPE 126
CIAFFARDONI CAROLINA 33n
CIARAFFONI FRANCESCO MARIA 51
CIARLANTINI PAOLA 115, 116
- CIBBER THEOPHILUS 9
CICOGLIA ADRIANA 114
CIMAROSA DOMENICO 54
CIMELLO GIOVANNI TOMMASO 130
CIOTTI LAURA 33n, 47n
CISMAN MIRELA 115
COCCHI ALESSANDRO 26
COLBRAN ISABELLA 123
COMENCINI MAURIZIO 117
CONCORDIA DOMENICO 123
CONI PAOLO 118
CONSOLINI STEFANO 117
CORELLI FRANCO 122
Corfù 14n
CORRADI MARIO 114
CRAIG EDWARD A. 45n
CRESCENTINI GIROLAMO 122
CRISTINA DI LORENA 131
CRISTINI LUCA MARIA 55n, 56n
- D'AMIA GIOVANNA 46n
DA PORTO LUIGI 8, 9n, 15
DAMASO LUIS 116
DAMUN JEAN 60n
DASSI GIAMBATTISTA 54
D'AURIA DIEGO 114
DE BONIS PASQUALINO 125
DE'CALZABIGI RANIERI 119
DEBUSSY CLAUDE 70
DEGLI ESPOSTI PIERA 118
DE LEYRE ALEXANDRE 10
DELLA CORTE GIROLAMO 9, 13, 15
DELLA VALLE CESARE 11
DENTICE FABRIZIO 130
DE RORE CIPRIANO 130
DE ROSSI DARIO 124
DE ROZIER PILÂTRE 41n
DE SANCTIS FRANCESCO 7
DE SETA CESARE 26
DE WAILLY CHARLES 31
DI CESARE EZIO 114, 118
DI GIOVANNI MICHELE 125
DI LEVA GIUSEPPE 119
DI PALMA PIETRO ANGELO 126
DISCRETI CARLO 127
D'ORMEVILLE CARLO 117
DOTTO GABRIELE 117
DRAGONI MARIA 115
DUCIS JEAN-FRANÇOIS 10, 11, 12, 13
DUMONT G. P. M. 30, 35, 39, 47, 48

- FABBRI MARISA 115
Fabriano 122, 123, 124
Faenza 54
FALCOMBELLI MICHEL ANTONIO 126
Falconara Marittima 121
FALCONIERI PAOLO 126
Fano 46, 52, 53
FANTONI MAURO 129
FARA GIULIO 70
FARA-MUSIO GIOVANNI 124
FARINELLI PIER BATTISTA 121, 122
FARNESE ALESSANDRO 51
FAVARO ANTONIO 24n, 42n, 52n, 58, 60n
FEDERICO GENNARO ANTONIO 114
FERDINANDO DE MEDICI 131
Fermo 28, 38, 39, 54, 130
FERRANTE MAURO 129
FERRARIO GIULIO 36n, 46n
FERRETTI LUCA 46n
FERRI SILVIO 23n
FICO LORENZO 111, 118
FINO GIOCONDO 124
FIORELLI LELIO 126
FIORETTI BENETTO ANTONIO 126
Firenze 13n, 114, 119, 127
FIRMANI CORNELIO 131
FLENGHI MANLIO 34n
FOPPA GIUSEPPE MARIA 13, 14, 15, 16,
17, 18, 19, 20
Forlì 38
FOSCOLO UGO 51
FOSSATI IVANO 26
FULGENZI, fam. 126
- GAGLIARDO MASSIMILIANO 115
GALIANI BERNARDO 23n
GALLI ANTONIO, v. BIBIENA ANTONIO
GALLI FERDINANDO, v. BIBIENA FERDI-
NANDO
GALLI FRANCESCO, v. BIBIENA FRANCE-
SCO
GANDOLFI BRUNO 114
GARNIER CHARLES 25
GARRICK DAVID 8, 9
GASPARONI FRANCESCO 57
GAZALE ALBERTO 117
Genova 124
GENTILUCCI ROMUALDO 25n
GERBONI GIACOMO 127
GERLI CARLO 41n
- Gerusalemme 121
GHINELLI PIETRO 52, 58
GIANNETTI ANTONIO 34n
GIARDINI ANTONIO 126
GIGLI BENIAMINO 122
GILARDONI DOMENICO 17
GIORDANI GIUSEPPE 39
GIORDANIELLO, v. GIORDANI GIUSEPPE
GIOSI MARZIO 117
GIOTTI COSIMO 114
GIOVINETTI REYNALD 118
GIRONACCI UGO 34n
GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD 119
GIACIOTTI RICCARDO 39, 42n, 44n, 132
GRASSI ITALO 115
GREGORETTI UGO 114
GUALTIERI GIUSEPPE 46
GUARNIERI ADRIANO 128
GUATTERI FRANCESCO ANTONIO 126
GUERRI DANILO 26
GUGLIEMINETTI MARZIANO 9n
GUIDOTTI BERARDINO 126
GUYOT GUILLAUME-GERMAIN 41n
- HASE MATHIAS 44
HASSENFRATZ JEAN HENRI 44
HOUBEN LISA 115
HOWARD JAMES 9
- Imola 38, 39
- JACOBONI MARIA PIA 128
JAFFE IRMA B. 50n
Jesi 28, 33, 39n, 51, 111, 112, 114, 115,
116, 117, 119
- KHUN GUSTAV 27
KIRCHER ATHANASIVS 42
Kobe 26n
- LACCETTI GUIDO 124
LAGRAVE HENRI 56n
LAMBERT JOHANN HEINRICH 44
LANARI ALESSANDRO 17
LANARI ANNA MARIA 39n

- LANCILLOTTI VENANZIO 125
LANDOWSKA WANDA 129
LANDRIANI PAOLO 36n, 46n, 47n
LANGHANS CARL GOTTHARD 57
LANZA DANIELE 7n
LENZI DEANNA 37n, 39n
Lione 35
LIPTON DANIEL 117
Lisbona 13n, 14n
Livorno, 2, 13
Londra 13n, 14n, 35, 62
LONG GIANNI 28n
Loreto 122, 127
LOUIS VICTOR 56
LOVATTI ANTONIO 25n
LUCATELLI GIUSEPPE 33n, 34, 39, 50
Lucca 47
LUPORINI GAETANO 124
LUZZI EUSEBIO 12n
- Macerata 36n, 38, 51, 127
MAFFEI SCIPIONE 37n
MAGGI MORENO 26n
Maiolati Spontini 71, 114
MALAGNINI MARIO 117
MALATESTA FRANCO 112n
MALIBRAN MARIA 21, 123
Malta 124
MANCINELLI LUIGI 124
MANFREDI ANGELO 46n
Mantova 12, 42n, 45n
MANZOTTI ANGELO 114
MARCHEGIANI CRISTIANO 33n, 44n, 46n,
52n, 54n, 55n, 56n, 64n
MARCHETTI FILIPPO 111, 117
MARESCALCHI LUIGI 12
MARIANI MARIANO 125
MARIANO FABIO 28n, 55n
MARINANGELI ELENA 115, 117
MARINELLI CARLO 127
MARINI SYLVIA 118
MARINUZZI GINO 124
MARROCU PAOLETTA 114
MASCAGNI PIETRO 124
MASTROCOLA GIORDANO 130, 131
Matelica 51
MATTAROZZI BRANCALEONI ANTONIO 34n
MATTEUCCI ANNA MARIA 37n
MAURI ANTONIO 54
MAZZOLA DANIELA 118
MAZZOLA ENRIQUE 115
- MEI MAURO 38n
MENCHERINI FERNANDO 129
MENOTTI GIAN CARLO 119
MERCIER LOUIS SÉBASTIEN 10, 11, 12
METASTASIO PIETRO 34n
Milano 13n, 14, 15, 27n, 28, 46n, 57n,
114, 116, 117, 123, 124
MILESI FRANCESCO 46
MILIANI RINALDI STEFANO 114
MILIZIA FRANCESCO 35n, 36, 37, 47
MINARELLI MONICA 117
MIOLI PIERO 14
MIRABELLA MICHELE 117
Modena 52n, 55, 66
Mogliano 39
MONALDI GINO 20
MONGIARDINO GIANNI 115
MONICI GABRIELE 117
Montescaglioso 126
Montevideo 123
MONTGOLFIER JOSEPH-MICHEL 40n
MONTI VINCENZO 41n
MONTIRONI ANGELA 40, 44n, 51n
MORELAND SAMUEL 44
MORELLI COSIMO 37n, 38, 39, 46, 50
MORGANTI CARLO 114, 115, 116, 118
MORI ADELAIDE 122
MORICI OTTAVIO 59n
MORIGI GABRIELLA 114
MORLACCHI ENRICO 124
MORONI GABRIELE 122
MOROSI CLEMENTE 127
Morro d'Alba 125
MURENA CARLO 44
MUTI RICCARDO 26
- Napoli 17, 44, 52, 56, 57n, 60, 114,
115, 126, 130
NARICI ILARIA 114
NENCINI ROBERTO 117
New York 14n, 119
NICCOLINI ANTONIO 56, 57, 58
NICHETTI MAURIZIO 116
NINI ALESSANDRO 112, 116
NOVERRE JEAN-GEORGES 45n
- ONORATI CHIARASTELLA 118
Osimo 29, 40, 43, 47, 51, 130
OTWAY THOMAS 9
OVIDIO NASONE PUBLIO 9n

- PACCHIEROTTI GASPARE 123
PACINI GIOVANNI 17
Padova 24n, 41
PAINTER WILLIAM 9
PALADILHE EMILE 123
PALMIERI FRANCESCO 117
Palermo 41n
PANNI MARCELLO 111, 114
PANUNZI NICOLA FELICE 126
PAOLONI PAOLO 124, 126
Parigi 13n, 25, 31n, 32, 35, 46n, 50
PARLAPIANO BIGLIARDI ROSALIA 112n, 113n
Parma 50, 55, 58
PATRICIA BORROMEI 114
PATTE PIERRE 36n, 42, 47, 49, 50
PAVONI RINALDA 123
PECCI GIANCARLO 122
PEDRINI EMANUELE 117
PERANDA MARCO GIUSEPPE 127
PERETTI PAOLO 128
PERGOLESI GIOVAN BATTISTA 111, 113, 114
PERRUCCI MARCO 129
PERSIANI GIUSEPPE 111, 115
Pesaro 34n, 52
PETRI ELISA 122, 123, 124
PETRI GIUSEPPE 123
PETRI UGO 123
PETROPOULOS NICOLA 114
PEYRE MARIE-JOSEPH 31, 36
PIANO RENZO 25
PIANTONI GIANNA 56n
PICCIONI VITTORIO 26
PIER BATTISTA DA FALCONARA, v. FARI-
NELLI PIER BATTISTA
PIERI M. 14n
PIERMARINI GIUSEPPE 51
PINTACUDA SALVATORE 27n
Piobbico 34n
PISANI MARIO 51, 52n
PISTOCCHI GIUSEPPE 54
POLETTI LUIGI 52, 53, 54, 55, 56, 58, 64, 66
POLLINI MAURIZIO 25, 26, 59
POMPILI, fam. 126
PONCHIELLI AMILCARE 123
PORCELLI MICHELE 116
PORTOGHESI PAOLO 25n
POTAIN JEAN-MARIE 46n
Potenza 130
Potsdam, 19
POZZO ANDREA 29
PRATI GIOVANNI 116
QUATTRINI SANDRO 39n
QUEMAR VINCENZO 125
RADAU RODOLPHE 41n, 57n
RADICIOTTI GIUSEPPE 70, 71
RAFFANTI DANO 115
RAMIREZ GIUSEPPE 12n
Ravenna 21
Recanati 111
Reggio Emilia 13
RESCIGNO EDUARDO 17
RESPIGHI OTORINO 128
RHODE JOHANN GOTTLIEB 58, 68n, 61, 63
RICCI AMICO 28, 37n
RIGANELLI GIUSEPPE 122
Rimini 52
Ripatransone 34n
RIZZI LUCIA 114
Roma 21, 25, 29, 31, 35, 41n, 44, 50, 51, 55, 56n, 59, 62, 64, 118, 123
ROMANI FELICE 15, 16, 17
ROMITI GIANLUCA 121
ROMITI PAOLO 121
ROSATI ALFIO 118
ROSSI ALESSANDRA 114
ROSSI ANNA RITA 121
ROSSI LAURO 111, 116
ROSSINI GIOACHINO 122, 123
ROVATI PAOLO 117
RUBINO FRANCESCO 116
Sabbioneta 47
SALMONI PAOLA 26
SALVARANI MARCO 27n
SALVATORI GIANCARLO 118
SAMORÌ AURELIO 129
San Ginesio 125
San Severino Marche 51, 55, 56, 60, 125, 127
Sant'Agata Feltria 34n
SANTINI FRANCESCO 55
SAPOROSI GIOVANNI LAZZARO 126
SASSAROLI FILIPPO 127

- SASSI PIETRO 126
SAUNDERS GEORGE 27n, 57n, 61
SAVIOLA DIADORIM 128
SAWALLISCH WOLFGANG 25, 26
SCAMOZZI VINCENZO 47
SCEVOLA LUIGI 10
SCHIAMINOSSE BENEDETTO 126
SCHILLER FRIEDRICH 8n
SCHÖNBERG ARNOLD 70
SCHÜTZ OLDOSI AMALIA 21
SCIARRINO SALVATORE 128
SEGANTINI MARIA ALESSANDRA 26
SEMPERE JOSÈ 115
Senigallia 52
SERAFINI MARCELLO 123
SERLIO SEBASTIANO 29
SERRA LUIGI 69
SERVANDONI GIOVANNI NICCOLÒ 29
SEVERINI TIZIANO 115
SHAKESPEARE WILLIAM 7, 8, 9, 15
SOUFFLOT JACQUES-GERMAIN 29
SPINELLI ANGELO 124
Spoleto 55
SPONTINI GASPARE 114, 119
STENDHAL, v. BEYLE HENRI
STERN RAFFAELE 23n, 54, 56n, 59
STOCCARDA 13n
STRAUSS RICHARD 70
STRAVINSKI IGOR 70
SULPIZI FERNANDO 129
- TAIGI CHIARA 116, 117
TAMBURINI ELENA 56n
TANNOIA VITO 121, 122
TEBALDI RENATA 122
TEBALDINI GIOVANNI 70
TEMANZA TOMMASO 36
Terni 57
THEODOLI GEROLAMO 51
THEODOSSIOU DIMITRA 117
Tivoli 64
Tolentino 28, 33, 51, 114, 124, 125
TORELLI GIACOMO 46
Torino 17, 29, 50
TOSCANINI ARTURO 124
Treia 51
Trieste 13n
TRULLU MARIA JOSÈ 115
- TURCO ENRICO 115
TUTINO MARCO 113, 119
- ULLMANN DIETER 27n
Urbino 34n, 130
USIGLIO EMILIO 124
- VACCAI NICOLA 16, 17, 18, 19, 20, 21,
111, 114
VALADIER GIUSEPPE 25, 57, 65
VALLINI PIETRO 124
VANVITELLI LUIGI 32, 33n, 47, 51
VELLUTI GIOVANNI BATTISTA 127
Venezia 13n, 17, 28, 41n
VENTUROLI GIUSEPPE 55n
VERDI GIUSEPPE 123
Verona 37
VERRI PIETRO 28n, 41n
Versailles 31, 40n
Vicenza 54
VICI ANDREA 40, 43, 46, 47, 51
Vienna 13n, 119
Vignola 50
VISENTIN SONIA 114
VITALE GIUSEPPINA 123
VITALI MANUELA 39n
VITALI RAFFAELE 123
VITRUVIO 23, 36, 62
VOLPE MARC'ANTONIO 130
VOLTAIRE, v. AROUET FRANÇOIS-MARIE
- WAGENKNECHT CHRISTOPH 115
WAGNER RICHARD 123
WEISSE CHRISTIAN FELIX 9, 10
WITMAYER KURT 129
WITTKOWER RUDOLF 50
- ZANELLA AMILCARE 69, 70
ZANETTINI SIGISMONDO 131
ZAPPAROLI ALESSANDRA 116
ZAUPA FRANCESCO 26
ZEDDA ALBERTO 114
ZIMMERMANN KRISTIAN 27
ZINGARELLI NICCOLÒ ANTONIO 13n, 15,
16, 17, 18, 19, 20
ZUPPARDO ALESSANDRO 114, 115

LIBRI MUSICHE E DISCHI RICEVUTI

- Andrea GABRIELI, *I testi poetici*, introduzione storico-critica, a cura di Mila De Santis, Milano, Ricordi, 2001 (Fondazione Giorgio Cini, Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, III).
- ID., *Il secondo libro de madrigali a sei voci*, ed. critica a cura di Franco Colussi, Milano, Ricordi, 2001 (Fondazione Giorgio Cini, Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, VII).
- ID., *Ecclesiasticorum cantionum quatuor vocum omnibus sanctorum solemnitatibus deservendum Liber primus*, ed. critica a cura di David Bryant ed Elena Quaranta, Milano, Ricordi, 2001 (Fondazione Giorgio Cini, Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, VIII).
- Adriano AMORE – Vincenzo Simone, Nicola Calandro detto “Frascia”. *Un «maestro di cappella napoletano» del Settecento*, Roma, 2001 (Istituto di Bibliografia Musicale – Associazione Culturale Terra Fraxi).
- Archivio Capitolare Biblioteca Civica “V. Joppi”: *catalogo dei fondi musicali*, a cura di Alba Zanini, Udine, Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, 2001.
- Marino ANESA, *La celeste armonia. Vita musicale a Gandino dal XVIII al XIX secolo*, Comune di Gandino, 2001.
- Censimento delle fonti musicali in Abruzzo*, a cura di Gianfranco Miscia, Roma, ISMEZ, 2001.
- Helene WESSELY KROPIK, *Lelio Colista. Un maestro romano prima di Corelli*, Roma, IBIMUS, 2002 (Studi, Cataloghi e Sussidi. Collana dell’Istituto di Bibliografia Musicale. IX).
- Alessandro SCARLATTI, *Messa per il Santissimo Natale*, ed. critica a cura di Eleonora Simi Bovini, Roma, IBIMUS, 2003.
- AA.VV. *Giulio Bonagiunta da San Ginesio. Il suo tempo, la sua musica*, a cura di Mario Baldassarri, Recanati, Città ideale edizioni, 2003
- Il fondo musicale della Biblioteca diocesana “S. Domenico” di Ortona*, a cura di Giovanni Insom, Roma, ISMEZ, 2004.

A.Ri.M. – ONLUS
ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI

STATUTO

Titolo I: Costituzione e finalità

ART. 1 – Costituzione

È costituita l'Associazione Marchigiana per la ricerca e valorizzazione delle fonti musicali.

Denominazione sociale con valore legale "A.Ri.M. – O.N.L.U.S."; da utilizzare in ogni segno distintivo e comunicazione al pubblico e nella documentazione interna.

L'Associazione ha carattere regionale ed ha la sua sede legale in Ancona, piazza Plebiscito n. 33.

L'Associazione ha scopi esclusivamente culturali, è apartitica e democratica, svolge la propria attività in forma autonoma e non ha fini di lucro.

L'Associazione ha durata indefinita e ha sede legale in Ancona.

ART. 2 – Finalità

L'Associazione persegue esclusivamente finalità di solidarietà sociale.

L'Associazione si propone i seguenti scopi:

a) attività di ricerca presso biblioteche pubbliche, private ed ecclesiastiche ed archivi che posseggono materiali musicali storici di interesse marchigiano (libri, stampe e manoscritti musicali, libretti d'opera, di oratori e di cantate, periodici locali e non, ed altri materiali storici attinenti). Obiettivo privilegiato sono le biblioteche ed archivi situati nell'ambito della Regione Marche;

b) la schedatura del patrimonio pittorico comprendente soggetti musicali (iconografia musicale) e di antichi strumenti musicali (organologia) reperibili nell'ambito regionale;

c) la pubblicazione di bollettini, cataloghi e di edizioni musicali, studi e bibliografie su musicisti ed istituzioni locali, nonché l'organizzazione di mostre, convegni scientifici, concerti, altre manifestazioni ed iniziative, comprese attività didattiche, attinenti la ricerca e la valorizzazione del patrimonio musicale marchigiano di cui al punto a) anche al fine di razionalizzare ed integrare i rapporti di ricerca musicologica e produzione artistica;

d) la costituzione di una biblioteca specializzata in grado di fornire gli strumenti utili alla ricerca e alla riproposizione esecutiva del patrimonio di cui sopra;

e) attività di promozione, collegamento e collaborazione tra e con istituzioni, associazioni, enti, singoli studiosi ed operatori in ambito regionale, nazionale ed internazionale in relazione alle attività di cui ai punti precedenti.

All'Associazione è vietato svolgere attività diverse da quelle indicate al primo comma del presente articolo, ad eccezione di quelle ad esse direttamente connesse.

Titolo II: I soci

ART. 3 – Ammissione

Sono soci dell'Associazione tutti coloro che hanno interesse a contribuire a qualsiasi titolo alla realizzazione degli scopi statutari.

L'ammissione a socio è determinata dal pagamento della quota associativa nell'ammontare fissato, anno per anno, dal competente organo dell'Associazione.

È espressamente esclusa la temporaneità della partecipazione alla vita associativa.

ART. 4 – Categorie dei soci

I soci si distinguono in:

a) ordinari: sono quelli che versano annualmente l'intera quota sociale prevista, nel termine previsto dal competente organo sociale;

b) sostenitori: sono coloro che versano una quota associativa non inferiore a cinque volte la quota di socio ordinario;

c) onorari: sono le persone fisiche, le istituzioni e gli enti che, per particolari meriti nei confronti dell'Associazione o per essersi distinti nell'ambito musicale o musicologico, venissero chiamate a far parte dell'Associazione su proposta motivata di un socio e su approvazione del Consiglio Direttivo.

ART. 5 – Diritti e doveri dei soci

1) I soci hanno i diritti sottospesificati in ragione della loro classificazione:

a) Il socio ordinario ed il socio sostenitore: hanno diritto di partecipazione e di voto alle Assemblee dell'Associazione, possono accedere alle cariche sociali e hanno diritto di partecipazione a tutte le attività programmate, nei modi e tempi stabiliti dal Consiglio Direttivo;

b) Il socio onorario: ha diritto di partecipazione solamente consultiva (non di voto) alle Assemblee dell'Associazione e diritto di partecipazione alle iniziative di volta in volta realizzate;

c) Tutti i soci: hanno diritto di utilizzare le strutture e le attrezzature sociali, nei limiti del Regolamento.

2) Il socio ha il dovere:

a) di perseguire le finalità associative;

b) di osservare lo statuto e le norme emanate dai competenti Organi sociali;

c) di partecipare alla vita associativa nei limiti delle sue possibilità;

d) di mantenere un contegno corretto, improntato a spirito associativo e rispettoso delle norme e consuetudini vigenti;

e) di versare regolarmente la quota associativa annuale e gli eventuali contributi o corrispettivi fissati dagli organismi dell'Associazione per la partecipazione a particolari attività o servizi di cui il socio intende avvalersi;

f) di avere cura e rispetto dei materiali e delle strutture a sua disposizione, fermo l'obbligo di risarcimento di eventuali danni.

ART. 6 – Esonero da responsabilità

Nessuna responsabilità incombe sulla Associazione e sugli Organi sociali per infortuni o per danni a persone o cose che dovessero essere prodotti dagli associati prima, durante e dopo ogni attività o manifestazione sociale.

ART. 7 – Perdita della qualifica di socio

1) La qualifica di socio si perde:

- a) per dimissioni;
- b) per mancato adempimento, nei termini stabiliti, all'obbligo di pagamento della quota associativa;
- c) per radiazione, deliberata dall'Assemblea su proposta del Consiglio Direttivo e solo per gravi motivi (dopo aver dato opportune possibilità di difesa).

2) In caso di radiazione è fatto salvo il ricorso, in prima istanza, al Collegio dei Proviviri e, quindi, all'Autorità Giudiziaria competente, ai sensi dell'art. 24 del Codice Civile.

La conferma del provvedimento da parte del Collegio dei Proviviri ed il mancato ricorso all'autorità giudiziaria determineranno l'impossibilità, per il socio radiato, di venir riammesso nell'associazione prima che siano trascorsi quattro anni dalla data della conferma del provvedimento di radiazione.

Titolo III: Gli Organi sociali

ART. 8 – Organi sociali

Sono organi dell'Associazione:

- a) l'Assemblea dei Soci;
- b) il Consiglio Direttivo;
- c) il Comitato esecutivo;
- d) il Presidente;
- e) il Collegio dei Proviviri.

ART. 9 – L'Assemblea dei soci

1) Organo dell'Associazione è l'Assemblea dei soci: essa, sia ordinaria sia straordinaria, è convocata mediante affissione di apposito avviso nei locali ove ha sede l'Associazione, affissione da effettuare almeno quindici giorni prima della data stabilita per la riunione.

2) L'Assemblea è validamente costituita in prima convocazione con la partecipazione della metà più uno dei soci aventi diritto al voto; in seconda convocazione, a distanza di almeno un'ora, essa è validamente costituita qualunque sia il numero dei soci presenti aventi diritto al voto.

3) Il presidente dell'Assemblea è eletto di volta in volta dall'Assemblea stessa ed a lui spetta la nomina del segretario dell'Assemblea.

4) L'Assemblea dei soci:

- a) elegge i componenti il Consiglio Direttivo;
- b) approva le relazioni e i bilanci predisposti dal Consiglio Direttivo;
- c) fissa le quote sociali;
- d) delibera sulle modifiche al presente Statuto con le particolari maggioranze previste;
- e) delibera su tutto quanto viene ad essa demandato a norma di Legge e di Statuto o su proposta del Consiglio Direttivo.

5) Le deliberazioni sono adottate a maggioranza dei votanti presenti (la metà più uno), tranne che per le modifiche allo Statuto. Non è ammesso il voto per delega.

6) L'Assemblea dei Soci deve essere convocata in seduta ordinaria entro il primo quadrimestre dell'anno.

7) In seduta straordinaria l'Assemblea è convocata a richiesta del Presidente o del Consiglio Direttivo o di almeno 1/5 dei soci con diritto al voto.

ART. 10 – Il Consiglio Direttivo

1) Il governo dell'Associazione spetta al Consiglio Direttivo composto da un numero minimo di cinque e un massimo di sette membri, eletti dall'Assemblea tra i soci ordinari in regola con il pagamento della quota sociale.

2) I membri del Consiglio Direttivo restano in carica tre anni e sono rieleggibili.

3) Il Consiglio Direttivo elegge nel suo seno, a scrutinio segreto, il Presidente, il Segretario e il Tesoriere; essi formano il Comitato esecutivo che può deliberare per i casi d'urgenza.

4) Il Consiglio Direttivo viene convocato dal Presidente:

a) su sua iniziativa almeno tre volte l'anno;

b) su motivata richiesta di almeno 2/5 dei Consiglieri e comunque in numero non inferiore a due.

5) Il Consiglio Direttivo è regolarmente costituito con la presenza della maggioranza dei membri componenti e comunque in numero inferiore a tre e delibera a maggioranza di voti dei presenti; in caso di votazione pari prevale il voto del Presidente.

6) Il Consiglio Direttivo è organo deliberante dell'Associazione in armonia con quanto previsto dallo Statuto; esso svolge anche attività di indirizzo e promozione per il raggiungimento delle finalità statutarie assumendo tutte le iniziative atte allo scopo.

7) In particolare il Consiglio Direttivo:

a) predispone le relazioni e i bilanci da sottoporre all'Assemblea;

b) provvede alla straordinaria amministrazione;

c) nomina Commissioni, Comitati permanenti o temporanei e conferisce incarichi per il raggiungimento di fini statutarie in attuazione di delibere dell'Assemblea o dello stesso Consiglio Direttivo.

8) I Consiglieri assenti ingiustificati per tre riunioni consecutive decadono dalle cariche e vengono surrogati.

9) In caso di dimissione o di decadenza di un componente il Consiglio Direttivo, la sostituzione avviene per surroga subentrando il primo dei non eletti che durerà in carica fino al termine del mandato del Consigliere da lui sostituito.

10) Le dimissioni o la decadenza della maggioranza dei componenti il Consiglio Direttivo comporta automaticamente la decadenza dell'intero Consiglio e l'obbligo di convocazione dell'Assemblea straordinaria per le elezioni da effettuarsi a norma di legge, nel più breve tempo possibile.

11) Il Segretario compila i verbali delle riunioni del Consiglio Direttivo, conserva tutti gli atti dell'Associazione, aggiorna lo schedario dei soci, cura la corrispondenza e affianca il Presidente nell'attuazione delle delibere degli Organi sociali.

12) Il Tesoriere attende alla gestione economica e finanziaria della quale è responsabile sia verso il Presidente e il Consiglio Direttivo, sia verso i soci e l'Assemblea. Provvede alla riscossione delle quote associative e delle eventuali altre entrate, effettua i pagamenti disposti dal Presidente e quelli deliberati dal Consiglio Direttivo e dall'Assemblea, tiene il registro delle entrate e delle uscite e il libro degli inventari, predispone il bilancio e la relazione sullo stato economico e patrimoniale dell'Associazione nonché il conto consuntivo da sottoporre all'approvazione dell'Assemblea dei soci previo esame del Consiglio Direttivo.

ART. 11 – Il Presidente

1) Il Presidente ha la rappresentanza legale dell'Associazione; stabilisce l'ordine del giorno delle riunioni del Consiglio Direttivo e le presiede; coordina le attività del sodalizio con potere di iniziativa per tutte le questioni non eccedenti l'ordinaria amministrazione con potere di firma di assegni in caso di assenza o di impedimento del Tesoriere.

2) Attua e coordina l'esecuzione delle delibere del Consiglio Direttivo.

ART. 12 – Il Collegio dei Proviviri

Il Collegio dei Proviviri è composto da tre membri effettivi e due supplenti eletti dall'Assemblea tra i soci che non partecipano ad altri organi sociali.

Dura in carica tre anni; i suoi componenti sono rieleggibili e nominano il Presidente.

Ha giurisdizione sui ricorsi dei soci comunque motivati e fatte salve le speciali competenze previste da questo Statuto, e sui ricorsi degli Organi dell'Associazione per conflittualità o per interpretazione di norme statutarie.

Le decisioni del Collegio sono esecutive solo dopo la formale comunicazione all'interessato.

Il Collegio dei Proviviri ha, inoltre, il compito di:

- vigilare sull'osservanza dello statuto;
- convocare l'Assemblea qualora non vi provveda il Consiglio Direttivo;
- controllare, al fine di farne relazione all'assemblea che approva il bilancio, il buon andamento dell'amministrazione dell'Associazione con riferimento ai criteri di redazione del bilancio ed alla regolarità delle operazioni amministrative.

Titolo IV: Provvedimenti disciplinari

ART. 13 – Provvedimenti disciplinari

1) Nel caso di mancata osservanza di quanto previsto all'art. 5 n. 2, possono essere assunti a carico dei soci da parte del Consiglio Direttivo, salvo quanto previsto all'art. 7, i seguenti provvedimenti:

- a) censura;
- b) sospensione per un periodo di tempo non superiore ad un anno.

2) Tali provvedimenti devono essere motivati e assunti solo dopo aver consentito al socio di formulare personalmente o per iscritto allo stesso Consiglio Direttivo le proprie controdeduzioni entro il termine di trenta giorni.

3) Contro detti provvedimenti è ammesso ricorso all'Assemblea.

Titolo V: Disposizioni varie

ART. 14 – Esercizio sociale. Bilancio

L'esercizio sociale va dal 1° gennaio al 31 dicembre.

Entro 90 giorni dalla fine di ogni esercizio sociale il Consiglio Direttivo redige il bilancio consuntivo e, con criteri di oculata prudenza, il bilancio preventivo del successivo esercizio.

ART. 15 – Gratuità delle cariche elettive

Le cariche elettive non sono retribuite. Sono retribuiti il lavoro scientifico di ricerca ed il lavoro di produzione artistica quale valorizzazione e verifica del primo, sulla base di adeguati piani preventivi.

È consentito il rimborso delle spese sostenute.

ART. 16 – Patrimonio dell'Associazione

1) Il patrimonio dell'Associazione è costituito:

a) da tutti i beni acquistati o comunque venuti in possesso e debitamente inventariati;

b) dalle quote associative annuali;

c) da eventuali contributi, liberalità o altre entrate che pervengono all'Associazione da chiunque e a qualsiasi titolo purché non in contrasto con i fini istituzionali della medesima e con la legge;

d) da eventuali avanzi di bilancio compresi quelli accantonati per il fondo di riserva.

2) Tutti i beni devono essere strumentali allo scopo dell'Associazione e devono essere destinati alle attività amministrative o istituzionali.

3) È fatto divieto di distribuire, anche in modo indiretto, utili e avanzi di gestione nonché fondi, riserve o capitale durante la vita dell'organizzazione, a meno che la destinazione o la distribuzione non siano imposte per legge o siano effettuate a favore di altre ONLUS che per legge, statuto o regolamento fanno parte della medesima ed unitaria struttura.

4) È fatto obbligo all'Associazione di impiegare gli utili o gli avanzi di gestione per la realizzazione delle attività istituzionali e di quelle ad esse direttamente connesse.

5) È fatto obbligo all'Associazione di devolvere il patrimonio, in caso di suo scioglimento per qualunque causa, ad altre organizzazioni non lucrative di utilità sociale o a fini di pubblica utilità, sentito l'organismo di controllo di cui all'art. 3 comma 190, della legge 23 dicembre 1996 n. 660, salvo diversa destinazione imposta dalla legge.

ART. 17 – Modifiche dello Statuto

1) Le modifiche dello Statuto sono deliberate dall'Assemblea, appositamente convocata, con le sottoindicate maggioranze:

– in prima convocazione: partecipazione di 2/3 (due terzi) dei soci iscritti ed aventi diritto al voto e voto favorevole della maggioranza degli intervenuti;

– in seconda convocazione: partecipazione della metà più uno dei soci iscritti ed aventi diritto al voto e voto favorevole della maggioranza degli intervenuti.

2) Per queste espressioni di voti non è ammesso il voto per delega.

3) Le proposte di modifica sono formulate dal Consiglio Direttivo o da 1/5 dei soci ordinari.

ART. 18 – Regolamento

1) L'Associazione può dotarsi di un Regolamento per disciplinare, in dettaglio, l'applicazione dello Statuto, regolamento redatto dal Consiglio Direttivo e da sottoporre all'approvazione dell'Assemblea.

2) Le modifiche al Regolamento, formulate dal Consiglio Direttivo, dovranno essere approvate dall'Assemblea ordinaria con le maggioranze ordinarie.

ART. 19 – Scioglimento dell'Associazione

L'Associazione può essere sciolta con deliberazione dell'Assemblea con il voto favorevole dei 3/4 dei soci aventi diritto al voto e solo dopo l'esaurimento di eventuali fondi o sovvenzioni ottenuti per l'assolvimento dei fini istituzionali.

L'eventuale patrimonio risultante dopo la liquidazione sarà devoluto a favore di Enti o altre Associazioni con analoghi fini istituzionali o con fini assistenziali e di beneficenza.

È in ogni caso esclusa la ripartizione fra i soci.

ART. 20 – Norme finali e transitorie

Per quanto non previsto nel presente Statuto si fa espresso rinvio alle disposizioni del Codice Civile vigenti in materia di Associazioni.

Ancona, 26 aprile 2005

Quaderni Musicali Marchigiani, 1/1994, a cura di P. Peretti, Ancona, Transeuropa, 1994, pp. 222, Euro 15.49 (gratuito per i soci). M. CANTATORE, *Francesco Basili (1767-1850). Biografia critica* – L. FERRETTI, *Per una storia dell'istruzione pubblica a Fano: Gaetano Mililotti e la prima «Scuola Comunale di Musica»* – R. GRACIOTTI, *L'attività musicale delle confraternite di Osimo nel XVII secolo* – M. MANCINI, *Tendenze della vocalità fra Settecento e Ottocento: Girolamo Crescentini, la carriera di un artista* – A. PARISINI, *I musicisti marchigiani nell'Accademia Filarmonica di Bologna* – P. PERETTI, *Profilo biografico-critico di Luigi Vecchiotti (1804-1863) con particolare notizia della «Grande messa funebre» per i morti della battaglia di Castelfidardo* – M. FERRANTE, *Organari veneti nelle Marche dal XV al XIX secolo* – F. QUARCHIONI, *la scuola organaria marchigiana tra Roma e Venezia*. Recensioni.

Quaderni Musicali Marchigiani, 2/1995, a cura di M. Salvarani, Ancona, Transeuropa, 1995, pp. 171, Euro 18.08 (gratuito per i soci). L. FAVA, *Giulio Bonagiunta da «San Genesi» tra Venezia e le Marche* – D. TAMPIERI, *I novecenteschi “orizzonti” numerici del compositore e teorico Domenico Alaleona* – M. CAPRA, *Associazioni e scuole musicali delle province marchigiane nella seconda metà dell'Ottocento. Quadro statistico* – P. CONTI, *Frammenti liturgici in notazione neumatica nell'Archivio storico arcivescovile di Fermo* – R. CALABRETTO, *La tradizione degli studi etnomusicologici marchigiani: dalle ricerche di G. Fara alla raccolta 24Q di Diego Carpi-tella* – P. PERETTI, *Un organaro fiammingo a Camerino nel Seicento*. Recensioni.

Quaderni Musicali Marchigiani, 3/1996, a cura di C. Assenza, Urbino, QuattroVenti, 1997, pp. 186, Euro 18.08 (gratuito per i soci). M. PRIVITERA, *«Giacomo dal Corneto» ovvero le napolitane veronesi di un anconitano* – D. M. SERVILI, *La musica sacra a Sanseverino Marche tra XVI e XVII secolo* – P. PERETTI, *Fonti inedite di polifonia mensurale dei secoli XIV e XV negli Archivi di Stato di Ascoli Piceno e Macerata* – M. SALVARANI, *Società filarmonico bandistiche in documenti di metà Ottocento nell'Archivio di Stato di Ancona* – I. MACCHIARELLA, *Per una definizione della struttura musicale del canto narrativo in Italia. Esempi di ballate marchigiane*. Recensioni.

Quaderni Musicali Marchigiani, 4/1997, a cura di G. Ballerini, Urbino, QuattroVenti, 1999, pp. 226, Euro 18.08 (gratuito per i soci). R. GRACIOTTI, *Tra rito religioso e rito civile: festa patronale e tradizione musicale ad Osimo dal secolo XIV al XVI* – M. MARX-WEBER, *L'intonazione delle «Tre ore di agonia di N.S.G.C.» di Giuseppe Giordani* – L. DIMARTINO, *Pubblico e cronaca musicale sul «Corriere delle Marche» (1860-1930)* – G. MORONI, *Celestino Testa organaro fra Roma e le Marche* – U. GIRONACCI, *Maestri di cappella, cantanti e costruttori di strumenti a Fermo dall'epistolario Bonafede (1797-1822)*. Recensioni.

Quaderni Musicali Marchigiani, 5/1998, a cura di G. Moroni, Urbino, QuattroVenti, 2000, pp. 226, Euro 18.08 (gratuito per i soci). M. GROSSI, *Manoscritti settecenteschi dei Mattei Gentili da Torricella nella Biblioteca Gambalunga di Rimini* – P. MECHELLI, *Su alcuni episodi-prigione nella produzione operistica di Giuseppe Giordani e Nicola Vaccai* – A. PARISINI, *Gli esordi marchigiani di un grande direttore d'orchestra: Luigi Mancinelli* – P. PERETTI, *Fonti per lo studio della musica nelle Marche nel Medioevo e nella prima Età moderna: note bibliografiche e critiche* – M. FERRANTE, *Note sui Cioccolani maestri organari di Cingoli*. Recensioni. Indice dei nomi e dei luoghi. – Appendice: *Quaderni musicali marchigiani 1: Indice dei nomi e dei luoghi*, a cura di P. Peretti.

Quaderni Musicali Marchigiani, 6/1999, a cura di L. Fava, Urbino, QuattroVenti, 2002, pp. 228, Euro 18.08 (gratuito per i soci). M. BARTOLI, *Metaura Torricelli (1866-1893): un contributo significativo al virtuosismo strumentale dell'Ottocento* – A. DAMIANI, *I manoscritti per chitarra barocca della biblioteca privata Olivieri di San Ginesio* – U. GIRONACCI, *La breve stagione della «Gazzetta della Marca» (1785-88): spoglio delle notizie musicali di un periodico regionale di antico regime* – R. GRACIOTTI, *La musica nell'ordinamento didattico del Collegio Campana di Osimo dal Settecento al Novecento* – M. P. JACOBONI e A. CHIARELLI, *Cusanino e Farinelli: appunti per un'ipotesi di confronto*. Recensioni. Indice dei nomi e dei luoghi.

Quaderni Musicali Marchigiani, 7-8/2000-2001, a cura di D. Tampieri, Urbino, QuattroVenti, 2002, pp. 314, Euro 30.00 (gratuito per i soci). Tavola Rotonda: *Circostanze e motivazioni nei primi Laboratori elettronici: il Conservatorio G. Rossini di Pesaro*; S. LAMACCHIA, *La "Rossini Renaissance" nel Novecento: una breve ricognizione critica* – G. LANDINI, *Beniamino Gigli: la prassi esecutiva e l'evoluzione novecentesca nello stile di canto* – A. PARISINI, *Francesco Vatielli e il primo storicismo italiano*; F. SABBADINI, *La breve stagione bolognese di Lino Liviabella (1963-1964): direzione del Conservatorio, concerti e critica musicale* – D. TAMPIERI, *Aggiornamenti bibliografici e rassegna di fonti e studi Alaleoniani*. Recensioni. Indice dei nomi e dei luoghi.

Quaderni Musicali Marchigiani, 9/2002, a cura di C. Assenza, Urbino, QuattroVenti, 2004, pp. 267, Euro 30.00 (gratuito per i soci). R. MEUCCI, *Una spinetta di Donatus Undeus (1594) da Gaspare Spontini, a Reginaldo Galeazzi, a Pietro Mascagni*. Con un contributo di John Henry van der Meer – L. ORTELLI, *L'ultima produzione teatrale di Mezio Agostini (1875-1944)* – M. FERRANTE, *Regesto del carteggio Paci di Ascoli Piceno*. Recensioni.

Quaderni Musicali Marchigiani, 10/2003, a cura di E. Pasquini, Urbino QuattroVenti, 2006, pp.277, Euro 30.00 (gratuito per i soci). Atti del Convegno "Cantante di Marca" (Macerata, Teatro "Lauro Rossi", 12-14 novembre 1999). C. ORAZI, *Presentazione* – G. GUALERZI, *Perché questo convegno* – G. MORONI, *Natura e arte, virtuosità contro espressione, melodia italiana e canto tedesco. Angelica Catalani negli articoli dell'«Allgemeine musikalische Zeitung»* – M. BEGHELLI, *Marche, terra di castrati* – G. APPOLONIA, *Angelica Catalani, ovvero "della poetica della meraviglia"* – P. CIARLANTINI, *Il percorso biografico-artistico di Clorinda Corradi Pantanelli, "musa" di Carlo Leopardi* – M. CIANCONI VITALI, *Spunti di cronaca e di costume da un carteggio ritrovato, ovvero dell'interesse per il passato remoto* – G. GUALDONI, *Percorsi didattici di una scuola di canto marchigiana* – M. MANCINI,

Esperienze didattiche vocali del '900. La scuola di canto a Pesaro – Arturo Melocchi – F. BATTAGLIA, *Il giovane Gigli, tenore “di grazia”, nelle incisioni acustiche (1918-24)* – P. MIOLI, *“O cieli azzurri”*: il contributo di Renata Tebaldi e Anita Cerquetti alla vocalità del soprano ottocentesco – A. FORESI, *La fantasia sorridente. Pensando a Sesto Bruscantini* – G. LANDINI, *Continuità e contaminazione nella vocalità di Franco Corelli* – R. MEROLLA, *Il “metodo forte” di Arturo Melocchi, ovvero l'identità di un grande maestro* – R. SERVILE, *Testimonianza sul “metodo Melocchi”*. Indice dei nomi e dei luoghi.

Giuseppe GIORDANI, *Otto arie sacre per soprano ed organo*, a cura di Ugo Gironacci e Italo Vescovo, introduzione di Elvidio Surian, Fermo, Trentatré Ed., 1986, pp. XXXV-67 (gratuito per i soci).

Marco SALVARANI, *Catalogo delle opere musicali della Biblioteca Comunale “Luciano Benincasa” di Ancona*, Società Italiana di Musicologia, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, («Cataloghi di Fondi musicali italiani», 9), pp. 272, Euro 18.08 (soci Euro 9.3).

Giuseppe GIORDANI, *Sinfonia dall'oratorio «La Morte di Abele»*, a cura di Ugo Gironacci e Italo Vescovo, Milano, Rugginenti, 1990 («Monumenti musicali marchigiani», 1), pp. 41 (gratuito per i soci).

Ugo GIRONACCI, Marco SALVARANI, *Guida al «Dizionario dei musicisti marchigiani» di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, con contributi di Paola Ciarlantini, Marta Mancini, Elvidio Surian, Centro Regionale Beni Culturali, Ancona, Editori delle Marche Associati, 1993 («Fondi storici nelle Biblioteche marchigiane», 2), pp. 288, Euro 41.32 (soci Euro 20.66).

La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche, a cura di Gabriele Moroni, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Fiesole, Nardini editore, 1996 («Fondi storici nelle Biblioteche marchigiane», 4), pp. 270, Euro 17.56 (gratuito per i soci).

Luoghi e repertorio del teatro musicale nelle Marche, a cura di Flavia Emanuelli e Marco Salvarani, con appendice bibliografica a cura di Paolo Peretti, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Roma, Fratelli Palombi editori, 2000 («Teatro e Musica nelle Marche», 1), pp. 202.

Marco SALVARANI, *Il teatro La Fenice di Ancona. Cenni storici e cronologia dei drammi in musica e balli (1712-1818)*, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Roma, Fratelli Palombi editori, 2000 («Teatro e Musica nelle Marche», 2), pp. 135.

Gabriele MORONI, *Teatro in musica a Senigallia. Repertorio degli spettacoli 1752-1860*, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Roma, Fratelli Palombi editori, 2001 («Teatro e Musica nelle Marche», 3), pp. 154.

Paola CIARLANTINI, *Teatro in musica a Recanati. Cronologia degli spettacoli 1719-1860*, Regione Marche - Recanati, Centro Beni Culturali - Industria grafica Bielle, 2005 («Teatro e Musica nelle Marche», 4), pp. 142, Euro 15.

Corona della morte di Annibal Caro. Poesia e musica per un letterato marchigiano del Cinquecento (Venezia 1568), a cura di Lucia Fava, Bologna, UtOrpheus edizioni, 2001 («Collezione musicale marchigiana», 1), pp. xxii-128.

Bartolomeo Barbarino da Fabriano detto Il Pesarino. Canzonette e sonetti a una e due voci (Venezia 1616), a cura di Concetta Assenza, Bologna, UtOrpheus edizioni, 2002 («Collezione musicale marchigiana», 2), pp. xlix-39.

Giovanni MORANDI, *Opere per organo a quattro mani*, a cura di Gabriele Moroni, Bologna, UtOrpheus edizioni, 2005 («Collezione musicale marchigiana», 3), pp. xlii-111, Euro 60.

Finito di stampare nel giugno 2007
per i tipi delle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino
su carta PALATINA *acid free*
delle Cartiere Miliani Fabriano Spa

