

## ***Recercare* XVII/1-2 (2005)**

### **INDICE**

#### **Articoli**

KATHRYN BOSI, *Leone Tolosa and Martel d'amore: a balletto della duchessa discovered*

RODOLFO BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento*

CHRISTINE JEANNERET, *Un cahier d'ébauches autographe inédit de Frescobaldi (F-Pn, Rés. Vmc. 64)*

BIANCAMARIA BRUMANA, *«Ove per gl'antri infausti». Miti classici e sventurati amanti in un manoscritto di cantate romane del tardo Seicento*

MICHAEL TALBOT, *A successor of Corelli: Antonio Montanari and his sonatas*

PAOLO RUSSO, *Fedra or Aricia? The rationale of the "cagioni episodiche"*

MAURO SARNELLI, *Gli affetti di Maometto da Voltaire al melodramma di primo Ottocento*

## Comunicazioni

MARCO PESCI

*Lorenzini fra Parma e Roma. Nuova luce su Lorenzino 'bolognese', Lorenzino 'fiammingo', Lorenzino 'romano' e il Cavaliere del liuto*

PETER WILLIAMS, *Further remarks on the text of Domenico Scarlatti's sonatas*

**Libri e musica:** Jonathan Glixon, *Honoring God and the city. Music at the Venetian confraternities, 1260–1807* (R. Baroncini). W. Dean Sutcliffe, *The keyboard sonatas of Domenico Scarlatti* (E. Darbellay). Schede: *Art and music in the early modern period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, ed. by K. A. McIver (am). *Speaking of music. Music conferences, 1835–1966* (A. Addamiano). *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*, a c. di M. Dellaborra (am). *Niccolò Piccinni musicista europeo*, a c. di A. Di Profio e M. Melucci (S. Gaddini). Murray Campbell, Clive Greated, Arnold Myers, *Musical instruments. History, technology, and performance of instruments of Western music* (P. Barbieri). *L'arcidiocesi di Gorizia. Organi e tradizioni organarie nel Friuli Venezia Giulia*, a c. di Lorenzo Nassimbeni (P. Barbieri). *Acustica musicale e architettura*, a c. di S. Cingolani e R. Spagnolo (D. Rossi)

---

SOMMARI

KATHRYN BOSI, *Leone Tolosa and Martel d'amore: a balletto della duchessa discovered*

I *balletti delle donne o della duchessa* eseguiti dalla duchessa di Ferrara Margherita Gonzaga e dalle sue dame alla corte ferrarese nel penultimo decennio del Cinquecento hanno sollevato l'interesse degli storici di musica e della danza fin da quando furono fatti conoscere per la prima volta da Solerti nel 1891. Negli ultimi trent'anni sono apparsi studi basati su un sostanzioso corpo di documenti archivistici sull'esecuzione dei balletti, che presentano interessanti descrizioni della musica su testi di Guarini, sulle nobildonne della famiglia d'Este, che interpretavano ruoli maschili, e sui costumi. I balletti sono stati esaminati anche nel contesto documentario relativo alle progettate rappresentazioni del *Pastor fido* di Guarini, con particolare enfasi sul ballo del *Gioco della cieca*. Si è infatti sostenuto che essi hanno avuto un ruolo fecondo per la preistoria degli spettacoli danzati italiani e che possono aver influenzato — o essere stati influenzati da — i quasi contemporanei spettacoli come le rappresentazioni di Mantova, il *ballet de court* della corte francese o il *Ballo di Cavalieri* eseguito per le feste del matrimonio del granduca di Toscana nel 1589.

Nonostante l'importanza dei *balletti delle donne* nell'ambito delle attività culturali della corte ferrarese, le fonti delle coreografie, dei testi e della musica sono sempre state considerate irrimediabilmente perse. Tuttavia, la scrivente ha identificato la coreografia di un *balletto della duchessa* e il relativo testo fra i manoscritti della Biblioteca Estense di Modena, benché in fonti non ad esso direttamente connesse. La coreografia, conservata nel manoscritto *Alpha K.2.14* (una miscellanea di manoscritti proveniente dalla biblioteca del marchese Ferdinando Ceppelli), è attribuita a un certo Leone Tolosa «ebreo». Intitolata *Martel d'amore*, essa comprende un sonetto dedicatorio che fornisce la prova dell'identificazione con il *balletto della duchessa*, dal momento che esso celebra Margherita come un sole fra le stelle minori, ed esalta il canto e la danza. Il testo, che porta lo stesso titolo, è conservato nella raccolta manoscritta di poesie *Alpha T.5.1*, che si rivelano essere di Giovanni Battista Guarini. A partire dalla documentazione esistente, l'autrice identifica con il *Martel d'amore* di Leone Tolosa il balletto eseguito dalla duchessa di Ferrara e da altre sette dame, messo in musica su parole di Guarini, durante il carnevale 1582 a Ferrara. L'articolo passa in rassegna le ampie descrizioni contemporanee dell'esecuzione del balletto ed esamina la coreografia nella prospettiva della danza teatrale contrapposta a quella di società, sottolineandone nel contempo l'accentuata enfasi sulla simmetria.

Nelle sue annotazioni all'edizione del *Pastor fido* del 1602, Guarini lasciò un resoconto delle difficoltà trovate nello scrivere dei testi da cantarsi come accompagnamento ai balletti ferraresi, poiché essi dovevano accordarsi alle esigenze della musica, a sua volta composta per accompagnare la coreografia. Guarini, inoltre, affermò che «in detti balli non aveva una sola fatica di metter le

parole sotto le note, ma di trovar dai movimenti del ballo invenzione che gli quadrasse, e avesse viso di favola; cioè principio, mezzo e fine, traendola dalla confusa, casuale e inconsiderata maniera del maestro del ballo». Nonostante l'evidente mancanza di un filo narrativo nella coreografia di Leone Tolosa, il testo di Guarini per il *Martel d'amore* assume purtuttavia una forma tripartita, con una semplice trama. Il suo testo è abilmente ispirato ai più comuni movimenti coreografici: coppie che ballano insieme, si separano, si riuniscono, si scambiano i partner per ritornare, infine, ai loro partner originari, sono infatti coerenti con questa elementare trama dell'amore reciproco, della separazione e della riconciliazione, mentre le forme geometriche, quali i cerchi formati dai ballerini nell'ultima parte della coreografia, sono connesse alle teorie platoniche della sfera. Il testo del *Martel d'amore*, insieme a quello di Guarini per l'altro balletto conservato nella stessa fonte, presenta una notevole reminiscenza del monologo di Corisca nell'atto I, scena III del *Pastor fido*.

La musica per il *Martel d'amore*, composta da Luzzasco Luzzaschi o da Ippolito Fiorino, non ci è pervenuta, ma molto possiamo desumere dalla sua struttura e da quella del testo; essi mostrano che la musica aveva una forma simmetrica e tripartita, con una lunga sezione centrale basta sull'alternanza di due unità musicali: A1, A2, A3 / B1, C1, C1X (codetta), B2, C2, B3, C3, B4, C4 / D1, D2, D3, CX1 (coda). I resoconti contemporanei dei balletti insieme al testo, mostrano che la musica del *Martel d'amore* aveva forma di un lungo dialogo polifonico cantato da 'cori', a quattro o a sei voci, rappresentanti le ninfe e i pastori, forse strategicamente collocati allo scopo di ottenere un effetto antifonico, e accompagnati dai musicisti del duca con strumenti ad arco e a tastiera. L'inventario della musica della collezione estense del 1625 menziona infatti alcuni *Dialoghi diversi in musica scritta a penna del Luzzasco in foglio. Libri tredici*, mentre un inventario del 1628 elenca dei *Balletti a 8 et a 12 del Luzzasco*, che potrebbero essere la medesima composizione.

La scoperta sia della coreografia sia del testo del *Martel d'amore* offre nuove e significative informazioni sul *balletto della duchessa o delle donne* dato a Ferrara. Poiché le descrizioni dei balletti eseguiti nel 1594 in occasione del matrimonio di Eleonora d'Este e Carlo Gesualdo riferiscono di donne vestite da guerriere, portanti armi, alcuni studiosi hanno esteso il concetto della danza guerresca o di battaglia ai balletti delle donne in generale, vedendoli in una linea di continuità con le tradizioni ferraresi immortalate dai temi cortesi delle donne guerriere nelle opere di Ariosto.

Tuttavia, il testo del *Martel d'amore*, insieme con quello dell'altro balletto di Guarini, databile ai primi anni ottanta del Cinquecento, mostra invece che si tratta di favole pastorali più o meno contemporanee al *Pastor fido*, e, a ben vedere, connesse con quest'opera. La scrivente ritiene che l'unico carattere dei *balletti della duchessa* degli anni ottanta derivi precisamente dal rilevante ed essenziale ruolo giocato dai testi cantati di Guarini sotto tutti gli aspetti, e che, data la grande

difficoltà a comporre questi testi per soddisfare le esigenze della coreografia e della musica da ballo, i balletti avrebbero quasi certamente perso i loro testi insieme con la partenza di Guarini dalla corte ferrarese verso il 1588.

Il successivo ballo «cantato, suonato e danzato» che si possa documentare è quello di Cavalieri per il matrimonio dei Medici a Firenze nel 1589, sette anni dopo il *Martel d'amore*. Come quest'ultimo, la musica del *Ballo del granduca* fu composta prima del testo, essendo le parole scritte successivamente per adattarle alla musica; inoltre, i suoi elementi musicali formano una simile struttura simmetrica con una sezione centrale comprendente l'alternanza di pochi semplici blocchi di materiale. Coreografia, musica e testo del *Martel d'amore* differiscono per stile e contenuto da quelli del *Ballo del granduca*, ma i sottostanti principi di composizione e struttura dei due balli sono sorprendentemente simili. La scrivente ritiene che il *Ballo* di Cavalieri fu direttamente influenzato dal *Martel d'amore* o dagli altri *balletti della duchessa*, poiché un gruppo di fiorentini, fra i quali Bardi, Antinori e Caccini, visitò Ferrara nel 1583 e poté vedere, oltre agli altri balletti, una rappresentazione del principale balletto dell'anno precedente. Il *Martel d'Amore* può dunque vantare almeno parte di quel ruolo fin qui riservato al *Ballo del granduca*, quale modello per quel genere di balli cantati e danzati del diciassettesimo secolo, che continuò a essere scritto e rappresentato accanto all'opera di corte.

L'articolo si conclude con una postilla sul coreografo Leone Levi Tolosa «ebreo», che potrebbe essere identificato con il «Leone» coinvolto nel tentativo di mettere in scena il *Pastor fido* di Guarini nel 1584, un personaggio che finora gli studiosi avevano in genere identificato con il 'corago' e commediografo mantovano Leone de' Sommi. Documenti archivistici mostrano che Leone Levi Tolosa, un personaggio fin qui sconosciuto agli studiosi di danza e di musica, fu impiegato da Alfonso II d'Este come maestro di danza alla corte negli anni 1567–1597. Dopo che la corte estense di ritirò a Modena, a Leone successe con le stesse mansioni il figlio Moisè Tolosa; tuttavia Leone continuò a insegnare danza alle nobildonne secondo il volere del duca di Modena. L'articolo offre notizie d'archivio sul ruolo di Leone alla corte estense e sui suoi compensi. Le petizioni rivolte da Leone e da suo figlio Moisè ai membri della famiglia ducale, trascritte nell'Appendice III (doc. 30–38), gettano nuova luce sulle condizioni sociali dei maestri di danza ebrei nella prima età moderna.

RODOLFO BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento*

L'ampio uso che, fin dal quindicesimo secolo, alcune cappelle ecclesiastiche dell'Italia settentrionale fecero degli strumenti musicali allo scopo di rendere più magnificenti e seducenti le celebrazioni liturgiche è un dato che, quantunque attenda ancora di essere definito in tutta la sua complessa fenomenologia, può dirsi generalmente noto e acquisito dalla odierna storiografia musicologica. Sicuramente meno noto invece è che, verso la fine del Cinquecento, tale impiego divenne così pervasivo dall'investire perfino la liturgia della settimana santa e, precisamente, l'ufficio del mattutino e delle laudi del giovedì, del venerdì e del sabato santo – ufficio liturgico comunemente detto «delle tenebre» — il quale, per il suo carattere mesto e penitenziale era stato, fino a allora, sempre estraneo a qualsiasi tipo di intervento strumentale, ivi incluso quello dell'organo.

Documenti inediti provenienti da un discreto numero di basiliche e cattedrali dell'Italia settentrionale attestano, infatti, che a partire dal 1580–90, la pratica musicale dell'ufficio delle tenebre divenne via via più elaborata fino a includere uno specifico colore strumentale: gli unici strumenti ammessi risultano essere infatti «violetti» (ovvero strumenti di registro medio e grave della famiglia del violino o delle viole da gamba) e, in sostituzione dell'organo, spinette, clavicembali e chitarroni. Se la scelta di questa peculiare prassi sonora ha tutta la parvenza di un *escamotage* – un modo per aggirare un divieto vigente in tali occasioni nei confronti degli strumenti più consueti della prassi ecclesiastica, quali cornetti, tromboni e, naturalmente, organo) – non è azzardato riconoscerci motivazioni di tipo simbolico, rappresentative della figura di Cristo, connesse a tradizioni sonore devozionali risalenti almeno al tardo Medio Evo. Comunque sia, l'uso delle viole e di un determinato registro sonoro nel triduo della Settimana santa — una pratica largamente frequentata in tutta l'area padana (Bergamo, Brescia, Padova, Venezia eccetera) — trova un'interessante conferma nelle raccolte a stampa di lamentazioni e responsori edite a partire dal primo Seicento. La specifica concertazione richiesta nelle lamentazioni di G.F. Capello (1612), V. Bona (1616), A. Burlini (1614) e A. Mogavero (1623) non è, a ben vedere, che una posteriore realizzazione stilizzata di una consuetudine che all'epoca della stesura dell'opera di Capello, godeva di una tradizione più che ventennale. Questo dato può spiegare le caratteristiche apparentemente non comuni delle suddette raccolte e mostra, ancora una volta, come aspetti reputati normalmente innovativi di certe composizioni siano in realtà il risultato di precedenti e ben sperimentate pratiche esecutive.

CHRISTINE JEANNERET, *Un cahier d'ébauches autographe inédit de Frescobaldi (F-Pn, Rés. Vmc. 64)*

La straordinaria scoperta di un manoscritto autografo interamente redatto dalla mano di Girolamo Frescobaldi (F-Pn, Rés.Vmc.64) permette di esaminare il processo compositivo del celeberrimo organista della basilica vaticana. Questo volumetto contiene degli abbozzi di composizione che non presentano alcuna concordanza letterale con le opere stampate. Il volume è rilegato in ottima pergamena, recante lo stemma di un principe Borghese, probabilmente Marcantonio (1598–1658), nipote di Francesco Borghese, a cui Frescobaldi nel 1608 aveva dedicato le sue *Fantasie*. Il manoscritto in questione contiene cinque toccate, sette danze e tre arie o variazioni scritte di fretta, in una grafia estremamente personalizzata e, a tratti, quasi indecifrabile. La scrittura attesta la destinazione non didattica di questi brani, che non possono essere facilmente decifrati da terzi. Inoltre, la presenza di numerose versioni simili e emendate di uno stesso pezzo, vengono a confermare il fatto che si tratti del lavoro di un compositore e non di un insegnante di clavicembalo. Quattro correnti presentano delle concordanze parziali, estremamente interessanti, con quelle dei due libri di *Toccate* (pubblicati nel 1615 e nel 1627, e nel 1637 anno di riedizione comprendente l'*Aggiunta*). Inoltre, questi quattro brani presentano analogamente delle sorprendenti concordanze fra loro. Tutti i brani del manoscritto sono brevissimi ma compiuti, vale a dire che essi offrono una o più idee melodiche armonizzate, perfino quando spesso si tratta di un basso rudimentale, e che tutti i pezzi — salvo due eccezioni che sono degli autentici schizzi — sono conclusi da una doppia barra. Frescobaldi ha sicuramente utilizzato questo manoscritto durante un periodo relativamente lungo (ca. 1607–1637). Alla luce delle diverse concordanze, viene da pensare che si tratti dunque di una specie di vademecum conservato e emendato dal compositore in un lungo arco di tempo. In questo senso, non si tratta tanto di abbozzi di composizione, funzionanti come moduli indipendenti. Le concordanze ci permettono di formulare delle ipotesi sul procedimento compositivo di Frescobaldi che può essere definito come una forma di centonizzazione. I pezzi sono rielaborati, emendati e infine assemblati e ‘composti’ — nel senso di *componere*, ‘mettere insieme’. Questo manoscritto contiene le tracce di uno stadio intermedio di scrittura (*compositione alla mente e sulla carta*) fra orale e scritto. La pluralità e la varietà delle differenti versioni ne costituiscono la caratteristica essenziale. In tal senso, esso ci obbliga a formulare una nozione di opera in evoluzione, che cerca la sua forma definitiva nei diversi procedimenti di assemblaggio.

BIANCAMARIA BRUMANA, «*Ove per gl'antri infausti*». *Miti classici e sventurati amanti in un manoscritto di cantate romane del tardo Seicento*

La scoperta di un nuovo manoscritto seicentesco di cantate apporta nuovi elementi di conoscenza sulla produzione di alcuni musicisti come G.L. Lulier, C.A. Lonati e C. Bani. Esso contiene ventiquattro cantate di cui venti a voce sola e quattro a due voci e basso continuo. È possibile identificare gli autori di almeno diciannove composizioni perché indicati nel manoscritto o in base alle concordanze con altre fonti; si tratta di Antonio Cesti (6 cantate), Alessandro Stradella (3), Giacomo Carissimi (2 cantate), Carlo Ambrogio Lonati (2, di cui un *unicum*), Atto Melani (2), Cosimo Bani (1, *unicum*), Pietro Paolo Cappellini (1), Antimo Liberati (1), Giovanni Lorenzo Lulier (1, *unicum*). Le restanti cinque composizioni sono tuttora anonime e *unica*. Il prezioso manoscritto è rilegato in pelle con impressioni in oro recanti sui piatti uno stemma gentilizio raffigurante un gallo, non riferibile con precisione a una famiglia. Il manoscritto è redatto da due copisti: al primo si devono le cantate n. 1-13 e 18-24, al secondo le cantate 14-17. I testi poetici offrono una ampia casistica amorosa con numerosi riferimenti a miti del mondo classico: Orfeo (n. 16), Niobe (n. 8) Ero e Leandro (n. 1, 6). La cantata n. 15 si ispira alla storia di Olimpia e Bireno tratta dall'*Orlando furioso* dell'Ariosto. Il poeta più rappresentato è Giovanni Filippo Apolloni.

Come possiamo desumere dalle evidenze biografiche dei musicisti e dei poeti presenti nella raccolta, è ipotizzabile che il manoscritto sia stato compilato a Roma nel tardo Seicento, nell'ambiente gravitante intorno alla famiglia Chigi, in particolare intorno alla figura del cardinale Flavio Chigi, più precisamente intorno al 1685. In quell'anno, infatti, il copista romano Giovanni Pertica aveva copiato per il cardinale Benedetto Pamphili la cantata *Ove per gl'antri infausti* (n. 1) di Giovanni Lorenzo Lulier, allora al servizio del cardinale romano; di questa composizione, che condensa in una sessantina di versi il mito di Orfeo, non si conosceva finora alcuna copia. Da notare, infine, che il primo copista, che non indica mai i nomi dei musicisti, sembra specializzato in un tipo di repertorio retrospettivo, risalente agli anni Sessanta-Settanta del Seicento, mentre il secondo copista riporta le musiche di compositori attivi all'epoca di redazione del manoscritto i cui nomi non potevano evidentemente essere taciuti.

MICHAEL TALBOT, *A successor of Corelli: Antonio Montanari and his sonatas*

Quando Corelli morì nel 1713, a succedergli come 'capo degli istromenti' — vale a dire come colui che aveva il compito di ingaggiare e dirigere le orchestre utilizzate a Roma per le grandi occasioni



— non fu il collega Matteo Fornari o il suo rivale Giuseppe Valentini, ma Antonio Maria Montanari (1676–1737), un violinista che, attivo a Roma dai primi anni novanta del Seicento, si era saldamente guadagnato il rispetto dei suoi colleghi strumentisti nonostante che non avesse pubblicato alcuna musica e, a quanto pare, non fosse al servizio stabile di una nobile famiglia.

Montanari nacque probabilmente a Modena (in una raccolta di otto concerti per violino da lui riuniti e pubblicati presso Le Cène nel 1731 ca. è menzionato infatti come «modenese»), ma fin dalla gioventù dovette certamente avere alcuni legami con Bologna. Suo padre, infatti, è qualificato in alcuni documenti come «bolognese», e due sue precoci composizioni — una sonata a due per violino e violoncello pubblicata in una antologia messa insieme e incisa da Carlo Buffagnotti nel 1690 ca. e un concerto (intitolato in modo fuorviante *Sonata a 3*) conservato in un manoscritto proveniente dalla collezione del cardinale Pietro Ottoboni oggi a Manchester — mostrano chiaramente maggiori affinità stilistiche con la scuola bolognese piuttosto che con quella romana.

È dubbio se Montanari sia mai stato, nel senso proprio del termine, allievo di Corelli. Conosciuto agli esordi con il nome di «Antonuccio» — ma poi, al crescere dell'età e dell'esperienza, come «Antonio» o «Montanari» —, godendo della protezione di Carlo Colonna, Montanari fece regolarmente parte dei gruppi di strumentisti ingaggiati per l'esecuzione di musiche di chiesa, accademie, oratori e simili occasioni. Tale attività perdurò fino alla sua morte, la cui causa fu laconicamente definita come «pontura» in una memoria notevolmente dettagliata che accompagna un suo ritrattino a penna schizzato da Pier Leone Ghezzi.

Nell'ottobre 1705, Montanari entrò nei ruoli della famiglia del cardinale Benedetto Pamphilj, dove fu affiancato da un altro violinista, conosciuto soltanto con il nome di «Andreuccio [Veneziano]», e dal violoncellista Giuseppe Maria Peroni. I tre formarono un 'concertino' stabile simile a quello che Corelli, Fornari e Lulier avevano costituito stando al servizio del cardinale Ottoboni. Questo servizio presso il Pamphilj sembra essere cessato verso la fine del 1708 o nel 1709. Tra luglio 1709 e giugno 1715 risulta che il cardinale Pietro Ottoboni ebbe a servizio un lacchè di nome Antonio Montanari. I musicisti venivano di solito indicati genericamente con mansioni di questo tipo, in modo tale da essere elencati nell'ordine corretto nella gerarchia dei ruoli di una famiglia, così che questo lacchè potrebbe essere identificato con il nostro violinista.

Poche sono le testimonianze su Montanari come esecutore e compositore. Giuseppe Valentini lodò la sua arte violinistica in un sonetto e gli dedicò una trisonata e una sonata a solo. Johann Georg Pisendel, che aveva ricevuto lezioni da Montanari nel 1717, ottenne una copia di quest'ultima e la riportò a Dresda insieme con altre tre sonate e quattro concerti del suo maestro. Quantz ascoltò Montanari nel 1724, lodando il suo modo di suonare e di dirigere l'orchestra, ma dispreggò le sue

composizioni. Il colto francese Charles Hébert, che scriveva nel 1733, riferì che Montanari era annoverato fra quei violinisti che coltivavano l'uso di intervalli enarmonici, come mostrava nelle sue esecuzioni della musica di Corelli. Dal diciottesimo secolo in poi, il giudizio sulle opere di Antonio Montanari è stato reso problematico, dal fatto che egli fu confuso con il compositore Francesco Montanaro, la cui op. 1, una raccolta di sei sonate per violino, fu pubblicata da Le Cène nel 1725 ca. Si noti che nei cataloghi dello stesso editore gli otto concerti di Antonio Montanari sono etichettati come «op. 1», benché questa dicitura non compaia nel frontespizio. Tale informazione biografica riportata nelle opere di riferimento dal *Musicalisches Lexicon* (1732) di J.G. Walther in poi, fa sì che vengano spesso attribuiti a Francesco particolari che correttamente appartenerebbero ad Antonio; altri lessicografi e commentatori, invece, hanno opinioni diverse sul fatto che i due siano la stessa persona o no. Quelli — la maggioranza — che pensano che i due siano una sola persona, in genere ritengono corretto il nome di battesimo Francesco e sbagliato quello di Antonio, senza tuttavia prestare attenzione alla differenza della vocale terminale dei rispettivi cognomi.

La prima valutazione della musica, in questo caso di Francesco Montanari, fu fatta nel 1869 da W.J. von Wasielewski, che la trovò priva di interesse e rozza. Arnold Schering, che esaminò i concerti di Antonio, e Andreas Moser, che passò in rassegna sia le sonate di Francesco sia i concerti di concerti di Antonio, espressero giudizi più favorevoli, specialmente il secondo, che parlò di un concerto definendolo 'quasi bachiano'. Nel 2004 sono apparsi due giudizi indipendenti dei concerti: entrambi mostrano sincero entusiasmo per la qualità della musica e la sua originalità. Jehoash Hirshberg e Simon McVeigh evidenziano, infatti, l'eccellenza della scrittura fugata, la fantasiosa e audace figurazione della parte del solista, come pure la flessibilità degli schemi tonali. Mentre Richard Maunder mette in rilievo la padronanza di un ampio piano tonale e addirittura talune premonizioni di Beethoven.

Di Antonio Montanari sopravvivono tredici concerti: otto nella raccolta apparsa a stampa presso Le Cène; altri due a Dresda (oltre a due contenuti nella raccolta stampata); uno a Lund; uno a Rostock (un concerto per «flautino» erroneamente attribuito a Händel ma con l'incipit identico a quello di un concerto che appare sotto il nome di Montanari nei cataloghi dell'editore Breitkopf e coerente con lo stile del nostro violinista); e in fine una *Sonata a 3* (in realtà un concerto) a Manchester. Riferimenti a concerti perduti ricorrono nell'inventario dei beni lasciati da Le Cène. Le sonate pervenuteci sono in minor numero: sette sono attribuibili ad Antonio, piuttosto che a Francesco, sia perché vi è indicato il suo nome di battesimo sia per l'alto livello stilistico e/o per la rispondenza del contesto. A parte la sonata nell'edizione incisa da Buffagnotti e le tre sonate per violino a Dresda, troviamo una sonata a Berlino, meno caratteristica nello stile rispetto alle altre, conservata fra opere

per viola basso; un'altra sonata per due violini e basso a Londra, incompleta, probabilmente giovanile, che potrebbe essere stata raccolta da Johann Christoph Pepusch; e una trionsonata molto più tarda per due oboi e basso nella collezione Engelhart a Lund. Quest'ultima potrebbe essere stata commissionata da un musicista dilettante del Nord Europa. Vi sono infine sei sonate di Francesco Montanari, che necessitano di essere confrontate con le altre al fine di accertare se siano opera dello stesso compositore o no.

La fama di Montanari contrasta con la scarsità delle sue composizioni conosciute. È possibile che deliberatamente il musicista fosse trattenuto dal mettere in circolazione o pubblicare le sue opere allo scopo di aumentare il 'valore della rarità' e salvaguardare la propria condizione di interprete (Domenico Scarlatti potrebbe costituire un caso analogo). Antonio Montanari possiede un suo proprio linguaggio. Fin dall'inizio egli si mostra incline all'impiego di posizioni altissime (fino all'ottava) sul violino e di corde doppie e multiple, alle progressioni, a un accompagnamento leggero se non del tutto assente (la sonata in re minore di Dresda finisce con una *Giga senza basso*), a schemi tonali che privilegiano la dominante, marginalizzando le tonalità 'periferiche' come la relativa minore. Le sue ultime opere impiegano la sincope, melodica o nell'accompagnamento, in modi interessanti. Qui e là, è ravvisabile l'influenza di Vivaldi. La coerenza tematica è forse la caratteristica più pregnante della sua musica. Un esame delle singole sonate permette di cogliere le tre sonate per violino di Dresda e la trionsonata di Lund come le opere tra le sue più significative. Le sei sonate pubblicate sotto il nome di Francesco Montanaro appaiono più deboli nei loro aspetti musicali generali e non hanno nulla in comune con le caratteristiche sopra menzionate del linguaggio di Antonio. Che il loro compositore sia, come già sospettato, un persona diversa è l'inevitabile conclusione. Questo personaggio, tuttavia, potrebbe essere stato perfino un parente di Antonio (forse un figlio), anche se per il momento questa ipotesi resta molto incerta.

L'importanza di Montanari come personaggio dell'ambiente romano nel periodo successivo alla morte di Corelli deve ancora essere riconosciuta. L'indiscutibile posizione che mantenne per oltre vent'anni, quale 'decano' dei violinisti romani, potrebbe aver deviato il corso delle carriere di alcuni suoi colleghi, portando Geminiani, Castrucci e Carbonelli a cercare fortuna all'estero, e Valentini a reinventarsi come compositore di musica sacra. Se alcune delle sonate e, soprattutto, i concerti di Montanari riusciranno a entrare stabilmente nell'attuale repertorio 'barocco', il suo nome potrebbe diventare presto molto più familiare per noi.

PAOLO RUSSO, *Fedra or Aricia? The rationale of the “cagioni episodiche”*

La distribuzione del cast che creò la *Fedra* di Paisiello nel 1788 a Napoli non affidò il ruolo eponimo ad una cantante di primo piano. La celebre Brigida Giorgi Banti e il giovane Girolamo Crescentini erano stati infatti impiegati rispettivamente per i ruoli di Aricia e Ippolito, e i numeri musicali furono naturalmente graduati secondo queste gerarchie. Le «cagioni episodiche» che spinsero il librettista Salvioni a non intitolare l'opera alla coppia di amanti, come fece trent'anni prima Frugoni nell'opera per Traetta, e prima ancora Pellegrin per Rameau, ebbero quindi il sopravvento.

Lo studio intende mostrare come nell'opera talvolta strategie letterarie e musicali divergano. Se Salvioni voleva inscenare la catastrofe tragica d'una regina di stirpe maledetta dagli dei, nella vicenda musicalmente costituita la sua *Fedra* mette in scena invece le sfaccettature emotive di una coraggiosa principessa separata dall'amato eroe che, a sua volta, dimostra il proprio valore militare in una eroica impresa; su questo nocciolo emotivo costruisce poi ampie scene pittoresche (consacrazione, inferi, rientro al porto) e azioni pantomimiche (lotta di Teseo con le furie, lotta di Ippolito col toro marino). Nella *Fedra* di Paisiello, dunque, Fedra è ridotta a espediente teatrale: è colei che innesca e gestisce la vicenda, ma anche colei che meno appare in termini musicali; le sue arie inframmezzano quelle di Aricia, i loro accenti di acceso e violento furore creano contrasto con la tenerezza e l'ansia della prima donna; la regina risponde insomma all'esigenza di chiaroscuro che Robinson individua tra le funzioni principali delle seconde parti. Si capiscono allora alcune novità introdotte da Salvioni nell'intreccio tradizionale: il tentativo del librettista di promuovere Fedra a protagonista della tragedia avrebbe voluto accogliere la moda del teatro terribile inoculata in Italia dalle tragedie di Alfieri come connubio di potere e terrore ma la realizzazione musicale del libretto ignora quest'intenzione. Evidentemente a Napoli l'interesse riformatore era rivolto soprattutto all'integrazione tra pantomima e canto, alla nuova impostazione dei numeri musicali, in generale a mettere in azione la scena del teatro lirico, per dirla con una vecchia formulazione diderotiana. Insomma, a differenza di quanto contemporaneamente accadeva in altre parti d'Italia, come Firenze e Venezia, al San Carlo si esploravano piuttosto le poetiche del teatro patetico e naturale di marca illuministica con ascendenze nella drammaturgia di Diderot.

Studiare le varianti tra l'opera di Paisiello e quelle sul medesimo soggetto che la precedettero (*Ippolito e Aricia* di Frugoni e Traetta, 1759) e la seguirono (*Teseo a Stige* di Nasolini, 1791; *Ippolito* di Pietro Guglielmi, 1798; *La Fedra o sia il ritorno di Teseo* di Nicolini, 1804; *Fedra* di Mayr, 1821, e Orlandi, 1823) consente inoltre di osservare come nell'arco di poco più di settant'anni, nell'opera italiana non cambiarono solo tecniche e forme compositive, ma l'idea stessa

di situazioni ‘musicabili’. Ci si accorge così che rendere Fedra davvero protagonista avrebbe creato a Salvioni un’altra difficoltà. L’epilogo tragico, la confessione e il suicidio di Fedra, è necessario e fondante del dramma narrabile, del mito, ma appare accessorio e trascurabile in quello musicale che infatti non gli dedica alcun numero complesso, e nell’ultima aria preferisce piuttosto dar voce all’ansia di Aricia convinta della morte di Ippolito. Salvioni e Paisiello d’altra parte non avrebbero potuto fare altrimenti: la scena della confessione e morte di Fedra aveva senso, nella tragedia come conclusione logica di una vicenda esemplare, ma nella logica di un dramma musicale non poteva avere alcun ‘peso’: se Salvioni può essere sedotto dal fascino ‘terribile’ del soggetto letterario, non ha ancora gli strumenti, poetici in primo luogo, per renderlo musicalmente rilevante. Di nuovo, logiche drammatiche letterarie e musicali divergono. Affinché un finale tragico potesse essere accettato nell’opera, e quindi diventare musicabile, era necessario che alla scena della morte venisse riconosciuto un valore autonomo in se stessa, non come momento conclusivo di una vicenda esemplare ma come valore estetico autosufficiente: è ciò che accadrà solo qualche decennio dopo. A quel punto sì, Fedra dovrà essere impersonata dalla prima donna del cast, mentre Aricia potrà essere trascurata e ridotta a pura onomastica, nome citato ma personaggio virtuale.

MAURO SARNELLI, *Gli affetti di Maometto da Voltaire al melodramma di primo Ottocento*

Il saggio è incentrato sul melodramma *Maometto* di Felice Romani, andato in scena al teatro alla Scala di Milano il 28 gennaio 1817, con la musica di Peter von Winter. Il soggetto del libretto è ispirato alla tragedia *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète* di Voltaire, recitata per la prima volta a Lille il 25 aprile 1741, e attinge direttamente alla fonte francese, non tenendo conto delle prime due traduzioni di essa, entrambe in prosa, uscite anonime rispettivamente nel 1746 e nel 1752, ed appartenenti l’una al marchese Alfonso Vincenzo Fontanelli, l’altra (un vero e proprio rimaneggiamento) al padre gesuita Antonio Maria Ambroggi; e servendosi solo marginalmente delle due successive, in versi sciolti, di Melchiorre Cesarotti (1762) — le cui numerose ristampe costituiranno la *vulgata* italiana dell’opera —, e di Agostino Paradisi (1764). Tuttavia, per giungere al melodramma di Winter-Romani, è necessario illuminare un ulteriore passaggio del *Fortleben* della tragedia di Voltaire, rappresentato dalla traduzione fattane da Goethe nel settembre–ottobre 1799. Istituito un confronto tra il *Mahomet* voltairiano ed il *Maometto* di Romani, è possibile entrare nell’officina compositiva del librettista, illuminandone la consumata abilità drammaturgica, nel trattamento dei cinque atti della tragedia, e la perfetta adesione ai meccanismi operistici, evidentemente concertati con il musicista. Nel passare in rassegna le singole scene dell’opera, si

nota il complesso lavoro di sintesi, specularità ed invenzione attuato dal librettista. Nel *Maometto*, il linguaggio utilizzato da Romani — complice anche la musica del classicista Winter — non è ancora quello ‘della passione’, come avverrà nei libretti per Bellini e Donizetti, bensì quello ‘degli affetti’, che aggiorna gli echi della tradizione metastasiana attraverso il ricorso alle forme della drammaturgia operistica contemporanea. Nel saggio, una speciale attenzione è rivolta alle tipologie vocali dei primi interpreti dell’opera, alle quali sono naturalmente correlate le tipologie interpretative di essi, in vista della creazione di personaggi che — partendo dalla gamma dei diversi ruoli (soprano lirico di agilità, contralto *en travesti*, baritenore eroico, basso nobile, basso antagonista *vilain*, tenore comprimario di mezzo carattere) — si modellino sulle singole caratteristiche dei cantanti prescelti. Chiudono il contributo una *Nota bibliografica*, divisa in tre sezioni; e due *Appendici*, dedicate la prima ad un’esemplificazione intertestuale degli interventi di Romani sulla sua fonte, la seconda a due riprese (Napoli, Teatro San Carlo, estate 1817; e Roma, Accademia Filarmonica, autunno 1826), e ad un «palinsesto» dell’opera (per mano dello stesso Romani, che con il titolo *Palmira* ne adatta il soggetto per la musica di Francesco Stabile), rappresentato al San Carlo il 3 gennaio 1836.