

BIBLIOTECHE E BIBLIOTECARI DEL TRENTINO

13

Collana di pubblicazioni
a cura dell'UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali
della Provincia autonoma di Trento

THUN:
UNA NOBILTÀ IN MUSICA

RIFLESSIONI E LETTURE ATTORNO AL PATRIMONIO
CONSERVATO DALL'ARCHIVIO PROVINCIALE DI TRENTO

a cura di Antonio Carlini
con la collaborazione di Laura Bragagna

Provincia autonoma di Trento
UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali
2024

Provincia autonoma di Trento, UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali
Franco Marzatico, dirigente generale
Stefania Franzoi, sostituto direttore dell'Ufficio beni archivistici, librari e Archivio provinciale

Il convegno *on line* “Thun. Una nobiltà in musica. Riflessioni e letture attorno al patrimonio conservato dall'Archivio provinciale di Trento” è stato promosso e organizzato dalla Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento (Armando Tomasi, Laura Bragagna), in collaborazione con la Società Filarmonica di Trento (Antonio Carlini).

Cura iconografica: Walter Biondani, Provincia autonoma di Trento, UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali, Ufficio beni archivistici, librari e Archivio provinciale, Laboratorio di fotografia, microfilmatura e digitalizzazione.

Impaginazione e stampa: La Grafica, Mori.

In copertina: Vigo di Ton, Castel Thun, Sala della spinetta, dopo il 1926 (Trento, UMSt Soprintendenza per i beni e le attività culturali, Archivio Fotografico Storico provinciale).

© Copyright: Provincia autonoma di Trento, 2024

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-7702-548-7

THUN:

una nobiltà in musica : riflessioni e letture attorno al patrimonio conservato dall'Archivio provinciale di Trento / a cura di Antonio Carlini ; con la collaborazione di Laura Bragagna. - [Trento] : Provincia autonoma di Trento. UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali, 2024. - XXI, [1], 169 p. : ill. ; 25 cm. - (Biblioteche e bibliotecari del Trentino ; 13)
ISBN 978-88-7702-548-7

1. Musica – Interesse [della] Thun <famiglia> – Sec. 19.-20. – Fonti documentarie 2. Thun <famiglia> – Biblioteca I. Carlini, Antonio II. Bragagna, Laura
780.922

Scheda CIP a cura dell'Ufficio per il Sistema Bibliotecario Trentino.

SOMMARIO

Francesca Gerosa, <i>Presentazione</i>	VII
<i>Introduzione</i>	IX
Antonio Carlini, <i>Il teatro in biblioteca. Libretti d'opera attorno ai Thun</i>	1
Mariella Sala, « <i>Carissima Violantina, ditemi se seguitate a suonare l'arpa</i> ». <i>La formazione musicale della contessa Violante Martinengo Cesaresco Thun</i>	61
Federico Gon, <i>Die Räuber prima di Mercadante e Verdi. Il masnadiero di Davide Urmacher (Trento, 1835)</i>	89
Marina Rossi, Simone Vebber, <i>Un partimento ritrovato fra i minuetti della collezione musicale Thun. Storia, analisi e realizzazione</i>	99
Cecilia Delama, « <i>La musica è una bell'arte</i> ». <i>Il repertorio per arpa nel Fondo Thun</i>	113
Carlida Steffan, <i>La figura e le musiche di Giovanni Battista Perucchini</i>	129
Giovanni Delama, « <i>Adesso avrete il cembalo: suonate</i> ». <i>La musica di Carolina. Formazione e pratica musicale di una contessa trentina del XIX secolo</i>	143
Henrike Rost, <i>Mondi esotici, il canto in spiaggia e un gatto sul piano. Cenni sui supplementi musicali della rivista "Magasin des demoiselles" nel Fondo Thun</i>	157

PRESENTAZIONE

La biblioteca della famiglia Thun di Castel Thun, attualmente conservata insieme all'archivio presso l'Archivio provinciale di Trento, fin dall'anno della sua acquisizione, il 1992, è sempre stata oggetto di una grande attenzione da parte della Provincia autonoma di Trento, volta soprattutto a garantirne la tutela e la fruizione pubblica.

Si tratta di una collezione privata, aristocratica e familiare, che si è formata nell'arco di cinque secoli in un territorio di confine tra il mondo italiano e quello tedesco e che comprende oltre 9.000 documenti, tra volumi, opuscoli, periodici, musica a stampa e manoscritta, risalenti ai secoli XV-XX.

In ottemperanza ai propri compiti istituzionali, l'UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali ha sostenuto nel corso degli anni interventi di disinfezione, disinfestazione, condizionamento e restauro dei volumi appartenuti ai Thun, attraverso il proprio Laboratorio di restauro bibliografico e documentario, nonché di ordinamento, inventariazione e catalogazione. L'intero fondo librario è liberamente consultabile *on line* nell'ambito del Catalogo Bibliografico Trentino (CBT), il catalogo collettivo delle biblioteche trentine.

Questi importanti interventi di tutela e catalogazione hanno costituito peraltro la necessaria premessa dei numerosi lavori di studio, valorizzazione e divulgazione dedicati alla biblioteca, promossi dal Museo Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, e dall'UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali.

Negli ultimi anni, grazie in particolare alla collaborazione tra l'Archivio provinciale di Trento e la Società Filarmonica di Trento, è stata dedicata una particolare cura all'approfondimento dei contenuti del fondo musicale della famiglia Thun di Castel Thun, che comprende circa 800 esemplari, a stampa e manoscritti, e rappresenta un'importante testimonianza delle pratiche e dei gusti musicali della nobile famiglia nel periodo tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo.

Un'iniziativa fondamentale per la conoscenza del fondo librario è rappresentata dal catalogo a stampa «*Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione*». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, realizzato attraverso la collaborazione dell'Archivio provinciale di Trento con la Società Filarmonica di Trento e la Biblioteca comunale di Trento, che conserva alcuni manoscritti

di provenienza thuniana, ed edito dalla Soprintendenza per i beni culturali nel 2021, nella collana “Biblioteche e bibliotecari del Trentino”.

La collana si arricchirà ora di un nuovo volume dedicato alla sezione musicale della biblioteca: *Thun. Una nobiltà in musica. Riflessioni e letture attorno al patrimonio conservato dall'Archivio provinciale di Trento*, edito grazie alla collaborazione dell'Archivio provinciale di Trento con la Società Filarmonica di Trento.

La pubblicazione riprende il titolo del convegno *on line* organizzato dall'Archivio provinciale di Trento con la direzione scientifica della Società Filarmonica di Trento, tenutosi il 9 giugno 2021, le cui registrazioni sono disponibili sul portale Trentino Cultura.

Il volume che ora viene dato alle stampe comprende tra l'altro nuovi contributi attinenti allo studio e alla pratica musicale della famiglia Thun, che vanno ad aggiungersi a quelli esposti durante il convegno *on line* e che potranno senz'altro interessare studiosi e specialisti del settore, ma anche il vasto pubblico di appassionati della materia e di curiosi.

Un ringraziamento particolare va quindi indirizzato a quanti hanno partecipato a questa pregevole iniziativa di valorizzazione e soprattutto al prof. Antonio Carlini, direttore artistico della Società Filarmonica di Trento, che con entusiasmo e competenza ha reso possibile la realizzazione di questo articolato progetto culturale.

Trento, 8 ottobre 2024

Francesca Gerosa
Assessore all'istruzione,
cultura e sport, politiche per la famiglia,
per i giovani e per le pari opportunità
della Provincia autonoma di Trento

INTRODUZIONE

La biblioteca Thun

L'importante raccolta libraria appartenuta ai Thun di Castel Thun, famiglia tra le più rilevanti della nobiltà trentina, tirolese e imperiale, è conservata, insieme all'archivio, presso l'Archivio provinciale di Trento.

Comprende circa 9.000 esemplari risalenti ai secoli XV-XX, ma soprattutto materiali sette-ottocenteschi, tra monografie, periodici, musica manoscritta e a stampa.

Si tratta di una collezione privata, familiare e aristocratica, cresciuta in un contesto di confine nell'arco di oltre cinque secoli. La biblioteca rappresenta il potere e il prestigio della famiglia; testimonia gli interessi di studio e lavoro dei Thun assieme ai momenti di svago e piacere sia individuale che collettivo; ne documenta l'ampia rete di relazioni richiamate dalle attestazioni di possesso e provenienza segnate sui volumi, alcune confermate dalla documentazione d'archivio, altre ancora da approfondire.

Dalla seconda metà dell'Ottocento, in seguito al tracollo finanziario e al conseguente declino della famiglia Thun, la biblioteca è stata oggetto di vendite e dispersioni anche consistenti.

Nel 1992 il patrimonio librario giunto fino a noi, raccolto a quel tempo nella torretta sud-occidentale della cinta muraria interna di Castel Thun, è stato acquisito insieme all'intero complesso castellano dalla Provincia autonoma di Trento che ne ha garantito la tutela, la conservazione unitaria e la fruibilità pubblica attraverso la sua collocazione presso l'Archivio provinciale di Trento.

La raccolta è stata oggetto infatti di preliminari attività di tutela, conservazione, ordinamento e inventariazione a cura dell'Ufficio beni archivistici, librari e Archivio provinciale e del suo Laboratorio di restauro bibliografico e documentario¹.

¹ Le attività di tutela e conservazione che hanno interessato la biblioteca Thun sono state numerose e continuative nel corso degli anni. Al 1991 risalgono i primi sopralluoghi a Castel Thun per controlli di natura biologica; tra il 1993 e il 1994 si sono svolte attività di disinfezione e disinfestazione dei materiali bibliografici e archivistici; nel periodo 1994-1996 sono stati affidati interventi di rilevamento e verifica dati e ordinamento della biblioteca. Numerosi sono stati anche gli interventi di manutenzione, condizionamento, rilegatura e restauro di materiale bibliografico che sono stati realizzati a partire dal 1993.

Tra il 1994 e il 2002 la biblioteca “generale” è stata poi catalogata nell’ambito del Catalogo Bibliografico Trentino (CBT), il catalogo collettivo delle biblioteche trentine², ed è quindi accessibile *on line* per tutti gli studiosi e gli interessati³.

Le molteplici attività di tutela e catalogazione hanno consentito in una fase successiva di valorizzare la “potenzialità conoscitiva”⁴ della biblioteca Thun attraverso iniziative di studio⁵ e di divulgazione scientifica.

A questo proposito nel 2018 è stato elaborato un ipertesto multimediale di taglio divulgativo dedicato a “La biblioteca della famiglia Thun. Percorsi virtuali”⁶, pubblicato nel contesto del portale Trentino Cultura, con l’obiettivo di favorire la conoscenza dell’importante patrimonio librario appartenuto ai Thun.

Il progetto, gestito dall’Ufficio beni archivistici, librari e Archivio provinciale, si è avvalso della collaborazione del Conservatorio “Luca Marzenio” di Brescia, dell’Archivio Fotografico Storico della Soprintendenza per i beni culturali, del Dipartimento cultura, turismo, promozione e sport e del Museo Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali.

L’ipertesto consente di compiere “percorsi virtuali” attraverso alcune tematiche che riguardano la biblioteca Thun, con particolare riferimento ai nuclei librari più significativi, ai personaggi della famiglia responsabili della sua formazione e ampliamento, come pure alle fonti per l’approfondimento e lo studio. Oltre alla consultazione di testi e immagini relativi alla biblioteca e suoi proprietari, è qui possibile “sfogliare” una scelta significativa di esemplari thuniani digitalizzati per intero.

Una sezione del sito è dedicata a “I Thun e la musica. Il fondo musicale dei conti Thun”⁷.

² Gli interventi di catalogazione della biblioteca Thun nell’ambito del CBT avviatisi nel 1994 si sono conclusi nel 2002, a cura della Società cooperativa A.R.T.OMNIA di Trento su incarico dell’Ufficio beni archivistici, librari e Archivio provinciale.

³ Il CBT è accessibile all’indirizzo: https://strutture-provincia.primo.exlibrisgroup.com/discovery/search?vid=39SBT_INST:39SBT_VU1.

⁴ Dal Prà, *Dal privato al pubblico*, p. VII.

⁵ Tra le numerose iniziative di studio e valorizzazione della biblioteca si ricordano almeno Petrella, *La biblioteca di Castel Thun*, e Petrella, *I libri nella torre*.

⁶ *La biblioteca della famiglia Thun*.

⁷ La sezione, curata da Antonio Carlini, già docente presso il Conservatorio “Luca Marzenio” di Brescia, è accessibile all’indirizzo: <https://www.cultura.trentino.it/Biblioteca-Thun/I-Thun-e-la-musica>.

La sezione musicale della biblioteca Thun

La biblioteca Thun comprende una sezione di documenti musicali, che, ritrovata in un armadio di Castel Thun, ha mantenuto anche presso l'attuale sede di conservazione, l'Archivio provinciale di Trento, una collocazione unitaria e autonoma rispetto alla biblioteca "generale" della famiglia (la sezione è identificata dalla segnatura di collocazione "XXI" attribuita in fase di catalogazione).

Comprende circa 800 unità documentarie a stampa e manoscritte, risalenti prevalentemente al secolo XIX, interamente catalogate in CBT⁸.

Tale nucleo librario costituisce una significativa testimonianza della "radicata passione per la musica"⁹ del nobile casato, e, in particolare, dei gusti e pratiche musicali che lo interessavano tra la fine del Settecento e l'inizio del Novecento.

Conserva tra l'altro un prezioso album di autografi musicali appartenuto a Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina (1819-1841), prima moglie di Matteo Thun (1812-1892), al quale è stata dedicata un'importante iniziativa di studio e valorizzazione, promossa dal Museo Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, che, con la collaborazione dell'Archivio provinciale di Trento, nel 2016 ha pubblicato la riproduzione facsimilare del manoscritto¹⁰, corredata da saggi introduttivi¹¹.

Nel corso del 2020 l'Archivio provinciale di Trento e la Società Filarmónica di Trento hanno elaborato un progetto pluriennale volto allo studio e alla valorizzazione del patrimonio musicale conservato dalla famiglia Thun, con la finalità di proseguire nell'opera di tutela del fondo, promuovendone al contempo la conoscenza presso un pubblico più vasto.

Alla sezione musicale della biblioteca Thun sono stati inizialmente riservati vari interventi di divulgazione nell'ambito della rassegna "I giovedì in Archivio provinciale", con l'obiettivo di ampliare la conoscenza del fondo bibliografico e della molteplicità degli usi del libro che lo caratterizzano.

⁸ I documenti a stampa e manoscritti sono stati catalogati in CBT tra il 2011 e il 2013 a cura di Giovanni Delama, su incarico del Museo Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali.

⁹ Si veda a tale proposito Carlini, *I Thun e la musica*.

¹⁰ *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina*.

¹¹ Rollandini, *Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina*; Steffan, *Storie d'album. I*; Carlini, *Storie d'album. II*; de Gramatica, *A proposito di album*; Pistoia, *L'album di Raimondina nella Biblioteca di Castel Thun*.

Si ricordano in particolare la serata dedicata a “Piaceri musicali in casa Thun” (22 ottobre 2020)¹² e la presentazione del catalogo della collezione musicale realizzata in collaborazione anche con la Biblioteca comunale di Trento (5 maggio 2022), iniziativa editoriale della quale si parlerà in seguito¹³.

Il convegno on line “Thun. Una nobiltà in musica”

Il progetto di valorizzazione condiviso dall’Archivio provinciale di Trento con la Società Filarmonica di Trento è proseguito nel 2021 con l’organizzazione di un convegno dedicato all’approfondimento del contesto musicale e artistico relativo soprattutto all’ambito trentino e ai territori limitrofi, alle pratiche musicali, alle relazioni e al mecenatismo della famiglia Thun, attraverso l’analisi e lo studio dei materiali bibliografici e documentari conservati presso la biblioteca e l’archivio Thun.

A sostegno dell’iniziativa, anche per superare le difficoltà logistiche dovute al periodo pandemico e in continuità con quanto realizzato in occasione della pubblicazione sul portale Trentino Cultura dei “Percorsi virtuali” dedicati alla biblioteca e già richiamati sopra, una scelta di volumi manoscritti, rari e significativi della sezione musicale sono stati digitalizzati a cura del Laboratorio di fotografia e digitalizzazione dell’Ufficio beni archivistici, librari e Archivio provinciale di Trento ai fini di una loro migliore tutela, studio e fruizione.

Le registrazioni del convegno *on line* “Thun. Una nobiltà in musica. Riflessioni e letture attorno al patrimonio conservato dall’Archivio provinciale di Trento” tenutosi il 9 giugno 2021 sono a disposizione di studiosi e interessati sul portale Trentino Cultura¹⁴.

¹² La serata, animata da Antonio Carlini, Società Filarmonica di Trento, ha visto la partecipazione del maestro Simone Vebber (organista e clavicembalista) per l’esecuzione di alcuni brani tratti da spartiti conservati nella sezione musicale della biblioteca Thun. La registrazione è disponibile sul portale Trentino Cultura (*Piaceri musicali in casa Thun*).

¹³ I partecipanti alla presentazione, condotta dagli autori del catalogo Antonio Carlini e Giovanni Delama, hanno potuto tra l’altro sperimentare l’atmosfera che si viveva in casa Thun nell’Ottocento attraverso l’ascolto di alcuni brani eseguiti dal maestro Stefano Rattini (organista) e conoscere più da vicino la tipologia dei materiali musicali conservati nella biblioteca familiare tramite la visione concreta di vari manoscritti.

¹⁴ *Thun. Una nobiltà in musica*.

Il catalogo della collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun

Sempre nel 2021, in collaborazione con la Società Filarmonica di Trento e la Biblioteca comunale di Trento, la Soprintendenza per i beni culturali ha pubblicato nella collana “Biblioteche e bibliotecari del Trentino” il catalogo della sezione musicale della biblioteca Thun, fondamentale strumento di analisi e studio del fondo bibliografico stesso e dei nuclei di provenienza thuniana conservati presso la Biblioteca comunale di Trento¹⁵.

Il catalogo, aperto dai saggi introduttivi dei curatori Antonio Carlini¹⁶ e Giovanni Delama¹⁷, descrive le 653 edizioni a stampa e i 156 documenti manoscritti appartenenti alla raccolta.

In appendice sono descritti frammenti di testi a stampa ottocenteschi presenti nella sezione musicale Thun (11 esemplari) e documenti di provenienza thuniana conservati presso la Biblioteca comunale di Trento (5 esemplari)¹⁸.

Infine troviamo la descrizione di 12 edizioni ottocentesche di interesse musicale conservate dalla Biblioteca comunale di Trento (2 volumi, di cui uno fattizio comprendente 11 edizioni)¹⁹. Tali esemplari recano note di possesso della famiglia Arsio e presentano analogie di contenuto rispetto agli esemplari della sezione musicale Thun che hanno reso opportuna la loro descrizione in appendice al catalogo²⁰.

Il volume è arricchito da un apparato di indici, tra i quali riveste un particolare interesse l'indice delle provenienze, con notizie bio-bibliografiche relative ai possessori attestati sugli esemplari appartenuti alla famiglia Thun.

La Soprintendenza per i beni culturali ha inoltre sostenuto la realizzazione di un progetto di studio della “Musica per organo a Trento ai tempi del conte Matteo Thun” promosso dalla Società Filarmonica di Trento, che ha portato nel 2022 alla registrazione di un CD musicale, realizzata nella Chiesa di San Cristoforo a Pomarolo di Trento all'organo Damiano Damiani (1838), con musiche eseguite dal maestro Simone Vebber²¹.

¹⁵ «*Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione*».

¹⁶ Carlini, *Considerazioni storico-culturali a margine del fondo musicale Thun di Castel Thun*.

¹⁷ Delama, *La biblioteca musicale della famiglia Thun di Castel Thun*.

¹⁸ Si tratta di sei edizioni musicali risalenti ai secoli XV-XVII donate da Matteo Thun alla Biblioteca comunale di Trento nel 1859, recanti la segnatura BCT1-1947/1-5 (Delama, *La biblioteca musicale della famiglia Thun di Castel Thun*, p. XXXVII).

¹⁹ Biblioteca comunale di Trento, segnatura M 2721 e M 3234 (volume contenente 11 edizioni).

²⁰ Delama, *La biblioteca musicale della famiglia Thun di Castel Thun*, pp. XXXVII-XXXVIII.

²¹ Vebber, Carlini, *Musica per organo a Trento ai tempi del conte Matteo Thun*.

Il volume *Thun. Una nobiltà in musica. Riflessioni e letture attorno al patrimonio conservato dall'Archivio provinciale di Trento*, che ora viene dato alle stampe, riprende alcuni interventi esposti durante il convegno *on line* organizzato nel 2021, al quale si è fatto riferimento sopra, e ne propone altri del tutto nuovi, che hanno ugualmente come oggetto d'indagine gli esemplari di interesse musicale appartenenti alla biblioteca Thun.

Antonio Carlini, direttore artistico della Società Filarmonica di Trento, nel contributo *Il teatro in biblioteca. Libretti d'opera attorno ai Thun*, approfondisce il tema dei libretti d'opera con particolare riferimento alla storia musicale del Trentino.

I libretti, che tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento ebbero una grandissima diffusione in seguito al successo dell'opera, costituiscono una fonte importante per lo studio delle arti musicali e drammatiche. Rappresentano infatti una fonte talvolta imprescindibile per la ricostruzione storica della vita musicale di uno specifico luogo geografico, con riferimento a teatri, artisti, istituzioni culturali e alle case editrici operanti su un territorio. Tali materiali attestano inoltre il prestigio sociale delle nobili famiglie che spesso sono promotrici degli eventi musicali e testimoniano i gusti musicali di chi li ha letti e conservati.

Prendendo in esame esemplari appartenenti a fondi bibliografici e archivistici pubblici e privati non solo locali, lo studio delinea il contesto storico-culturale nel quale si colloca il piccolo nucleo di libretti d'opera conservati nella biblioteca "generale" Thun, testimonianza dell'interesse che la famiglia nutriva per il teatro musicale, che, nell'Ottocento, accumulava in particolare Violante Martinengo Cesaresco (1794-1854), nobile di origini bresciane che nel 1811 sposò il conte Leopoldo Ernesto Thun (1782-1848), il figlio Matteo e la sua prima moglie Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina.

Mariella Sala, responsabile dell'Archivio musicale del Seminario diocesano di Brescia, nell'articolo «*Carissima Violantina, ditemi se seguitate a suonare l'arpa*». *La formazione musicale della contessa Violante Martinengo Cesaresco Thun*, approfondisce il percorso formativo della giovane Violante, che, come anche la sorella maggiore Angiola, fu inviata dalla famiglia presso il Conservatorio delle Montalve di Ripoli, frequentato da fanciulle nobili provenienti da tutta Italia e pure dall'estero.

La documentazione rintracciata e studiata dall'autrice attesta la cura che le Montalve ponevano nell'educazione musicale delle allieve e la centralità dell'esperienza musicale nella vita congregazionale.

Violante nel Conservatorio di Ripoli con ogni probabilità aveva studiato l'arpa, come testimoniano le lettere ricevute dalle compagne dell'educando che le erano state inviate quando viveva già a Trento, sposa di Leopoldo Ernesto Thun.

Il saggio di Federico Gon, docente presso il Conservatorio "Giuseppe Tartini" di Trieste, *Die Räuber prima di Mercadante e Verdi*. Il masnadiero di Davide Urmacher (Trento, 1835), è dedicato all'opera del musicista trentino nonché maestro di casa Thun Davide Urmacher (1798-1875) *Il masnadiero*, rappresentata a Trento, presso il Teatro Sociale, nel 1835. Arbogasto Amedeo Pio conte de' Thun (1773-1837) è identificabile come il probabile autore del libretto del 1832, "non tanto cattivo" secondo l'opinione espressa da un giornale dell'epoca.

Il masnadiero di Urmacher rappresenta significativamente la prima versione operistica del dramma *Die Räuber* di Schiller del 1781.

Federico Gon mette a confronto il libretto con la partitura autografa dell'opera di mano dell'Urmacher conservata dalla Biblioteca comunale di Trento, probabilmente risalente al 1854, e con le versioni successive di *Mercadante*, libretto di Jacopo Crescini (1798-1848), e di *Verdi*, libretto di Andrea Maffei (1798-1885), anch'egli frequentatore dei conti Thun e amico e collaboratore dello stesso Urmacher.

Marina Rossi, dottoranda in Musicologia presso l'Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, e Simone Vebber, docente presso il Conservatorio "Gaetano Donizetti" di Bergamo, nel loro contributo *Un partimento ritrovato fra i minuetti della collezione musicale Thun. Storia, analisi e realizzazione* analizzano la raccolta di brevi composizioni per clavicembalo conservata in un manoscritto ottocentesco appartenente alla sezione musicale della biblioteca Thun, redatto con ogni probabilità da un maestro di musica per la famiglia Thun. Era infatti tradizione che gli insegnanti di musica predisponessero personalmente i metodi di studio per i loro allievi, al fine anche di ovviare alla scarsa disponibilità di strumenti didattici peraltro molto costosi.

Una particolare attenzione è stata dedicata dagli autori alla disamina e alla realizzazione di un minuetto in Do maggiore il cui Trio viene proposto in forma di partimento, strumento didattico fondamentale nella formazione musicale dalla fine del Seicento all'Ottocento per chi doveva occuparsi del basso continuo.

L'identificazione dell'autore della partita in Do maggiore (che include il partimento) con Vinzenz Schmid (1714-1783), organista della cattedrale di Passau, mette in evidenza come presso i Thun, grazie alla loro ampia rete di

rapporti familiari e sociali, si potesse incoraggiare l'incontro e la diffusione della cultura musicale proveniente dal Nord con quella italiana.

Cecilia Delama, docente presso il Conservatorio "Nicola Sala" di Benevento, apre il suo contributo «*La musica è una bell'arte*». *Il repertorio per arpa nel Fondo Thun* con un approfondimento in merito all'evoluzione tecnologica dell'arpa, in particolare nel corso dell'Ottocento.

Lo studio della musica e in particolare del pianoforte e dell'arpa, come si è visto anche nell'intervento di Mariella Sala dedicato a Violante Martinengo Cesaresco, rientrava nelle convenzioni educative delle nobili dilettanti.

Non deve quindi stupire il fatto che, in casa Thun, l'esercizio della musica, che rivestiva soprattutto finalità di aggregazione e intrattenimento, abbia come protagoniste le donne di famiglia.

Violante Martinengo Cesaresco, come sappiamo, molto probabilmente suonava l'arpa, e così anche Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina, prima moglie di Matteo Thun, e la di lei sorella maggiore Teresa (m. 1893), e ancora Carolina d'Arso (1821-1902), seconda moglie di Matteo. Le contesse, come emerge dall'analisi di Cecilia Delama, disponevano di un repertorio contemporaneo e aggiornato.

Nell'ultima parte del suo saggio l'autrice analizza i *Principi di clavicembalo o piano forte*, manoscritto risalente alla prima metà dell'Ottocento, vergato dal copista Joseph Baresch e appartenuto a Matteo Thun, come attestano le note di possesso presenti sull'esemplare conservato nel fondo musicale della biblioteca di famiglia.

Nelle ultime pagine del manuale troviamo un duetto per arpa e pianoforte, che si immagina dedicato a Matteo Thun e alla madre Violante.

Carlida Steffan, docente presso il Conservatorio "Vecchi - Tonelli" di Modena, nel suo contributo *La figura e le musiche di Giovanni Battista Perucchini*, approfondisce appunto il profilo di Giovanni Battista Perucchini (1784-1870), nobile dilettante veneto divenuto famoso per le sue ariette e canzoni da salotto, che apparteneva tra l'altro alla "rete di sociabilità" della famiglia della contessa Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina, prima moglie di Matteo Thun.

Carlida Steffan prende in esame e chiarisce la genesi e la circolazione delle musiche riconducibili a Perucchini conservate nella biblioteca Thun: si tratta di un'edizione a stampa risalente al 1859 a lui dedicata e di due manoscritti ottocenteschi dei quali è l'autore, che testimoniano lo spessore e il ruolo culturale del musicista, nonché il gusto dei fruitori (ma più probabilmente delle fruitrici) delle sue opere.

Il contributo *«Adesso avrete il cembalo: suonate»*. *La musica di Carolina. Formazione e pratica musicale di una contessa trentina del XIX secolo* di Giovanni Delama, funzionario presso l'UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali, Ufficio beni archivistici, librari e Archivio provinciale, è dedicato alla nobile di origini venete Carolina d'Arsio, seconda moglie di Matteo Thun.

Dopo la morte del primo marito, il conte Francesco d'Arsio, la madre di Carolina, Maria Giovanna Khuen-Belasi, si era sposata con il barone Matteo Vincenzo a Prato.

È presso la nobile famiglia degli a Prato, a Trento e a Segonzano, che Carolina aveva potuto avviare la sua formazione culturale e musicale.

Giovanni Delama nel suo saggio ci conduce in un interessante percorso, che, attraverso l'analisi e lo studio del carteggio conservato presso l'archivio della famiglia Thun e dei volumi dedicati alla contessa o con note di possesso ascrivibili a lei o a suoi familiari appartenenti alla sezione musicale Thun, ricostruisce le tappe principali del percorso formativo di Carolina, i suoi interessi musicali e i rapporti intessuti con maestri e musicisti che frequentavano la sua casa.

Carolina era considerata “un'eccellente dilettante della tastiera”²²; probabilmente sapeva suonare l'arpa²³ ed era dedita al canto.

Un maestro di Carolina e della sorella Maria d'Arsio (1818-1865) era stato il violinista e compositore padovano Gaetano Dalla Baratta, attivo a Trento dal 1840 al 1848.

Il musicista trentino Davide Urmacher, oltre ad essere stato insegnante di Matteo e poi di Carolina, successivamente si era occupato anche della formazione dei loro figli, che lo consideravano persona di famiglia.

Achille Galli (1829-1905), insegnante di pianoforte, canto e composizione, fu invece maestro della figlia secondogenita di Carolina e Matteo, Giovanna Nepomucena (1845-1908), che, nonostante il dissesto economico subito dalla famiglia, a Padova poteva frequentare lezioni di musica.

Lo studio della musica, come emerge dalla lettura del contributo, era una pratica molto diffusa nelle nobili casate appartenenti, nell'Ottocento, alla cerchia dei Thun e in particolare tra le ragazze che, diventate adulte, continuavano a coltivare una passione intrecciata in modo profondo e significativo con la loro vita familiare.

²² Si veda il saggio di Carlida Steffan in questo volume.

²³ Si veda il saggio di Cecilia Delama in questo volume.

Anche il contributo di Henrike Rost, borsista post-dottorato presso l'Istituto di musicologia e ricerca interpretativa dell'Università per la musica e le arti interpretative di Vienna (MDW), *Mondi esotici, il canto in spiaggia e un gatto sul piano. Cenni sui supplementi musicali della rivista "Magasin des demoiselles" nel Fondo Thun*, ha come protagoniste Carolina d'Arsio, seconda moglie di Matteo Thun, e le sue figlie.

La piccola collezione di 45 spartiti pubblicati tra il 1859/1860 e il 1866/1867 come supplemento musicale della rivista "Magasin des demoiselles", conservata nella sezione musicale della biblioteca Thun, infatti, con tutta probabilità era stata acquistata da Carolina e destinata alle sue figlie.

I brani musicali che la rivista offre alle giovani dilettanti privilegiano immaginari fiabeschi ed esotici e un repertorio per pianoforte o canto e pianoforte.

Anche questi materiali erano quindi funzionali alla formazione musicale e all'intrattenimento domestico soprattutto delle donne della famiglia Thun, che, come la nobiltà di tutta Europa nell'Ottocento, era orientata verso la cultura, i costumi e anche la musica francese.

Dalla lettura di questi contributi emerge un mondo, quello della famiglia Thun, dove la formazione, lo studio, l'esercizio della musica e la frequentazione dei teatri sono esperienze fondamentali che accompagnano tutte le fasi della vita e hanno come esito naturale il sostegno, la promozione e la diffusione della cultura.

Dalla condivisione degli interessi culturali e musicali si sviluppa un'ampia rete di relazioni, *in primis* con familiari, maestri e altri illustri musicisti, della quale la biblioteca, e in particolare la sua sezione musicale, rappresenta una viva testimonianza.

Antonio Carlini
Società Filarmonica di Trento

Laura Bragagna
UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali
Ufficio beni archivistici, librari e Archivio provinciale

Bibliografia

Siti*

La biblioteca della famiglia Thun. Percorsi virtuali, on line, <https://www.cultura.trentino.it/Biblioteca-Thun>.

Piaceri musicali in casa Thun, on line, <https://www.cultura.trentino.it/Luoghi/Tutti-i-luoghi-della-cultura/Archivi/Archivio-provinciale-di-Trento/Incontri-del-giovedi-in-Archivio-provinciale/Piaceri-musicali-in-casa-Thun>.

Thun. Una nobiltà in musica. Riflessioni e letture attorno al patrimonio conservato dall'Archivio provinciale di Trento. Convegno on line. Mercoledì 9 giugno 2021, on line, <https://www.cultura.trentino.it/Il-Dipartimento-istruzione-e-cultura/Soprintendenza-per-i-beni-e-le-attivita-culturali/Ufficio-beni-archivistici-librari-e-Archivio-provinciale/Convegni-webinar-e-altre-iniziative-pubbliche/Thun-una-nobilta-in-musica>.

Pubblicazioni citate

L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843, a cura di Antonio Carlini e Francesca de Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016.

Antonio Carlini, *Considerazioni storico-culturali a margine del fondo musicale Thun di Castel Thun*, in «Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, catalogo a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione di Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021, pp. IX-XXXIV.

Antonio Carlini, *Storie d'album. II*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca de Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016, pp. 35-51.

* Le fonti *on line* sono state consultate a novembre 2024.

Antonio Carlini, *I Thun e la musica*, in *Castel Thun. Arte, architettura e committenza*, a cura di Lia Camerlengo, Emanuela Rollandini, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2017, pp. [331]-347.

Laura Dal Prà, *Dal privato al pubblico. Il caso di Castel Thun e della sua Biblioteca*, in Giancarlo Petrella, *I libri nella torre. La biblioteca di Castel Thun, una collezione nobiliare tra XV e XX secolo (con il catalogo del fondo antico)*, presentazione di Marielisa Rossi, [Firenze], Olschki, 2015, pp. VII-XI.

Francesca de Gramatica, *A proposito di album. Dagli alba amicorum al libro degli ospiti*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca de Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016, pp. 53-59.

Giovanni Delama, *La biblioteca musicale della famiglia Thun di Castel Thun. Caratteristiche e criteri per un catalogo*, in «*Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione*». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, catalogo a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione di Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021, pp. XXXV-XLV.

«*Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione*». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, catalogo a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione di Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021.

Giancarlo Petrella, *La biblioteca di Castel Thun. Una collezione nobiliare tra Quattro e Novecento. Un primo sguardo*, in *Castel Thun. Arte, architettura e committenza*, a cura di Lia Camerlengo, Emanuela Rollandini, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2017, pp. [319]-329.

Giancarlo Petrella, *I libri nella torre. La biblioteca di Castel Thun, una collezione nobiliare tra XV e XX secolo (con il catalogo del fondo antico)*, presentazione di Marielisa Rossi, [Firenze], Olschki, 2015.

Ugo Pistoia, *L'album di Raimondina nella Biblioteca di Castel Thun. Dati catalografici*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca de Gramatica, con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016, pp. 61-63.

Emanuela Rollandini, *Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. "Appunti sulla melodia delle cose"*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca de Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016, pp. 11-23.

Carlida Steffan, *Storie d'album. I*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca de Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016, pp. 25-33.

Simone Vebber, Antonio Carlini, *Musica per organo a Trento ai tempi del conte Matteo Thun*, Raffaele Nencini ... [et al.], [eseguito da] Simone Vebber, [testi di] Antonio Carlini, Castenaso (BO), Tactus, 2022, 1 CD + 1 pieghevole.

IL TEATRO IN BIBLIOTECA. LIBRETTI D'OPERA ATTORNO AI THUN

Antonio Carlini

I libretti d'opera, sin dal loro primissimo impiego nelle sale di teatro, sono stati oggetto di attenzione da parte di collezionisti, bibliofili, biblioteche pubbliche o private e istituzioni museali. Copertine, elenchi d'artisti e maestranze teatrali, case editrici (con cataloghi delle loro pubblicazioni), dediche, numero di tiratura, tipo di carta, timbri a secco, firme autografe, correzioni manuali, rilegature, inserti, ecc., possono trasformare, infatti, un semplice oggetto d'uso di poco valore, in preziosa rarità. L'industria del teatro (da quello musicale e della prosa fino alla danza e azioni sceniche varie) quasi sempre metteva a disposizione del pubblico testi a stampa riferiti specificamente alla serata in oggetto o leggermente modificati con minime sovrastampe e inserti; un mondo ora in agonia, sostituito dalle nuove tecnologie di lettura, proiettate sulle sedie dei teatri o i video dei telefonini.

Agli albori di questa tipologia spettacolare, in passato legata al mondo delle corti e signorie, tali stampe, in considerazione di luogo, dedicatario e veste grafica, guadagnavano immediatamente un posto nelle biblioteche illustri delle città, chiamate a sottolineare non solo lo sviluppo delle arti musicali o drammatiche, ma pure a evidenziare il prestigio sociale delle casate locali, spesso promotrici dirette degli eventi.

Rilevante sarebbe, ad esempio, il valore (anche solo economico) del libretto dell'*Alcina*, probabilmente il primo dramma musicale rappresentato a Trento durante il Carnevale del 1649 nel Palazzo delle Albere (commissionato dal principe-vescovo Cristoforo Madruzzo) del quale non si conosce alcun esemplare¹. A realizzare le musiche previste dal testo era stato l'allora maestro di Cappella in Duomo Simone Martinelli. Più felice, invece, la vicenda del 'secondo' libretto per Trento, *Il Bartolomeo tragedia sacra*, di Tommaso Aversa (stampato a Trento da Zanetti nel 1649, eseguito successivamente all'*Alcina*!), acquistato in tempi recenti dalla Biblioteca comunale

¹ Vettori, *Musiche per i Principi Vescovi*, pp. 274-275.

di Trento, ma già sul mercato antiquario, anche se non proprio riferito allo spettacolo trentino, nel 1805².

Con il successo di massa dell'opera – allestita nei politeama, all'aperto, in migliaia di teatri e teatrini di provincia – fra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento si assiste a una circolazione vertiginosa di libretti, stampati per seguirne comodamente il testo, acquistabili a basso prezzo, letti e riletti alla sera anche nelle famiglie di ogni ceto sociale e spesso imparati a memoria. A questo proposito, accogliendo fugacemente le metodologie di ricerca tipiche dell'etnomusicologia, possiamo richiamare una breve conversazione colta personalmente a tarda sera nel maggio del 1992 in una stradina di campagna a Povo (frazione di Trento, allora ancora immersa nel verde) fra due anziane contadine incrociatesi casualmente nelle vicinanze della chiesa parrocchiale dalla quale erano uscite da poco.

«A: Dove vai Gigiota?

B: Non trovo più il mio libretto delle preghiere, forse lo ho lasciato in chiesa!

A: Ma cosa vuoi fare? Cercar che giova? Al buio non si trova!»³.

Ecco comparire in un contesto umile, inaspettato ma non sconcertante, uno dei versi più celebri della *Bohème* di Giacomo Puccini, utilizzato con semplicità in una normale conversazione da due persone appartenenti a un medesimo ambiente e ceto sociale non certo aduse al repertorio lirico, ma pronte a dividerne i procedimenti.

Certo il rapporto fra parola e musica rimane imprescindibile nello studio di un'opera lirica, ma non è l'unica fonte di senso custodita dall'oggetto 'libretto'. Per riconoscere e sottolineare altre potenzialità di questo delicato materiale d'opera, utile, ad esempio, nella ricostruzione storica della vita musicale di uno specifico luogo geografico (o teatro, artista, istituzione, casa editrice ecc.), possiamo sfogliare un volumetto stampato nel 1840 per l'inaugurazione di un piccolo teatro di provincia, quello (progettato dall'architetto veneto Benvenuti) di Borgo Valsugana, valle laterale dell'Adige che per l'occasione aveva puntato su un'opera di Gaetano Donizetti. Questo il titolo:

² Il libro si trovava fra i volumi – provenienti dal Seminario della città – messi in vendita a Padova da Carlo Scapin nel 1805 per la cifra di 4 «Paoli romani moneta sonante d'argento» (*Catalogo dei libri italiani che si trovano vendibili appresso Carlo Scapin*, p. 475). Anche il testo oggi conservato a Trento contiene diverse note di possesso, capaci di segnalare un antico interesse da parte di collezionisti e bibliofili.

³ La conversazione, ovviamente, avveniva nel dialetto di Trento, qui trascritto in italiano (TN, BAC, Ms. Antonio Carlini, *Annotazioni variopinte*).

Torquato Tasso. Melodramma in tre atti da rappresentarsi in occasione dell'apertura del nuovo teatro in Borgo Valsugana dai dilettanti membri di quella società filarmonica nella primavera 1840, Milano, presso Santo Bravetta tipografo-librajo, contrada S. Margherita all'angolo de' Due Muri n. 1042, 1840, 47 p.⁴

Come spesso succede nella grafica di tali pubblicazioni, in apertura del volumetto e su pagine non numerate, vengono richiamati i personaggi con relativi interpreti, alcuni componenti l'orchestra, il coro e maestranze varie. L'orchestra, probabilmente, era formata da una trentina di elementi (con il classico quintetto d'archi raddoppiato, flauti, clarinetti, corni a due, tromba e trombone), mentre il coro era composto da otto voci, più il maestro. Accanto alle comparse (cavalieri, cortigiani, paggi e svizzeri in armi), operavano un suggeritore e un macchinista. La maggior parte dei protagonisti (solisti come orchestrali e coristi) erano originari di Borgo o provenienti da paesi limitrofi (Pergine, Bassano, Trento, Arco ecc.); molti appartenevano all'aristocrazia o alta borghesia locale. Proprio dai loro nomi, professioni, rapporti parentali, amicali e lavorativi possiamo scoprire le sottili reti attraverso le quali, nella prima metà dell'Ottocento, una nuova cultura, pensieri e tensioni ideali si diffondevano in Italia – raggiungendo valli e borghi remoti, piccoli o distanti dai centri propulsivi – grazie proprio al teatro per musica, al 'melodramma'⁵.

La velocità, profondità e ramificazione di tale 'disseminazione culturale', per quanto riguarda la musica, è davvero impressionante. I rapidi successi prima di un Rossini e quindi Bellini, Donizetti e Verdi fra 1815 e 1850, ad esempio, non si possono spiegare con la parola scontata 'genialità' riferita a questi grandi protagonisti: sotto, agiva un sistema sociale che a partire dal 1815 aveva cambiato ritmo e obiettivo di evoluzione, esaltando il concetto di relazione. Ciò che stava succedendo nella politica (la realizzazione del cosiddetto 'Risorgimento' che non ha solo una dimensione 'bellicosa' o 'economica') si ritrova nella cultura anche musicale, giustificando la 'nazionalità' e la 'specificità', rispetto all'Europa, del movimento.

Nel 1840 (e sino al 1918!) Borgo Valsugana era parte dell'Impero austriaco; eppure coltivava profondi legami con l'Italia (soprattutto con Milano,

⁴ Fra le diverse copie ancora conservate possiamo segnalare: TN, BCT, t-T I-op d 388; Pergine, BC, Sala lettura, 4aA 782-FER-1.

⁵ Su questo argomento si rimanda alla recentissima pubblicazione di: Steffan, Zoppelli, *Nei palchi e sulle sedie*.

certamente governata da Vienna, ma comunque italiana!); affinità che si rendono manifeste nelle tre serate di teatro musicale riservate all'apertura del nuovo edificio destinato a musica e teatro di parola.

Significativa è, di per sé, la scelta dell'opera di Gaetano Donizetti (1797-1848), il primo dei 'tre moschettieri' del teatro per musica italiano (Donizetti, Bellini, Verdi), compiuta, probabilmente, da Felice Ferdinando de Dordi (cavaliere di terza classe, decorato della croce d'argento, allora Consigliere di governo in Milano⁶), in accordo col maestro Francesco Anzoletti (Bolzano 1819-1862), presente a Borgo dal 1839 quale organista della chiesa parrocchiale e pure direttore della Filarmonica⁷. Suo padre – orafo, già con la passione della musica – era nato a Trento per trasferirsi successivamente a Bolzano; Francesco poteva però studiare, da allievo interno, al Conservatorio di Milano, pianoforte e pure composizione (con Nicola Vaccaj). Al suo fianco, in orchestra, sedeva il fratello Giuseppe (violinista, sempre allievo al Conservatorio di Milano nelle classi di Alessandro Rolla e Bernardo Ferrara con un perfezionamento a Vienna da Jacob Dont). Prima tromba era il «Sig. Antonio Zen di Mottinello addetto alla banda musicale del sig. cav. G. Comello»⁸, vale a dire a servizio di una famiglia (evidentemente ben conosciuta dai Dordi) legata in maniera significativa agli ideali risorgimentali, a Daniele Manin e persino a Giuseppe Mazzini e Giuseppe Garibaldi attraverso la contessa Maddalena Montalban, moglie di Angelo Comello⁹. Il resto dell'orchestra era formato da 'dilettanti del paese' o 'professionisti' operanti nel Trentino. Ampiamente presente la borghesia e l'aristocrazia di Borgo (il dott. Sette, gli artisti Fiorentini, il cav. de Bellat, i Morizzo, Dal Maso, Fezzi, Spagolla, Galvan) e quindi una serie di 'tecnici' esperti presenti nel Trentino (da Federico Sguarzone – nato a Lonigo, ma insegnante di musica ad Arco – a Bartolomeo Chiappani violoncellista di Trento, deputato nella Società Filarmonica e titolare di una importante fonderia di campane, Filippo Guzzati di Bassano, Francesco Giongo di Pergine ecc.).

⁶ *Almanacco Imperiale Reale della Lombardia per l'anno 1843*, pp. 40, 45, 225. L'importanza politica, economica e artistica della famiglia Dordi si deve sicuramente a Felice Ferdinando, sostenitore anche degli Anzoletti. La sua passione letteraria e musicale è testimoniata dalla scrittura del libretto *Il Beatrico*, musicato da Francesco Anzoletti e dal testo poetico *Il tradimento*, pure messo in musica per soprano e pianoforte dall'Anzoletti. Entrambe le opere furono stampate da Giovanni Ricordi.

⁷ A 'suggerire' il suo nome a parroco e sindaco sarà stato sicuramente, da Milano, lo stesso Dordi. Per alcuni spunti sulla storia musicale di Borgo Valsugana rimandiamo a: Carlini, Saltori, *Sulle rive del Brenta*. In particolare si leggano le pp. 107-116.

⁸ In Veneto e Friuli diverse famiglie nobili mantenevano al proprio servizio piccoli complessi a fiato (bande), come succedeva spesso nell'impero austriaco.

⁹ Per un suo ritratto si rimanda a: Pase, *Maddalena Montalban Comello*.

Siamo, quindi, di fronte a una vera e propria produzione locale, non a un acquisto esterno affidato a una compagnia ‘di giro’: una sinergia ‘indigena’ decisamente aperta verso l’Italia, mossa essenzialmente da rapporti familiari di carattere culturale ed economico, dove una nobiltà certamente non blasonata (non di rango imperiale!), cooperava dinamicamente con la nascente borghesia.

Osservando poi gl’interpreti vocali è significativo segnalare (in questa sezione musicale) l’assoluta prevalenza di persone appartenenti alla nobiltà o all’aristocrazia: ennesima conferma che il canto (*in primis* quello femminile) era praticato soprattutto in tale ambito sociale e poteva essere esibito in pubblico dalle ‘nobili interpreti’ in particolari occasioni (beneficenza, solennità, cerimonie varie). Infatti, sempre nel *cast* del *Torquato Tasso* proposto a Borgo, il ruolo di *Eleonora* era affidato a Carlotta de Gresti Alpruni; la *Contessa di Scandiano* era interpretata da Amalia contessa Baldasseroni (figlia di Carlotta Dordi, sposa del vice prefetto di Bolzano)¹⁰; *Gherardo* dal dott. Carlo Dordi, mentre nella parte del protagonista (*Torquato Tasso*) agiva il cav. Carlo de Bellat (accademico filarmonico di Verona). Responsabile, *in loco*, dell’iniziativa fu l’avvocato, musicista e politico liberale (Imperial Regio Commissario Distrettuale a Trento e, successivamente, deputato alla Dieta di Innsbruck e al Parlamento di Vienna), Carlo Dordi, nipote del consigliere (a Milano) Felice Ferdinando de Dordi.

Con questi ultimi ruoli la rete dei rapporti culturali fra le vicine regioni s’arricchisce in maniera sorprendente. Carlo Dordi (Borgo 1815-1892), infatti, matura una formazione culturale e giuridica di alto livello, pur condotta in maniera singolare e discontinua fra Milano, Hall, Trento, Praga, Innsbruck, Vienna e Padova. A soli cinque anni si trasferisce a Milano (grazie allo zio Felice Ferdinando) e a sette entra nel collegio militare di Hall. Nel 1826 torna a Milano al collegio Longone avendo, come compagno di studi, Temistocle Solera (il futuro librettista di Verdi, autore del *Va, pensiero*, indisciplinato come lui e con un padre pure avvocato!); tornato a Trento, completa il liceo con Giovanni Prati, anche librettista e poeta. Dopo la laurea in giurisprudenza a Padova e un tirocinio a Trieste (dove entra in amicizia con Antonio Gazzoletti, Francesco Dall’Ongaro e Giovanni Orlandini), sceglie come sede definitiva di lavoro Trento, dove mette a disposizione delle istituzioni culturali (Società Filarmonica, Teatro Sociale, Banda cittadina) i propri rapporti politici e culturali, senza abbandonare la passione personale per

¹⁰ Zanetti, *Per le ben augurate nozze delli signori Gio. Michele Baldasseroni vice-prefetto di Bolzano e Carlotta Dordi*.

canto, poesia e la cultura in generale. A lui, ad esempio, si deve la chiamata da Borgo dell'amico Francesco Ambrosi (1821-1897), botanico, storico e letterato, che, in collaborazione anche con il conte Matteo Thun, riorganizzerà la Biblioteca cittadina e il Museo comunale¹¹. Nel marzo 1853, al Teatro Sociale di Trento, canta nell'opera *Le nozze dello speziale* di Gaetano Donizetti (spettacolo diretto ancora da Giuseppe Anzoletti e organizzato dalla Società Filarmonica) e, l'anno successivo (1854), in *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova* di Vincenzo Fioravanti¹².

L'eccezionalità dell'avvenimento di Borgo viene naturalmente colta dalla stampa locale che provvede subito a pubblicare una breve relazione sull'apertura del teatro, firmata da un proprio inviato:

Teatro. Borgo di Valsugana li 20 aprile 1840.

[...] Suscettivi [...] di divertimento ci recammo ieridi in lieta brigata qui a Borgo, onde trovarci alla prima recita dell'Opera *Torquato Tasso* di Donizetti, che questi signori Dilettanti filarmonici con animoso consiglio hanno posta sulle scene del nuovo teatro al primo aprirsi di esso: e ragione di convenienza ci astringe a rendere conto d'aver passata una sera delle più gradite, e d'esserci non poco sorpresi come il genio musicale di questo paese andasse fornito di mezzi cotanto pregevoli.

La sig. Carlotta de Gresti-Alpruni, dotata d'un soprano vibrato e robusto, e di molta cognizione, sostenne con rara maestria la parte della *Duchessa Eleonora*, nella quale fa pur bella appariscenza. Animato da vivo accento di passione il di lei canto destò vero entusiasmo, singolarmente nella cavatina *Io l'udia...*: [...] Ella viene lodevolmente assecondata dalla Contessa Amalia Baldasseroni (*Contessa di Scandiano*) che nella sua parte di minor momento ebbe non pertanto a far conoscere una voce nitida e facile. Il personaggio del *Tasso* è sostenuto da sig. Carlo de Bellat. Ampio volume di amena voce, eletti modi musicali, azione franca e teatrale sono pregi che lo rendono soprammodo accetto [...]. Qual disinvoltura poi e qual naturale abbondanza di espedienti e ripieghi in quel buffo *Don Gherardo* di cui il Dott. Carlo Dordi veste il carattere? [...] Una voce tenorile pretta, spontanea sino ai massimi acuti, e di gradevol metallo valse pure al sig. Vincenzo Ticcò (*Roberto*) unanimi e ben meritati encomi. Piacquero assai i Cori per bontà di voci, forza e sicurezza.

L'Orchestra diretta dall'egregio Maestro di musica in Borgo sig. Francesco Anzoletti, (allievo premiato del Conservatorio di Milano) cui siede a fianco il giovane di lui fratello Giuseppe abilissimo violinista, corrisponde ad ogni esigenza e l'insieme procede con precisione e pienezza d'affetto [...] *M.L.A.*¹³.

¹¹ Cfr.: <https://www.studitrentini.eu/francesco-ambrosi/>.

¹² Carlini, Lunelli, *Dizionario dei musicisti nel Trentino, ad vocem*.

¹³ "Il Messaggiere tirolese", 29 aprile 1840, n. 35.

Di una seconda, assai probabile, rappresentazione al Teatro di Borgo non abbiamo alcuna documentazione esplicita, ma gli indizi sono concreti, a cominciare dalla ritualità dell'inaugurazione di un nuovo edificio che non poteva certo esaurirsi in un solo titolo. In questo caso si tratterebbe di una breve opera comica, *Il Beatrico*, messa in musica dallo stesso direttore dell'orchestra Francesco Anzoletti – presente a Borgo sino al 1844 – di cui conserviamo alcuni episodi ridotti per voce e pianoforte stampati a Milano da Ricordi (negli anni 1839-1843), editore in amicizia con Felice Ferdinando Dordi, probabile autore del libretto:

- 16494 Anzoletti: Romanzetta per T., *Fabbro di dolci astuzie*, nel *Beatrico*.
16819 Anzoletti: Canzone per S. (in Ch. di Sol), *Bell'astro di Provenza*.
16820 Anzoletti: Aria per T., *Di nuovo alfin vi miro*, nel *Beatrico*.
17376 Anzoletti: *Canzone militare* per T., *S'anche langue prigionier*, nel *Beatrico*¹⁴.

Un'altra aria, scritta sempre da Francesco Anzoletti e ancora pubblicata da Ricordi, porta, invece, un testo firmato da Carlo Dordi:

- 17195 Anzoletti: *Il Tradimento*, Aria per S¹⁵.

Le vicende successive all'inaugurazione del Teatro di Borgo non sono state ancora ricostruite. Sostenute economicamente dai singoli soci, i teatri dei piccoli centri faticavano a garantire una continuità nelle offerte di recite o serate musicali che potevano essere realizzate solo attraverso una condivisione, nel rischio economico, con eventuali compagnie di giro, più spesso impegnate nella prosa e repertori comici.

Per la stagione successiva (Carnevale 1841), una lettera indirizzata da Borgo a Gaetano Dalla Baratta – direttore d'orchestra, di banda, compositore e docente, a Trento legato alla Filarmonica, alla Banda cittadina e al Teatro Sociale e quindi attivo a Feltre e Padova – prospettava l'allestimento di alcune recite a Borgo di cui ignoriamo l'effettiva realizzazione¹⁶. Certa è,

¹⁴ *Catalogo delle opere pubblicate dall'I.R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di calcografia, copisteria e tipografia musicali Tito di Gio. Ricordi in Milano*, vol. I, 1855, pp. 14, 19, 442, 540, 442. Copia di queste musiche si trova, ad esempio, nelle biblioteche del Conservatorio di Milano e del Conservatorio di Brescia (Fondo Pasini) e della Biblioteca comunale di Trento.

¹⁵ *Il Tradimento* (TN, BCT, t-M 2296). Sulla figura di Carlo Dordi si rimanda a: Fusinato, Dordi, *Una festa da ballo in Borgo Valsugana nell'ottobre del 1844*.

¹⁶ TN, BCT, *Teatro Sociale*, MA 1537.

invece, la presenza, nell'aprile-maggio 1842, della *Drammatica Compagnia Foscari* lodata dalla stampa per le qualità interpretative¹⁷.

A richiamare la nostra attenzione sul teatro è, però, ancora una volta, un raro libretto conservato presso la Biblioteca comunale di Trento:

Augusto Caperle, *Sventura e carità. Canto elegiaco scritto per l'Accademia musicale del giorno XXXI agosto a sussidio di Borgo Valsugana*, [testo di Augusto Caperle], posto in musica dal maestro Giovanni Battista Beretta, Verona, Tip. Vicentini e Franchini, 1862¹⁸.

Un titolo che, *in loco*, garantisce continuità all'offerta spettacolare, sostenuta, comunque, dalla presenza di una struttura architettonica specifica e, pochi anni dopo, pure da un'associazione dedicata: al 27 dicembre 1872 risale, ad esempio, la domanda per un ciclo di rappresentazioni teatrali presentata da una "Società dei dilettanti di teatro" guidata da un altro rappresentante la nobiltà locale, il barone Luigi de Hippoliti¹⁹. L'arrivo a Borgo nel 1898 del flautista, compositore e direttore Adolfo Donati (Pesaro 1874 - Pederzano 1915), ridava vigore pure alla banda, più volte chiamata con successo ad animare le feste del centro valligiano. Alla dinamicità del maestro Donati si deve anche il ritorno alla produzione locale di teatro musicale, con la rappresentazione nel 1905 di una nuova opera allestita con artisti del borgo:

A. Merler, *Vispi Studenti! Operetta buffa musicata dal M.o Adolfo Donati*, Borgo, Tip. Ed. Antenore Marchetto, 1905, 23 p.
P. 2: Personaggi²⁰.

¹⁷ "Il Messaggiere tirolese", 30 aprile 1842, n. 35. In seguito, queste compagnie di giro saranno sostituite dalle locali filodrammatiche sempre più stabili nel corso degli anni, capaci anche di garantire la conservazione e manutenzione degli edifici.

¹⁸ TN, BCT, t-Misc. T. d. 1639. Questo *Canto elegiaco* (per soli, coro e orchestra, e quindi probabilmente in versione più ampia) era eseguito una seconda volta il 29 marzo 1863 al Teatro Ristori di Verona. Nulla sappiamo in merito ai rapporti fra Borgo Valsugana e l'autore, Giovanni Battista Beretta – Milano, 1819-1876 – già direttore del Liceo musicale di Bologna; dopo aver collaborato alla compilazione del *Manuale dei compositori* del Fétis, Beretta fu corrispondente della "Gazzetta Musicale" di Milano (Gajoni Berti, *Dizionario dei musicisti e cantanti veronesi (1400-1966)*).

¹⁹ TN, AS, Consigliere Aulico, Busta 29. Trento 1870, Polizia 45-340, 27.12.1870. La famiglia Hippoliti, originaria del Tesino, fra Sei e Settecento si stabilisce a Pergine e Borgo Valsugana. Ben visibili sono ancora oggi i loro palazzi nei due centri e numerose sono le testimonianze musicali riferibili soprattutto alla musica strumentale (in particolare, all'organo e al violino). Fra i suoi componenti, grande prestigio acquisì il francescano padre Ippolito Hippoliti da Pergine (1643-1715), per anni consigliere dell'imperatore Leopoldo a Vienna (Becker, *Ippolito da Pergine*).

²⁰ TN, BAC, *Libretti teatrali*.

Il capitolo più glorioso del Teatro di Borgo Valsugana arriva, però, a inizio Novecento ed è legato, ancora una volta, alla volontà di ristrutturazione e rilancio dell'edificio da parte dei singoli palchettisti sostenuti dall'amministrazione comunale. Il 22 gennaio 1912 lo stabile, rimesso a nuovo «corredato conforme agli ultimi sistemi», veniva riaperto al pubblico. Per l'occasione si pensò d'invitare la compagnia d'opere presente, proprio in quei giorni, al Teatro Sociale di Trento. La scelta del titolo non poteva essere più felice: *La Traviata* di Giuseppe Verdi. Ma, al di là dell'opera e del suo autore, un caso fortuito (e allora impossibile da prevedere) fu la presenza, nel *cast*, di uno dei più applauditi cantanti italiani, allora ai suoi esordi: il tenore di Lecce Tito Schipa (1889-1965) nei panni di *Alfredo*²¹.

Prima di abbandonare le vicende di Borgo doveroso, ci sembra, il richiamo a un'importante figura di intellettuale trentino (e, ancora, avvocato!) in stretta amicizia e simbiosi col sopracitato Carlo Dordi, autore e coautore di libretti d'opera conservati, oggi, anche nella Biblioteca comunale di Trento. Ci riferiamo ad Antonio Gazzoletti, nato a Nago (sul lago di Garda) nel 1813 e scomparso a Milano nel 1866. Per nascita (la madre era Silvia de Negri di Montenero) assimila le maniere della classe nobile, avviandosi verso una formazione classica. Cugino del poeta Eugenio Prati, frequenta il liceo (oggi 'Liceo Prati') a Trento (come il Dordi) e quindi studia legge, prima a Innsbruck e poi a Padova, dove si laurea nel 1835. A soli 24 anni comincia ad esercitare la professione avvocatoria a Trieste, partecipando, da subito, alla dinamica vita culturale del salotto gestito da Caterina Scoz (amica di Vincenzo Monti), dove conosce Francesco Dall'Ongaro e Antonio Somma. L'immediata amicizia con i fratelli Federico e Luigi Ricci – appena arrivati da Napoli a Trieste – permette a Gazzoletti di stringere i legami con il mondo del teatro lirico. Conosce la celebre prima donna Carolina Ungher alla quale Gazzoletti dedica un'apprezzata poesia; incontra Franz Liszt e, assieme a Dall'Ongaro e Somma, collabora a quello che sarà il suo primo libretto d'opera (*Un duello sotto Richelieu. Melodramma in due atti da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'Autunno 1839*. Musica del Maestro Federico Ricci. Testo di F. Dall'Ongaro, A. Gazzoletti, A. Somma, Milano, Gaspare Truffi, 1839²²).

Poco dopo Antonio Gazzoletti firma la sua prima opera integrale: *Isabella de' Medici. Opera seria del maestro Federico Ricci. Da rappresentarsi per la prima volta nel teatro grande di Trieste la Quaresima del 1845*, stampato

²¹ "Il Trentino", A. 47, n. 12, martedì 16.1.1912.

²² MI, Braidense, RACC.DRAMM.6192-01.

a Trieste dalla tipografia Weis²³. All'inizio del 1848 Gazzoletti torna in scena con *La disfida di Barletta. Melodramma del maestro Ferdinando Carlo Lickl. Da rappresentarsi nel Teatro Grande di Trieste il carnevale del 1848. Trieste, dalla Tipografia Weis*²⁴. Le otto repliche conquistate dal dramma musicale confermano un pieno gradimento da parte del pubblico.

Successivamente a questi successi, per ragioni politiche, Gazzoletti è costretto a lasciare Trieste per Milano, Brescia e Torino. A Milano entra subito nel giro del salotto di Clara Maffei incontrando il trentino (e altro importante librettista) Andrea Maffei (1798-1885). Con lui conosce pure il musicista di Riva del Garda Vincenzo de Lutti per il quale scrive il libretto per un *Berengario d'Ivrea da rappresentarsi all'I.R. Teatro alla Scala la Quaresima dell'anno 1858* che, però, godrà di una sola rappresentazione²⁵.

Poco dopo, una circostanza professionale (il trasferimento alla Corte d'Appello di Brescia nel 1862) riavvicina Gazzoletti al virtuoso di violino e compositore Antonio Bazzini (1818-1897). Dal loro incontro nasce un nuovo libretto: *Turanda. Azione fantastica in quattro parti. Poesia di A. Gazzoletti, musica di A. Bazzini. Da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala il Carnevale 1866-67, Milano, coi tipi di Francesco Lucca*. Dodici furono le repliche, ma l'opera, pur apprezzata, si perse in un mondo allora in bilico fra una tradizione sacralizzata e una ricerca di un nuovo non ancora identificato. Antonio Gazzoletti, purtroppo, non fece in tempo a vedere né la *Turanda*, né *La schiava greca*, ultimo libretto consegnato nelle mani del maestro Cipriano Pontoglio e rappresentato con grande successo al teatro Riccardi di Bergamo il 1. agosto 1868. Questo, infatti, il frontespizio dell'ultimo lavoro, dove a colpire è un triste 'fu': *La schiava greca. Melodramma in 3 atti del fu avvocato cav. Antonio Gazzoletti musica del maestro C. Pontoglio. Da rappresentarsi al R. Teatro Riccardi in Bergamo stagione di fiera 1868*. Firenze, Fioretti, 1868²⁶.

Al Teatro Sociale di Trento le prime opere di Gaetano Donizetti saranno programmate nella stagione del 1834 (*Il furioso all'isola di San Domingo* e *L'elisir d'amore*), ma la sua presenza diverrà assidua fra il 1837 e il 1844, ovvero sino all'invenzione della nuova drammaturgia elaborata da Giuseppe Verdi, conosciuto in città per la prima volta nel 1845 con *Ernani*.

²³ TN, BCT, t-TS I-op d 112.

²⁴ TN, BCT, t-TS I-op d 113.

²⁵ TN, BCT, t-TS II-op d 407.

²⁶ Grasso, *Antonio Gazzoletti e la musica*.

A determinare tale rapida e intensa diffusione fu indubbiamente quella ancor numerosa classe nobile e aristocratica che componeva le varie Deputazioni teatrali, responsabili anche delle programmazioni. Una classe che, senza clamore, sostituiva lentamente la perdita del potere politico con l'impegno nel settore della cultura. Il gusto musicale di tale gruppo sociale era specificamente alimentato dal mondo femminile che leggeva e cantava ogni novità proveniente soprattutto da Milano (e diffusa in tempo reale dall'editoria, con Ricordi in primo piano, ma pure dalle riviste nazionali e internazionali²⁷) e che frequentava abitualmente i teatri delle città vicine al Trentino, da Verona a Vicenza a Brescia e, ancora, Milano, o anche ospitata in qualche collegio o convitto d'istruzione, come succedeva nella casata Thun.

All'inizio dell'Ottocento l'aristocrazia era ancora una classe numerosa e autorevole, diffusa in ogni valle del Trentino, interessando parimenti centro e periferia geografica. Nessuna sorpresa, quindi, nel riscontrare (come già considerato per Borgo e Pergine), le stesse dinamiche a Riva del Garda o Ala.

Ad animare la vita musicale di Ala troviamo almeno due nobili famiglie, i de Pizzini von Hohenbrunn (famosi per aver ospitato in uno dei loro due palazzi il giovane Wolfgang Amadeus Mozart fra 1771 e 1773) e i baroni Taddei²⁸. Entrambe hanno lasciato importanti biblioteche musicali costituite, per la maggior parte, di musiche che rivelano la parcellizzazione feconda di una qualsiasi, unica partitura d'opera, proposta in centinaia di soluzioni d'organico, trasformazioni, variazioni, strumentazioni, adattamenti, rispondendo concretamente al fenomeno della diffusione capillare della lirica e del dilettantismo.

Rimanendo, ad esempio, con Gaetano Donizetti, possiamo citare la significativa presenza, nell'archivio musicale dei baroni de Pizzini von Hohenbrunn, delle prime edizioni a stampa di *Anna Bolena* (Milano, Lucca, 1831), *Sonnambula* (Ricordi, 1831), *Lucia di Lammermoor* (Milano, 1838), *Parisiina* (Milano, 1833), *Torquato Tasso* (Milano, 1833) e molte altre riduzioni, fantasie, duetti, *pot-pourri*, romanze, cavatine, divertimenti ecc. da opere di Rossini, Bellini, Mercadante ecc. pubblicate attorno al 1830 a Milano, sino a un *Nabuccodonosor* di Giuseppe Verdi datato 1842²⁹. Una passione, quella dei de Pizzini, rivolta consapevolmente verso la crescita della cultura musicale della cittadina attraverso il sostegno continuo a Filarmonica, Banda,

²⁷ Si legga, in questo stesso volume, il contributo di Henrike Rost.

²⁸ Il fondo musicale della famiglia Taddei, donato alla Biblioteca comunale di Ala, è stato recentemente catalogato.

²⁹ Roma, Biblioteca di Storia della Musica, Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico-Musicali dell'Università degli studi di Roma la Sapienza, Fondo de Pizzini von Hohenbrunn, Stampe [VI]. 29 (1-2).

Teatro e Cappella parrocchiale, istituzioni particolarmente vivaci e attive durante tutto il XIX secolo, sostenute da un barone personalmente impegnato a trascrivere decine e decine di partiture adatte ai vari complessi³⁰.

Tale divulgazione capillare e tempestiva del repertorio operistico (osservata sempre per la firma del solo Donizetti) si trova documentata anche a Riva del Garda e territorio limitrofo, all'interno dei palazzi della nobiltà locale, coltivata particolarmente dal mondo femminile. Anche qui, la quotidianità che cerchiamo di svelare, riemerge casualmente in un archivio familiare moderatamente articolato e ampio, che, fra atti ereditari e d'amministrazione (privati e pubblici), notarili e giudiziari, inventari, memorie e corrispondenze, conserva la copia manoscritta di un'aria tolta dall'*Anna Bolena* di Gaetano Donizetti particolarmente interessante perché coeva alla prima esecuzione.

Stiamo parlando dell'archivio di una famiglia assai ramificata, sintetizzata nei nomi Meneghin-Brezburg (1347-1937), nella quale confluiscono pure documenti dei conti Moscardini, Martini, Crotti, Brocchetti e persino dei Bonporti e Thun-Hohenstein. La musica, come in tutte le casate nobili, anche se poco documentata, era parte ordinaria della vita collettiva delle sunnominate famiglie (e, di proposito, tralasciamo i 'de Lutti', con Vincenzo, particolarmente legato ad Andrea Maffei e all'opera³¹). Trovarne concreta documentazione anche presso altri casati rafforza tali, altrimenti generiche, considerazioni.

Con questo intendimento, citiamo una lettera scritta da un giovane Bartolomeo Antonio Dall'Armi da Cavedine³² (paese non lontano da Riva del Garda), indirizzata, il 3 ottobre 1758, a un amico di combriccola, della quale facevano parte altri 'signorini' consumatori di musica come i Fiorio e i Salvadori. Tale documento ci ricorda come l'arte dei suoni facesse 'normalmente' parte dei divertimenti ai quali, nello specifico, partecipavano i Moscardini. Scrive il Dall'Armi:

«[...] quanto poi a Moscardini, essendo grasso, bisbetico, giovine, e volubile, non mancarono ancor a lui occasioni d'impiegar bene il suo tempo con sonare il traversiere»³³.

³⁰ Per la descrizione particolareggiata del fondo, si veda: Bolognani, *Le collezioni di musica della famiglia de Pizzini von Hochenbrunn*, pp. 90-117. Il fondo musicale de Pizzini è stato donato, da poco, all'*Università degli studi la Sapienza di Roma*.

³¹ Fava, *Francesca de Lutti Alberti*, pp. 167-171.

³² I Dall'Armi di Cavedine sono un ramo collaterale dei Dall'Armi di Trento, farmacisti e commercianti, parimenti impegnati nella musica (cfr.: Lunelli, *La cronaca di Felice Dall'Armi (1755-1790)*).

³³ BCT1-513, *Miscellanea*, cc. 29-30.

Il sunnominato Moscardini era pronipote di Caterina Bonporti (1666-1745), sorella di Francesco Antonio (celebre violinista e compositore) e di Giuseppe Andrea (non solo console e consigliere aulico del principe vescovo Domenico Antonio Thun, ma pure abile suonatore di flauto traversiere)³⁴. Ancora, quindi, una pratica musicale che scorre di famiglia in famiglia, confermata da un manoscritto più concreto: la *Scena, e Duetto. Nell'Opera Anna Bolenna del M.o Donizetti. Eseguito Nel Teatro Carcano dalle Sig.re Pasta, ed Orlandi nel 1831. Dedicato alla Sig.ra Fraila, Cont.a Marianna de Moscardini e Sig.ra Margherita de Prati Brochetti*, custodita, per l'appunto, nel citato archivio della famiglia Meneghin-Brezburg³⁵.



Fig. 1. Manoscritto della *Scena, e Duetto. Nell'Opera Anna Bolenna* di Donizetti dedicato alle signore Moscardini e Brochetti nel 1831 (TN, FMSTr, *Famiglia Menghin-Brezburg*, 1347 - 1937, AI.2.7.ua38.2, fasc. "Fedi di nascita, matrimonio e morte").

³⁴ Carlini, *Francesco Antonio Bonporti*, pp. 30-31.

³⁵ TN, FMSTr, *Famiglia Menghin-Brezburg*, 1347 - 1937, AI.2.7.ua38.2, fasc. "Fedi di nascita, matrimonio e morte".

Considerando la natura dell'omaggio e i requisiti tecnici richiesti agli interpreti dalla scrittura vocale di questa pagina, le due citate signore saranno state sicuramente abili cantanti (o comunque appassionate di musica), probabilmente abituate a leggere assieme le partiture; e non possiamo nemmeno dubitare sulla loro presenza concreta a una delle prime esecuzioni dell'opera al Teatro Carcano di Milano nel 1831. Quanto al manoscritto, fra i primi testimoni del genere riservati all'*Anna Bolena*, mancando di una qualsiasi firma, rimane per noi anonimo. La dedica – dove si legge *Donisetti* invece di *Donizetti* (ma nella copia conservata presso la Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza si legge 'Bollena'!) –, potrebbe suggerire un autore forse di cultura francese, che faceva riferimento non all'edizione italiana (Lucca - Milano) per canto e piano della Ricordi, risalente indicativamente all'anno 1830 – «dedicata ai celebri cantanti signora Giuditta Pasta e signor GB Rubini» realizzata da Luigi Truzzi (Nosedà I.333.14.1) –, ma a quella stampata a Parigi da Richaud e curata da Marquerie Frères. In ogni caso, rispetto agli esemplari già segnalati da Paolo Fabbri nella sua edizione critica dell'opera, nel manoscritto trentino non mancano alcune piccole e 'naturali' semplificazioni o aggiunte³⁶.

Tornando alle prime rappresentazioni nella cittadina sul Brenta (Borgo Valsugana), possiamo sicuramente affermare che alle serate d'inaugurazione del teatro locale con il *Torquato Tasso* siano stati presenti pure alcuni membri della famiglia dei conti Crivelli di Pergine, da dove arrivavano alcuni componenti l'orchestra. Un libretto dell'opera citata, infatti, si trova nell'archivio del casato, ora conservato presso la Biblioteca comunale di Pergine.

Musica, recitazione, ballo, arti marziali, letteratura erano materie coltivate dai giovani rampolli dei Crivelli indirizzati, per lo studio, in vari collegi d'Italia sin dall'inizio del Settecento³⁷; e un elegante pianoforte verticale, già proprietà del conte Crivelli, all'inizio del 2000 era in restauro presso la ditta F.lli Carrara di Rumo (TN)³⁸. I pochi esemplari di libretti teatrali oggi custoditi a Pergine e riferiti alla citata famiglia confermano la dimestichezza verso le arti dello spettacolo, seguite anche nei teatri delle città vicine. Accanto al volumetto riservato al *Torquato Tasso* di Donizetti, proposto a Borgo Valsugana, nell'archivio Crivelli troviamo:

³⁶ Donizetti, *Anna Bolena*.

³⁷ Carlini, *Le arti del divertimento nei curricula scolastici dei nobili nel Settecento*, pp. 309-310, 315-317.

³⁸ Lo strumento è stato fotografato dallo scrivente.

1. Luigi Romanelli, *Elisa e Claudio ossia L'amore protetto dall'amicizia. Melodramma semiserio del sig. Luigi Romanelli da rappresentarsi nel Teatro Berico in Vicenza la Primavera dell'anno 1825*, [musica di Saverio Mercadante], [Vicenza], dalla stamperia Mosca, Gio. Perottini Editore, [1825?].

2. Andrea Leone Tottola, *Celanira. Melo-dramma eroico in due atti da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico di Verona il Carnevale dell'Anno MDCCCXIX*, il dramma è del sig. Andrea Leone Tottola, la musica del sig. maestro Nicola Vaccai, Verona, Tipografia Bisesti, [1819?].

3. *Gundeberga. Ballo storico tragico in sei atti*, diretto da Giuseppe Sorrentino, [1819].

Esemplare mutilo.

Elenco ballerini; Personaggi; Argomento.

In quest'ultimo caso, si tratta, ovviamente del *Ballo* allestito per l'inaugurazione del Teatro Mazzurana di Trento al quale, evidentemente, i conti Crivelli avevano partecipato³⁹.

Pur presenti a molti spettacoli proposti nel Teatro Mazzurana-Sociale di Trento, la famiglia Crivelli non possedeva un proprio palco nell'edificio. A Pergine, comunque, seguì sempre con grande sensibilità la vita musicale. Assieme a Enrico Montel (esponente di un altro illustre casato di commercianti, medici e avvocati), nel 1869 sostenne la ricostruzione della Società musicale di Pergine (una Filarmonica), condividendo l'assunzione di due insegnanti: uno per la musica strumentale (Giuseppe Stern, già direttore della Banda dei *Kaiserjäger*, e Luigi Gottardi, veterinario comunale, ma abile pianista e compositore). Di questa Società il conte Francesco Crivelli divenne subito presidente ed Enrico Montel vicepresidente. Un sostegno concreto, quello del conte, che, sin da subito, metteva a disposizione degli iscritti una stanza al primo piano del proprio palazzo. 39 furono i firmatari dello Statuto e 30 i giovani allievi effettivi, impegnati nella frequenza di tre lezioni settimanali riservate al canto, solfeggio e strumento⁴⁰.

Si parlava, all'inizio, di un processo (politico, culturale, economico, relazionale ...) in atto nella piccola e, altrimenti piuttosto chiusa, società trentina attorno al 1840, quando veniva inaugurato il teatro di Borgo Valsugana utilizzato sia dai dilettanti (di musica, poesia e arti drammatiche), che dalle

³⁹ Pergine, BC, *Fondo Crivelli*. Una seconda copia del libretto *Gundeberga. Ballo Storico Tragico*, è presente anche nella Raccolta Alberti Poja (n. 3510): 76 pagine, ma mutilo delle prime (1-4) (Trento, Biblioteca Diocesana Vigilium, materiale non ancora catalogato). Lo spettacolo prevedeva, accanto ai protagonisti, 60 comparse e 4 ragazzi.

⁴⁰ Pergine, AC, Atti Comunali, Fasc. n. 5623, *Società Filarmonica*.

compagnie di professionisti abitualmente in giro per le regioni italiane. Effettivamente quella vivacità che nel 1848 assumerà caratteri anche bellicosi (e che la maggior parte degli storici continua a osservare preferibilmente dal punto di vista militare-politico-economico), viene probabilmente anticipata in tutto il Trentino da una ‘tensione associativa’ che si concretizza in una rete di società culturali e sportive, riconoscibile nella fondazione (o riorganizzazione) di decine di bande, altrettante filarmoniche, corali (impegnate non solo nei repertori sacri, ma attratte, ora, dall’effervescente mondo dell’opera), gruppi sportivi o attenti al ‘decoro’ del proprio paese.

È un processo davvero importante e inaspettatamente diffuso che ritroviamo nei centri di tutte le valli e che si manifesta anche nella costruzione e apertura di teatri pubblici verificabile proprio negli anni compresi fra il 1830 e il 1860: Borgo Valsugana, Ala, Fiera di Primiero, Arco, Borgo Sacco, Cles, Mezzolombardo, Mori, Predazzo, Riva del Garda ecc. Le cronache locali danno ragione di una lunga serie di occasioni, iniziative, luoghi d’incontro che diventano anche laboratori di idee sostenuti soprattutto da un piccolo, ma agguerrito, gruppo di giovani politici d’ispirazione liberale (e formazione soprattutto giuridica) che avvia un sistema di trasmissione di pensiero, visioni, concetti, mode, modalità e prodotti di consumo, coinvolgendo settori sempre più diversificati di società nei ruoli anche gestionali⁴¹. Un fenomeno socioculturale che conoscerà la propria massima diffusione tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento (1880-1930) con l’impegno ‘politico’ della chiesa attraverso la fondazione degli oratori parrocchiali⁴² e ‘solidaristico’ per parte dei socialisti.

Sempre leggendo i libretti d’opera recuperati negli archivi e biblioteche locali, possiamo continuare ad osservare il centro di Pergine, assai vicino a Borgo, come abbiamo visto, presente alla recita del *Tasso* con alcuni propri musicisti.

⁴¹ Ci basta, qui, ad esempio di molte, ricordare una sola persona di grande onestà politica, professionale, umana, impegnata parimenti nella musica (pianista e violinista, Presidente della Società Filarmonica di Trento), come nella politica (deputato a Francoforte per il Trentino) e, soprattutto, nella professione medica e assistenza ai bisognosi: il dott. Carlo Esterle, nato a Tesero nel 1818 e scomparso a Novara nel 1862 (cfr.: Giovanni a Prato, *Necrologia del dottore Carlo Esterle trentino*).

⁴² Anche in questo caso, purtroppo centinaia e centinaia di libriccini sono stati portati al macero (soprattutto durante le campagne *pro Mato grosso*). Ricordo personalmente archivi ricchissimi come quello dei teatri e filodrammatiche del Duomo di Trento, delle parrocchie di Aldeno, Avio, Civezzano ..., ora non più presenti. Il fenomeno della stampa cattolica per il teatro è stato studiato attentamente da: Pivato, *Il teatro di parrocchia*.

A Pergine – dove, almeno negli anni compresi fra 1830-1860, agiva una dinamica compagnia di marionette guidata da Giuseppe Paoli⁴³ –, Andrea Tomasi nel 1836 proponeva al Municipio la costruzione di un teatro all'interno della filanda Chimelli⁴⁴. Il progetto non incontrava il favore della comunità, che preferiva continuare in una tradizione più antica impostata sulla concessione della vasta sala comunale (soprattutto nei giorni festivi) agli artisti richiedenti. Si trattava, ovviamente, di compagnie drammatiche piccole, a conduzione quasi familiare, ma che potevano superare, eccezionalmente, le dieci/quindici unità. In questi spettacoli, non si distribuivano libretti a stampa, ma in ogni caso un testo base per le recite esisteva e doveva essere controllato. Così, infatti, il 20 maggio 1853, scriveva l'I.R. Capitano Distrettuale al Capo Comune di Pergine: «Ella perciò si farà presentare il testo d'ogni rappresentazione teatrale, che si vuol produrre per la censura. Curerà anche che il teatro venga collocato in luogo decente, e non pericoloso per incendio»⁴⁵.

Forse uno di questi preziosi 'testi unici', ovviamente manoscritto, viene a colmare un vuoto di notizie nelle cronache teatrali del 1840. Si tratta di un libretto d'opera conservato, almeno sin dal 1950, nella Biblioteca civica di Rovereto dal titolo: *Il nemico delle donne ravveduto. Operetta buffa del dottor Giuseppe Dalla Bona, messa in musica dal dottor Giuseppe Rapp. Nel Carnevale del 1840. Pergine.*

Interlocutori:

Il conte Ottavio di Montefalcone: Il Sig.r Giuseppe Mazzi

Mamilio servo del conte in abito femminile sotto il nome di Alessandrina

Albanese: il Sig. Francesco Franceschi

Cavalieri romani:

Don Pomponio: il signor Pietro Paoli

Don Aurelio: il signor Domenico Sittoni

Coro dei villani:

Primo tenore: Signor Giovanni Berlanda

Secondo tenore: Signor Giovanni Dalla Soana detto Venezia

Detto: Signor Pietro Piccinini

Bassi: Sig.r Giuseppe Paoli – Sig.r Stefano Nicoletti – Sig.r Crepatz Luigi

– Sig.r Giuseppe Tait

*L'azione si finge nel castello del Sig. Conte Ottavio, sulle alture del Monte Fiascone*⁴⁶.

⁴³ Pergine, AC, Atti Comunali, n. 33. Fasc. n. 1926-1934. *Teatro – Produzioni diverse.*

⁴⁴ Forenza, *Appunti di storia perginese.* A Pergine, comunque, un primo teatro in legno veniva costruito nel 1771 (Carlini, *Dalla città alla comunità*, p. 399).

⁴⁵ Pergine, AC, n. 33. Fasc. 1926-1934. *Teatro – Produzioni diverse.*

⁴⁶ Rovereto, BC, Ms. 23.11 (7).



Fig. 2. Ritratto a stampa del tenore Giuseppe Mazzi. Nyomt. Walzel A. F. Pesten 1856.
Litografia originale in TN, BAC.

Nulla sappiamo della musica, e poco degli autori dell'opera buffa (Rapp e Dalla Bona⁴⁷), ma la sorpresa sta negli interpreti, dove troviamo un giovane Giuseppe Mazzi (Trento 1819-1891, molto vicino alla famiglia dei baroni a Prato!), probabilmente al suo debutto professionale. Si tratta del tenore più brillante dell'Ottocento trentino formatosi al Conservatorio di Vienna e quindi al Conservatorio di Milano nella classe di Alberto Mazzucato. La sua luminosa carriera, dopo questo debutto a Pergine, proseguiva (1850) nei teatri italiani di Cremona, Piacenza, Torino, Trento e quindi Bruxelles; procedeva felicemente (1857) a Cagliari, Voghera, Genova e Varsavia, per approdare velocemente (1858) alle grandi sale internazionali di Oporto, Parigi, Londra, Budapest, Vienna fino al San Carlo di Napoli e al Teatro alla Scala di Milano⁴⁸.

Non si trattò di una manifestazione rara e singolare: per gli anni successivi al 1840, infatti, a Pergine si registra, in questo settore, una preziosa continuità:

- giugno 1847: Compagnia comica di Saverio Quadrari composta da 18 persone;
- aprile 1853: Adelaide Polani e marito offrono un'accademia di canto e pianoforte. Al pianoforte l'organista di Pergine Antonio Mottesì;
- primavera 1853: Drammatica Compagnia Micheloni e Quadrari (permesso per 15 recite fra maggio e giugno);
- settembre 1854: il giorno della 'Festa Granda' e quello successivo i coniugi Polani nella Sala del Comune tengono due accademie vocali accompagnati al pianoforte da Antonio Mottesì;
- 28 dicembre 1857: il Comune concede la propria sala «il prossimo venturo carnevale» alla Compagnia di Zenco Tadini (Arco);
- 1858 il Municipio concede la Sala Comunale alla compagnia di marionette di Giuseppe Paoli e Pisetta, ma solo per i mesi di settembre e ottobre «epoca di vacanze delle scuole», ospitate nello stesso palazzo municipale;
- 11 novembre 1859: il Municipio concede a «Giuseppe Paoli e consorte il permesso di dare n. 25 rappresentazioni teatrali cominciando col giorno 20 del corr.e mese, e queste nella Sala della Casa di Pietro Martinelli al n. 115 che si presterebbe sufficientemente»⁴⁹.

⁴⁷ Giuseppe Dalla Bona, dottore a Trento, si diletta spesso nella scrittura drammatica ed encomiastica. Il testo per l'*Alcina* (tragedia articolata in cinque atti) veniva approvato per la stampa dal Capitanato Circolare di Trento nel 1821 e così un 'Componimento poetico' (*Il presagio felice, componimento drammatico per festeggiare il XII di febbraio, giorno natalizio di S.M. l'Imperatore Francesco I*) in onore dell'Imperatore (TN, AS, Consigliere Aulico, Busta n. 9 e n. 11). Il testo dell'*Alcina* si può leggere nel "Giornale teatrale, ossia Scelto teatro inedito italiano tedesco e francese", fasc. XLII (15 settembre 1821). La sua narrazione, per la verità, veniva valutata piuttosto severamente dall'editore (*ivi*, pp. 61-62).

⁴⁸ Carlini, Lunelli, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, pp. 208-209.

⁴⁹ *Ivi*.

Quando, nella seconda metà dell'Ottocento, a Pergine cominciarono a organizzarsi associazioni di volontariato dedite all'abbellimento, all'educazione dei giovani, allo sport ecc., la musica verrà sempre più frequentemente chiamata ad animare i momenti salienti di tale associazionismo sociale. Il 24 giugno 1874, ad esempio, la Società di Mutuo Soccorso otteneva il permesso di organizzare una festa da ballo con vaso della fortuna nelle sale dell'Albergo all'Aquila d'oro; così anche il 12 febbraio 1876, questa volta nelle sale dell'Albergo Perini⁵⁰: una prassi probabilmente copiata dai gestori dei locali pubblici (locande, taverne, osterie), dove la musica (a favore dei clienti) era ampiamente presente anche nei secoli precedenti. L'8 gennaio 1875, ad esempio, il locandiere Girolamo Perini, chiedeva e otteneva il permesso per quattro feste da ballo (dalle ore 8 di sera alle 4 di mattina, pagando una regolare tassa) collocate nelle giornate del 24 e 31 gennaio, 7 e 9 febbraio 1875⁵¹.

Vogliamo chiudere questo breve riassunto sulla vivacità culturale di Pergine a inizio Ottocento con un richiamo alla figura di don Francesco Tecini (1763-1853), decano di Pergine dal 1797 al 1853, dopo essersi formato a Salisburgo e Firenze. Il suo apostolato fu, infatti, strettamente dedicato alla formazione scolastica, allo sviluppo dell'igiene e sanità fra contadini e artigiani, alla diffusione della lettura nelle singole famiglie rurali e attività anche culturali, forse con un orientamento troppo conservativo. Le feste a lui dedicate dal Comune di Pergine il 4 luglio del 1847, riassumono perfettamente il sistema di associazionismo culturale/spettacolare che a metà Ottocento stava prendendo forma nel Trentino: unione delle varie associazioni corali dei dintorni per la celebrazione della messa solenne nella chiesa parrocchiale; collaborazione con la Società Filarmonica di Trento (e musicisti della cattedrale) per le funzioni religiose (Messa e Vespri); coinvolgimento per due giorni della Banda di Pergine itinerante fra piazze e strade; «Coro popolare eseguito da buon numero di cantori raccolti da diversi Comuni del Distretto»; Fuochi artificiali; Illuminazione, Pulizia generale e 'decoro' dell'intera cittadina.⁵²

In questo contesto storico pur abbracciato con uno sguardo piuttosto ampio e leggero, particolarmente affascinante ci sembra il richiamo a una collezione nata casualmente, sempre a Pergine, senza alcuna ambizione bibliofila, ma risultato esclusivo di una profonda passione per la musica e, soprattutto,

⁵⁰ Pergine, AC, Atti Comunali, n. 33. Fasc. 5775-5779. *Concessioni per feste da ballo.*

⁵¹ *Ivi.*

⁵² *Festeggiandosi il cinquantesimo anno del solenne ingresso nella parrocchia di Pergine dell'illustrissimo e reverendissimo don Francesco Tecini*; Pergine, AC, *Spese incentrate per la festa semisecolare ad onore dell'Arc. Tecini*, Fasc. 864 -365.

per il teatro musicale. Si tratta di un gruppo di poco più di sessanta unità bibliografiche, frutto, quasi tutte, di una diretta partecipazione agli eventi richiamati nei singoli titoli da parte di Silvio Refatti (1874 - 1961). Silvio, gerente di un negozio di ‘coloniali’ nell’odierna Piazza Garbari di Pergine, era figlio di Giuseppe Refatti (1832 - 1915) e Anna Piva ai quali dobbiamo far risalire il piacere culturale per il teatro musicale dell’intera famiglia. La firma a matita di ‘Anna Piva’ si trova, infatti, sul frontespizio dei due libretti più antichi della raccolta, seguita dal timbro ‘moderno’ del figlio Silvio Refatti. Ma anche i Refatti praticavano già la musica, in particolare il mandolino (Luciano), il flauto traverso (Silvio) nella Banda del paese; pure il cugino Giuseppe suonava la fisarmonica in piccoli complessi di musica ‘leggera’. Silvio possedeva uno splendido traversiere in legno ancora oggi ben conservato dagli eredi. All’inizio del Novecento, per consentire alle figlie di coltivare la musica, Silvio acquistava pure un prezioso pianoforte a coda tuttora presente nel salotto di casa. La tradizione musicale continuava quindi lungo un sentiero anche professionale come succede, oggi, grazie al pianista Tullio Garbari.



Fig. 3. Il salotto ottocentesco con pianoforte della famiglia Refatti-Peghini a Pergine.
Per gentile concessione.



Fig. 4. Particolare del pianoforte viennese a coda. Per gentile concessione.



Fig. 5. Il flauto traverso di fine Ottocento suonato da Silvio Refatti. Per gentile concessione.

Silvio Refatti era fratello di don Cesare, fotografo, appassionato di alpinismo e pure lui amante del teatro. Allo scoppio della prima Guerra Mondiale, don Cesare, amico di Alcide Degasperi, veniva internato a Katzenau con l'accusa di filo-italianismo. In quel terribile *campus*, si dedicò subito alla cura di regie e costruzione di scenografie degli spettacoli teatrali allestiti con i prigionieri italiani; tornato a Borgo da cappellano, contribuì in maniera decisiva alla rinascita del locale oratorio, curando regolari cicli di rappresentazioni, e a diffondere la passione per l'alpinismo.

Questa serie di libretti con marcati segni d'uso e annotazioni, ci mostra un possibile bagaglio musicale operistico di un musicofilo a inizio Novecento: una vita di lavoro, che lasciava comunque spazio all'ascolto frequente di una cinquantina di titoli d'opera dal carattere più diverso, una trentina dei quali vissuti dal vivo (e più volte) in vari teatri vicini a Trento: Verona, Padova, Milano, Bologna, Montecatini, Roma, Borgo ecc. Alcuni di questi volumetti indicano la fonte della passione musicale di Silvio e Cesare Refatti; appartengono, infatti, alla prima metà dell'Ottocento e portano una doppia firma: "Anna Piva" (la madre) e quindi il successivo timbro "Silvio Refatti" (il figlio).

1. Salvatore Cammarano, *Lucia di Lammermoor. Dramma tragico in due parti. Da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico il Carnevale del 1838*, [la poesia è del sig. Salvatore Cammarano, la musica è del maestro sig. Gaetano Donizetti], Verona, Tipografia di Pietro Bisesti, in via nuova, [1838?], 36 p.

Contiene: parte prima: La partenza in un solo atto; parte seconda: Il contratto nuziale in due atti.

P. 4: Personaggi.

2. Salvatore Cammarano, *Poliuto. Tragedia lirica in tre atti*, di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti, Milano, coi Tipi di Francesco Lucca, [1856], 32 p.

P. 5: Personaggi.

Un secondo, piccolo gruppo di questi esemplari – con alcuni esempi di produzioni (anche editoriali) locali – richiamano il mondo socialmente più allargato di teatro musicale, quello sostenuto dalle istituzioni cattoliche e da don Cesare Refatti, particolarmente vivaci anche a Pergine. Proprio nell'Oratorio di Pergine, a sostegno dell'attività teatrale, nel 1897 veniva costituita un'Orchestra o Società Filarmonica, formata da: 4 violini I, 2 violini II, 2 viole, 1 violoncello, 2 contrabbassi, 1 flauto, 2 clarinetti, 2 corni, 2 trombe, 1 trombone⁵³. Ecco, di seguito, altri titoli significativi della 'raccolta Refatti':

⁵³ Piva, *1883-1983*, p. 51.

3. Giuseppe Lamberti, *Il Casino di campagna. Operetta in un atto*, libretto e musica del maestro Giuseppe Lamberti, Trento, Tip. ed. del Comitato Diocesano Trentino, 1901, 24 p.

Timbro: Rappresentata al Ricreatorio di Pergine 1902; firma: *Silvio Refatti*.

4. Pietro Metastasio, *Giuseppe riconosciuto*. [Riduzione]. *Azione sacra di Pietro Metastasio ridotta e musicata dal m.o Carlo Chiappani per solennizzare il giorno onomastico di mons. Giuseppe Angeli direttore del Coll. Conv. P.V. di Trento ed al medesimo scopo eseguito dagli alunni del detto Istituto il 19 marzo 1889*, Trento, Stab. Lit. Tip. Scotoni e Vitti, 1889, 23 p. P. 4: Personaggi.

Frontespizio e p. 2: timbro e firma: *Silvio Refatti*.

5. Giuseppe Cavalieri, *La Guardia al Morto. Melodramma giocoso in due atti di G. Cavalieri posto in musica dal Maestro C. Chiappani da rappresentarsi nel carnevale 1882 per gli alunni del Collegio Convitto P.V. di Trento*, Trento, Ed. di Giuseppe Marietti 1882, 33 p.

Correzioni a matita: “Prima edizione”; “rappresentata nel carnevale 1889”; timbro: Silvio Refatti.



Fig. 6. Riccardo Zandonai, *La Farsa amorosa*. 1933.

L'opera era diretta dallo stesso Riccardo Zandonai. All'interno firma di proprietà “Silvio Refatti. Pergine. Trento. Sociale”. Per gentile concessione.



Fig. 7. *La fiamma*. Musica di Ottorino Respighi, 1933.
Sulla copertina, leggibile il timbro di proprietà “Silvio Refatti”. Per gentile concessione.

Fra le molte esperienze d’ascolto (testimoniate da libretti con firma di possesso e data delle visioni) possiamo citare:

- cinque serate per: *Rigoletto* di Verdi: Trento, *Teatro Sociale* (7.XII.1953, 7.XII.1955); Roma, *Terme di Caracalla* (11.VIII.1956, 18.VIII.1956); Verona, *Arena* (3.VIII.1957).

- quattro serate per: *Aida* di Verdi: Verona, *Arena* (18.VIII.1913); Padova: 1929; Roma, *Terme di Caracalla* (luglio 1956); Verona, *Arena* (9.VIII.1958).

- tre serate per: *Pagliacci* di Leoncavallo: Roma, *Teatro Eliseo* (30.VI.1954); Trento, *Teatro Sociale* (8.XII.1954); Verona, *Arena* (28.VII.1960); *Rigoletto* e *La forza del Destino* di Verdi: Trento, Verona, Montecatini.

- due per: *La Gioconda* di Ponchielli: Verona, *Arena*; Trento (P.zza Fiera); *Carmen* di Bizet: Verona, *Filarmonico*; Montecatini; *Aida*.

- uno per: *Lohengrin* di Wagner: Milano, *Teatro alla Scala* (1936); *Tannhäuser* di Wagner: Verona; *Lucia di Lammermoor* di Donizetti: Milano, *Teatro Carcano* (24.I.1925); *Manon Lescaut* di Puccini: Ferrara, *Teatro Verdi* (6.V.1958); *L'Africana* di Meyerbeer: Verona (11.I.1932); *Hänsel e Gretel* di Humperdinck: Verona, *Teatro Filarmonico*.

In famiglia gli ascolti proseguivano attraverso radio e giradischi come testimoniano i forti segni d'uso sulle carte, assicurando a tutti i componenti il ricordo mnemonico di interi libretti, compresa la *Tetralogia* di Wagner.

La 'disattenzione conservativa' verso i libretti d'opera da parte di molte casate signorili del Trentino è confermata anche dall'archivio Salvadori, ovvero dai documenti lasciatici da una dinamica famiglia di commercianti passata da Mori a Pergine e quindi a Trento, insignita di titolo baronale nel 1766; nei palazzi dei Salvadori la musica strumentale si praticava con particolare intensità soprattutto fra 1760 e 1860, come testimonia la corrispondenza familiare e alcune raccolte di partiture custodite anche presso la Biblioteca comunale di Trento⁵⁴. Nel 1818, quando Felice Mazzurana procedeva alla costruzione dell'attuale Teatro Sociale, Isidoro Salvadori acquistava immediatamente il palco n. 12 della prima fila; pochi anni dopo, nel *Registro dei palchettisti* datato 1885, Angelo Salvadori si dichiarava proprietario del palco n. 11 (Ia fila), i fratelli Valentino e Isidoro del palco n. 14 (Ia fila) e il barone G. Batta del palco n. 14 (IIa fila)⁵⁵. Ma nell'archivio Salvadori, oggi conservato a Trento presso l'Archivio di Stato, non c'è traccia di un solo libretto a stampa sicuramente acquistato dai vari componenti la famiglia nel corso degli anni. A sorprenderci è solo un piccolo manoscritto che restituisce la trascrizione del primo atto de' "*Il Conclave dell'Anno 1774. Drama per Musica*", rappresentato a Roma nel Teatro delle Dame durante il carnevale del 1775 con musica di Niccolò Piccini e testo proposto dal Metastasio. Un piccolo fascicolo archivistico, dove, fra altre carte, si possono leggere sagaci satire (con richiami musicali), sonetti, lettere famigliari e colte richieste (da Valentino o Isidoro): nel 1804 di libri preziosi come il *Corpus Iuris Civilis*

⁵⁴ Per maggiori informazioni attorno alla famiglia Salvadori in riferimento alla musica si veda: Carlini, *Considerazioni storico-culturali a margine del fondo musicale Thun di Castel Thun*, pp. XX-XXIV.

⁵⁵ *Palchettisti del Teatro Sociale 1° Agosto 1885*, Ms in TN, BAC, Ms non catalogato.

Iustiniani con i commenti di Esteban Daoiz stampato nel 1612 assieme a opere di Seneca e Quintiliano, le *Noctes Atticae* di Aulo Gellio con i commenti di Esteban⁵⁶. I baroni Salvadori, quindi, non si occupavano certamente solo di tabacco e filati serici!

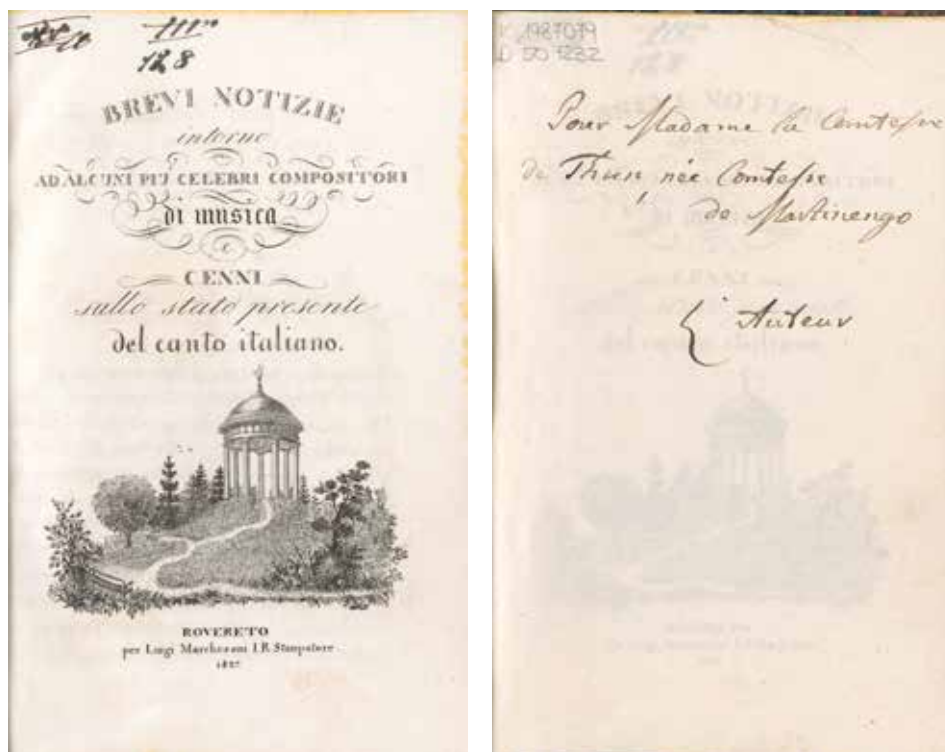
I libretti nella Biblioteca Thun

All'interno di questo *excursus* attorno ai libretti d'opera relativi alla storia musicale del Trentino, rimane un forte rammarico. A fronte di una passione vivace per il teatro musicale coltivata da tutta la famiglia (ma in particolare dal conte Matteo Thun (1812-1892) e condivisa soprattutto con la prima moglie Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina, la Biblioteca Thun non conserva particolari memorie librettistiche. In pratica il tutto si risolve in un volume collettaneo identificabile nella segnatura "Castel Thun, VIII 335 1-10". Si tratta di un tomo contenente dieci libretti, dove i testi per l'opera si alternano con quelli destinati al teatro di parola. Probabilmente tali minute quanto diffuse edizioni non fecero mai parte integrante della collezione libraria familiare, fruendo, comunque, di una specifica autonomia nella sistemazione spaziale, con esemplari solo a volte inseriti nella Biblioteca. Nell'ultimo intervento di riordino generale dei beni librari, i dieci volumetti superstiti venivano rilegati in un'unica unità tuttora conservata sotto la segnatura "VIII 335/1-10". Al suo interno ciascun titolo è distinto da un numero di inventario progressivo contenuto fra il 4957 e il 4966.

Assente, quindi, un'attenzione di carattere collezionistico, in casa Thun i libretti d'opera rimanevano strettamente legati alla fruizione diretta dello spettacolo: ogni loro valore sfumava al calare del sipario anche, purtroppo, nei casi di opere o spettacoli dedicati alla famiglia. Non erano testi da rileggere, come succedeva, invece, con gli scritti di Vittorio Alfieri – ancora ben conservati nella biblioteca Thun (*Teatro comico originale; Teatro tragico originale; Tragedie*) –, di Beaumarches (*Le mariage de Figaro, ou, La Folle Journée*) o Felice Cavallotti (*Le rose bianche: bozzetto in un atto; La figlia di Jefte, commedia in un atto*). In ogni caso l'interesse della famiglia per il canto e il teatro era ben conosciuto se, ad esempio, la Biblioteca conserva ancora oggi ben due copie delle *Brevi notizie intorno ad alcuni più celebri compositori di musica e cenni sullo stato presente del canto italiano*, stampate da Luigi Marchesani a

⁵⁶ TN, AS, *Archivio Salvadori*, 3299, "Carte diverse di poco valore".

Rovereto nel 1827⁵⁷) e scritte dal roveretano (ma residente a lungo a Vienna) Giuseppe Bridi, banchiere, cantante e amico di Wolfgang Amadeus Mozart. Su una di queste (Biblioteca Thun, III 128) si legge chiaramente: «*Pour madame la Comtesse de Thun, née Comtesse de Martinengo L'Auteur*», segno di un rapporto anche personale fra le due famiglie.



Figg. 8 e 9. Giuseppe Bridi, *Brevi notizie [...]*, Rovereto, 1827 con dedica alla contessa Violante Thun Martinengo (APTn, Biblioteca Thun, III 128).

⁵⁷ APTn, Biblioteca Thun, III 128. La tipografia di Luigi Marchesani di Rovereto si dedicava spesso alla stampa dei libretti d'opera. Sua è, ad esempio, l'edizione destinata allo spettacolo inaugurale del *Nobile Teatro di Bolzano* nel 1805: *Pamela nubile*. Fra le maestranze artistiche, richiamate nella pubblicazione citata, è interessante segnalare (p. 4), due significativi riferimenti all'industria anche locale delle attività teatrali: «L'architettura, e la direzione sì interna che esterna dell'intero Teatro è d'invenzione dell'Ingegnere-Architetto Sig. Andrea Caminada nativo del Lago di Como, ora domiciliato a Roveredo. [...] Il Sipario, la Medaglia del Soffitto, il prospetto figurato de' Palchi è tutto inventato e dipinto dal Sig. Domenico Zeni Veronese del Territorio, abitante in Trento» (TN, BCT, t-ML 532(4)). I due artisti partecipavano pure all'allestimento dell'opera successiva (*Questa volta la biscia ha beccato il ciarlatano*, di Franz Benedikt Dussek con libretto sempre stampato da Marchesani). Un altro libretto, uscito dalla peraltro più antica tipografia Monauni di Trento (*Un avvertimento ai gelosi*), avverte, invece: «Lo scenario è d'invenzione e pittura del Sig. Giuseppe Ambrosi di Trento» (TN, BCT, t-MLT 23, p. 2).

Ecco, di seguito, il piccolo elenco di libretti ancora oggi conservati nella Biblioteca Thun.

1. Salvatore Cammarano, *Roberto Devereux. Tragedia lirica in tre atti. Da rappresentarsi al Teatro Re la Quaresima 1838*, la poesia è del signor Salvatore Cammarano, la musica è del sig. Gaetano Donizetti maestro onorario di S.A.R. il Principe di Salerno e maestro di contrapunto e composizione nel Real Conservatorio di Napoli, Milano, dalla Stamperia Dova, Contrada dell'Agello, n. 962, [Francesco Lucca, 1838?], [2], 31 p. Personaggi e Interpreti: *Elisabetta*: Santina Ferlotti; *Duca di Nottingham*: Paolo Ambrosini; *Sara*: Livia Giannoni; *Roberto Devereux*: Giovanni Confortini; *Lord Cecil*: Giovanni Angelotti; *Ser Gualtiero Raleigh*: Valentino Sermattei; Primo violino, direttore d'orchestra: Signor Bernardo Ferrara; Elenco orchestrali.
(APTn, Biblioteca Thun, VIII 335 1)

2. Giuseppe Turchi, *Il traditore punito. Azione mimica in tre atti*, di Giuseppe Turchi, [S.l., s.n., 1885?], 8 p.
P. 5: elenco personaggi.
(APTn, Biblioteca Thun, VIII 335 2)

3. *Traiano in Dacia. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico di Verona il carnevale dell'anno 1816*, [musica di Giuseppe Nicolini], Seconda edizione, Verona, Tipografia Bisesti, in via nuova alla Speranza, [1816?], 62 p.
Personaggi - Interpreti: *Traiano*: Diomiro Tramezzani; *Colmira*: Giuseppina Fabrè; *Decebalò*: Giovanni Battista Velluti; *Zomusco*: Vincenzo Botticelli; *Armonda*: Caterina Moretti; *Massimo*: Gaetano Dal Monte; Coro di Daci. Romani; Direttore dei Cori: Signori Panato e Banca.
P. 33: *Cesare in Egitto. Ballo Eroico-Tragico-Pantomimo in cinque atti*.
(APTn, Biblioteca Thun, VIII 335 3)

4. Emanuele Viotti, *La fontana d'amore. Ballo comico composto e diretto da Emanuele Viotti*, Padova, Tipografia Penada, 1838, [8] p.
Elenco personaggi.
(APTn, Biblioteca Thun, VIII 335 4)

5. Salvatore Cammarano, *La Vestale. Tragedia lirica in tre atti da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico l'autunno 1842*, [poesia di Salvatore Camarano, musica del maestro Saverio Mercadante], Verona, per Pietro Bisesti Tip. Librajo, [1842?], 36 p.
P. 3: Personaggi – Artisti.
Quarta di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti*.
Copia presente anche nell'Archivio Larcher-Fogazzaro di Trento.
(APTn, Biblioteca Thun, VIII 335 5)

6. Marco D'Arienzo, *Leonora. Melodramma in quattro atti di Marco D'Arienzo, musica del cav. Saverio Mercadante. Da rappresentarsi in Siena nel teatro degl'Illustrissimi Accademici Rinnovati il Carnevale 1864-65*, Milano, coi Tipi di Francesco Lucca, [1864?], 48 p.

P. 3: Personaggi – Attori.

(Castel Thun, VIII 335 6)

7. Salvatore Cammarano, *Poliuto. Tragedia lirica in tre atti*, di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti, Milano, coi Tipi di Francesco Lucca, [1856?], 32 p.

P. 5: Personaggi - Attori.

In quarta di copertina: *Elenco dei libretti d'Opere teatrali pubblicati coi tipi di Francesco Lucca.*

Opera rappresentata al Teatro Sociale di Trento nella Stagione della Fiera 1856.

Copia presente anche nell'Archivio Larcher-Fogazzaro di Trento, V 52.

(APTn, Biblioteca Thun, VIII 335 7)

8. Gaetano Rossi, *Linda di Chamounix. Melodramma in tre atti di Gaetano Rossi, posto in musica da Gaetano Donizetti. Da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Trento nella Stagione della Fiera di S. Vigilio 1852*, Milano, Dall'I.R. Stabilimento Nazionale Privileg. di Giovanni Ricordi, Cont. degli Omenoni, n. 1720 e sotto il portico a fianco dell'I.R. Teatro alla Scala 14015, [1852?], 48 p.

P. 3: Personaggi, Attori.

Copia presente anche nell'Archivio Larcher-Fogazzaro di Trento, V 37.

(APTn, Biblioteca Thun, VIII 335 8)

9. Pietro Metastasio, *Gioas re di Giuda. Melodramma biblico in due atti da eseguirsi dagli alunni della scuola di canto nell'ospizio apostolico di S. Michele. Nel Carnevale dell'Anno 1842*, [Pietro Metastasio], Roma, nella Tipografia dell'Ospizio Apostolico, [1842?], 35 p.

(APTn, Biblioteca Thun, VIII 335 9)

10. Giovanni Emanuele Bidera, *Marino Faliero. Melodramma spettacoloso diviso in tre parti. Poesia di Emmanuele Bidera, posto in musica dal celebre maestro cav. Gaetano Donizetti. Da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Trento. In occasione della Fiera di S. Vigilio nell'anno 1847*, Venezia, dalla Tipografia di Giuseppe Molinari in Rugagiuffa S. Zaccaria, n. 4879, [1847?], 26 p.

P. 2: Personaggi.

Copia presente anche nell'Archivio Larcher-Fogazzaro di Trento, V 45.

(APTn, Biblioteca Thun, VIII 335 10)

A fronte di questo esiguo elenco, pensando anche alla madre di Matteo Thun (la contessa bresciana Violante Martinengo Cesaresco) e alla sua abituale frequentazione dei teatri, possiamo parlare di un caso eclatante di dispersione riferito a una precisa tipologia di materiale librario.

A proposito della passione per la musica della contessa, vale la pena citare un piccolo episodio ricco di riflessi per il Trentino. La contessa fra il 1827/28 soffrì di una grave malattia per la quale rimase a lungo a Brescia. Dal suo soggiorno nel palazzo natale tornava alla fine dell'estate 1828 con un gruppo di amici bresciani, portati subito ad ascoltare il nuovo, celebre organo appena restaurato dai Serassi in Santa Maria Maggiore. Così ne rende conto ai fratelli Ferdinando e Carlo Serassi il musicista bresciano (poi medico) – ma attivo a Trento, Ala, Civezzano e infine a Caldonazzo –, Francesco Moroni in una lettera datata 6 ottobre 1828 citando proprio l'organo in Santa Maria Maggiore:

L'Organo si mantiene buono, e le dirò a vostra gloria, che erano già trascorsi due mesi, che io non toccava gli strumenti, e Domenica che da quella d'Agosto in poi fu la prima in cui l'ho suonato li trovai quasi che a perfetta accordatura. Nel frattempo che io mi trovava alla visita Pastorale lo suonò sempre mio fratello, ed ebbe la sorte di farlo sentire alla Contessa Violante Turn nata Martinengo che con molti Bresciani era di ritorno a Trento. Piacque estremamente. Jeri poi l'ho suonato io pel Conte Dossi di Brescia, e tanti altri Signori, ed è piaciuto⁵⁸.

Questo passo ci permette di dedicare alcune righe a un personaggio un po' eccentrico. Francesco Moroni (Lonato 1800 - Padenghe 1872), compositore (soprattutto di musica sacra), organista, mediatore, commerciante, girovago e in fine (laureato a Padova dopo il 1833) medico a Caldonazzo, dove nel 1836, grazie a lui, i Serassi costruivano, *ex novo*, l'unico strumento nel Trentino (n. 513)⁵⁹. Le sue lunghe lettere rivolte agli organari di Bergamo, durante il complesso restauro dello strumento in Santa Maria Maggiore di Trento, richiamano alcuni interessanti fatti musicali, altrimenti persi.

A chiusa di un suo foglio datato 7 marzo 1829, il Moroni scriveva:

⁵⁸ BG, BC Angelo Mai e Archivi storici. *Fondo Pietro Antonio Serassi*, 499MoF 6.10.1828.

⁵⁹ "Il Messaggiere tirolese con privilegio", 18 ottobre 1836, n. 84.

Il Sig.r Palazzini avrà già forse ricevuto il Cembalo che fino dalla settimana scorsa gli venne spedito colla pubblica spedizione [...]. Entro la Cassa del Cembalo troverete alquante copie di sinfonie, una delle quali la regalerete a nome mio con una copia di Marcia, e quei duetti di arpa alla Sig.a Zanetti, un'altra copia al Sig.r Palazzini, e le altre servono per voi⁶⁰.

Qui possiamo subito specificare almeno due importanti argomenti per la storia musicale del Trentino. Il primo accenno al 'Cembalo' richiama un fortepiano (per la verità non proprio felice!) spedito a Brescia e costruito da Antonio Martinelli di Caldonazzo (1798-1874), artigiano di cui oggi si conserva presso la Società Filarmonica di Trento l'unico manufatto conosciuto, contrassegnato dalla scritta: "1832 fabbrica dei Fratelli Martinelli di Caldonazzo", già proprietà di Renato Lunelli⁶¹. Dalle lettere del Moroni si capisce che egli agiva, in pratica, da agente commerciale del Martinelli (e dei Serassi nel Trentino).

La seconda considerazione che possiamo fare è riferita al repertorio per arpa con la citazione «e quei duetti di arpa» spediti dallo stesso Moroni sempre a Brescia assieme alle prime copie di sue musiche appena stampate da Ricordi e da Bertuzzi⁶². Facile collegare il primo repertorio all'arpista contessa Violante Martinengo Cesaresco Thun che, anche *in loco*, poteva trovare letteratura fresca per la propria passione. Fra l'altro, sicuramente a lei vicino era pure un secondo compositore attento all'arpa, il conte (e tenore) roveretano Giovanni Fedrigotti (1794-1828) che all'inizio del mese di febbraio 1828, prima di tornare a Roma, passava proprio a Trento per visitare l'organo di S. Maria Maggiore, proprio a due passi dal palazzo dei conti Thun⁶³.

La coincidenza storica fra discesa della nobiltà e ascesa della borghesia crea, nell'Ottocento, un fecondo 'passaggio di consegne' assolutamente non traumatico. Un momento fecondo, non critico, che porta progressivamente al potenziamento e all'accrescimento di tutto il sistema teatrale

⁶⁰ BG, BC Angelo Mai e Archivi storici. *Fondo Pietro Antonio Serassi*, 492MoF 12.02.1828.

⁶¹ Lunelli, *Strumenti musicali nel Trentino*, pp. 53-56. Lo strumento era stato pagato ben 250 lire austriache. Questo sarebbe almeno il secondo fortepiano a sei pedali del Martinelli, venduto a una famiglia signorile di Mezzolombardo.

⁶² Si tratta delle due sinfonie per organo o piano forte dedicate dal Moroni proprio al Serassi e stampate a Milano da Ricordi. Negli stessi anni il Moroni a Milano stampava altre pagine editate da Bertuzzi.

⁶³ BG, BC Angelo Mai e Archivi storici. *Fondo Pietro Antonio Serassi*, 492MoF 12.02.1828.

musicale con inevitabili, ma necessari, mutamenti nei linguaggi comunicativi. Per tutta la prima metà dell'Ottocento anche a Trento i nobili, nei teatri, prevalgono ancora fra i proprietari dei palchi e, sempre presenti, sono negli organi amministrativi e gestionali, rappresentando pure il pubblico più fedele agli spettacoli d'opera. Nei due mesi delle stagioni liriche principali (giugno-luglio), le varie famiglie si contendevano le serate libere di attrici, divi e dive. La presenza, nell'archivio Thun, di una pagina autografa di Vincenzo Bellini è, ovviamente, figlia di questo costume, in atto soprattutto a Venezia, da dove il documento proviene, ma ereditata anche da Trento.

Certamente meno eclatante dell'autografo belliniano, ma pur sempre significativa, è, per richiamare un altro esempio, una lettera datata 9 marzo 1865, lasciata nell'archivio della famiglia Tambosi dal celebre violinista genovese (secondo solo a Paganini!) Camillo Sivori (1815-1894). L'illustre virtuoso era stato invitato a Trento per un concerto al Teatro Sociale condiviso con l'orchestra della Società filarmonica (diretta da Giuseppe Anzoletti) e il pianista bolognese (ma docente in città) Raffaele Bazzigotti (1823-1890)⁶⁴. Con l'inedito, breve scritto, Camillo Sivori – ospitato probabilmente in casa Tambosi (il bellissimo palazzo in via San Marco, oggi proprietà della Provincia autonoma di Trento) – intendeva ringraziare Matteo Toniatti, l'accordatore del pianoforte utilizzato per il concerto sul palco del Sociale:

Complimenti e ringraziamenti al Signor Toniatti Matteo per l'ottima accordatura del Piano Forte che mi servì al Concerto dei 9 Marzo nel Teatro Sociale di Trento.

Camillo Sivori

Trento 9 Marzo 1865

Visto dal Magistrato Civico di Trento

Li 9 Marzo 1865

Il Consigliere

G. Rungg⁶⁵.

⁶⁴ Carlini, Lunelli, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, *ad vocem*. Per la cronaca del concerto si veda: "Gazzetta di Trento", Trento, Anno X, lunedì 7.3.1865 e lunedì 14.3.1865.

⁶⁵ TN, BPC, *Fondo Tambosi, Miscellanea, opere a stampa e fotografie, 1537-1962*, c. 1107. La lettera (e il concerto tenuto al Teatro Sociale di Trento il 9 marzo 1865) non sono citati nella monografia: Inzaghi, *Camillo Sivori*, 2004.



Fig. 10. Libretto *Lucrezia Borgia*, Trento, Teatro Sociale, 'fiera di S. Vigilio 1844'
(TN, BPC, Archivio Tambosi, per gentile concessione).

Un merito d'ospitalità significativo per la famiglia Tambosi che, allora, gestiva una delle più importanti industrie della seta in Europa, egualmente proprietaria del celebre *Caffè Tambosi* nell'*Hofgarten* di Monaco. Ma i Tambosi, poco più tardi, si renderanno ancora più benemeriti, ospitando

nel 1884, sempre nel loro palazzo di via San Marco e, per una più breve visita, nella casa di Rovereto, uno dei più importanti musicisti di tutti i tempi, Johannes Brahms. A Monaco Luigi Tambosi (1857-1927)⁶⁶ era entrato in amicizia con Rudolf von der Leyen (appassionato di musica e scrittore) e relativa moglie. Con loro, nel maggio del 1884, trovandosi liberi nel palazzo di Trento, Luigi e signora decidevano di invitare l'amico comune Johannes Brahms per un giro in alta Italia. Brahms, da Vienna, il 9 maggio raggiungeva gli amici a Trento e la compagnia si poteva avviare verso Riva del Garda, concedendosi una sosta a Castel Toblino non solo per una imperdibile (per Brahms!) visione del lago, ma anche per un assaggio del già celebre 'vin santo' locale. A Riva del Garda la compagnia passò delle giornate celestiali a detta di von der Leyen, permettendosi pure una gita alla villa dei Tambosi di Rovereto e una lunga fermata al lago di Loppio, allora ben pieno d'acqua⁶⁷!

Purtroppo, anche nel caso di questo archivio dobbiamo registrare l'assenza di una specifica sezione per i libretti d'opera. La famiglia Tambosi, pur essendo coinvolta direttamente nella costruzione e gestione del Teatro Sociale sin dal 1818, sembra aver conservato un solo manufatto:

Felice Romani, *Lucrezia Borgia. Melodramma del cavaliere Felice Romani da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Trento la fiera di S. Vigilio 1844* [...], musica del cav. Gaetano Donizetti, [S.l., s.n., 1844?], 32 p.
Personaggi – Attori: *Don Alfonso, Duca di Ferrara* - Sig. Santi Eugenio; *D.a Lucrezia Borgia* - D'Alberti Eugenia; *Gennaro* - Balestracci Achille; *Maffio Orsini* - Viale Costanza; *Rustighello* - Piemontese Giuseppe; *Gubetta* - Lonati Faustino; *Petrucci* - Botticelli Salvatore⁶⁸.

Un solo esemplare, si diceva, la cui presenza, nel fascicolo testimone, non sappiamo giustificare. Purtroppo l'opuscolo è privo di qualsiasi indicazione editoriale; curiosa, se vogliamo, risulta l'impostazione, ancora 'antica' (per il 1844!), dell'intestazione, con, nel frontespizio, in primo piano, l'autore del libretto e solo in coda, per ultimo, il nome del musicista Donizetti! Un opuscolo stampato probabilmente in fretta, quando non si conoscevano

⁶⁶ Luigi era fratello del più celebre Antonio (1853-1921), sindaco di Trento, deputato al parlamento di Vienna e quindi senatore del Regno d'Italia. Meno impegnato e coinvolto del fratello sia in politica che nella gestione economica degli affari, Luigi frequentava con piacere l'alta borghesia tedesca alla quale apparteneva Rudolf von der Leyen.

⁶⁷ Leyen, *Johannes Brahms*, pp. 40-44.

⁶⁸ TN, BPC, Archivio Tambosi. *Corrispondenza e atti, 1818-1869*, fasc. 0386, *Teatro Sociale di Trento. Libri non catalogati*.

ancora i protagonisti di coro e orchestra. Se, ad esempio, l'editore avesse riportato i nomi principali dei musicisti coinvolti (maestro al cembalo e direttore concertatore) il suo valore storico/artistico/economico sarebbe oggi significativo. Fra gli interpreti di quella stagione operistica trentina, infatti, c'era Angelo Mariani, qui al suo debutto assoluto in veste di direttore: Angelo Mariani, ovvero il più importante direttore d'orchestra dell'Ottocento italiano, indissolubilmente legato al nome di Giuseppe Verdi⁶⁹!

In ogni caso l'interesse e il coinvolgimento diretto nella vita teatrale della città da parte dei Tambosi rimangono confermati a partire dal 1816, quando il Mazzurana esponeva il suo primo progetto.

Se numerose sono le carte riferibili alla proprietà e gestione del palco di famiglia a partire dalla sua apertura nel 1818, già in occasione del primo progetto esibito dal Mazzurana nel 1816 troviamo il nome di Luigi Tambosi, segnato nell'elenco dei sostenitori iniziali, assieme a: Thunn conte Giuseppe; Thunn conte Leopoldo; Thunn conte Arbogasto⁷⁰. Nel 1835 Luigi Tambosi riceveva il nuovo *Regolamento* (copia manoscritta firmata dal Capitano del Circolo Guglielmo Barone de Eichendorf) e di seguito i *Regolamenti e Statuti, Circolari, Manifesti e Locandine* di qualche serata eccezionale⁷¹.

Paradossalmente, il fascicolo forse più completo e interessante di questo archivio riferito al teatro per musica, non riguarda Trento e nemmeno l'Italia. Ci riferiamo, infatti, a una raccolta di almeno 104 manifesti di spettacoli messi in scena in soli due anni fra il 1870 e 1872 al *München Königl. Hof und Nationaltheater*. Una collezione proveniente dal ramo familiare di Monaco che permette di cogliere le grandi differenze musicali fra le programmazioni italiane e tedesche del tempo con *Sinfonie* di Haydn e Mozart e opere di: Wagner (1871/72: *Tristan und Isolde; Lohengrin; Rienzi*); Bellini (*Norma*); Auber (*Die Stumme von Portici*); Weber (*Oberon*); Flotow (*Alessandro Stradella*); Lortzing (*Undine*); Beethoven (*Egmont; Fildelio*); Gounod (*Faust*); Mozart (*Die Zauberflöte*). Capolavori assoluti, impossibili, all'epoca, da ascoltare in Italia in sequenza così ravvicinata e in una sola città⁷².

⁶⁹ Carlini, *Il Teatro Sociale di Trento (1819-1985)*.

⁷⁰ TN, BPC, Archivio Tambosi. *Corrispondenza e atti, 1818-1869, fasc. 0386, Teatro Sociale di Trento*.

⁷¹ Ovviamente anche il ramo dei Tambosi risiedente a Rovereto, possedeva un palco nel locale teatro, costruito nel 1784; Giuseppe Tambosi, nel 1868, risultava ancora padrone del palco n. 8 in prima fila.

⁷² TN, BPC, Archivio Tambosi, fasc. 1108. Nel fascicolo si trova anche un manifesto riferito al Teatro Garbari di Trento datato 1873.

München.

Königl. Hof- und  National-Theater.

Jubiläums-Fier von Beethovens hundertstem Geburtstag.
 Sonntag den 18. Dezember 1870.

Außer Abonnement mit ermäßigten Preisen:

Egmont.

Trauerspiel in fünf Aufzügen von Goethe. Musik von Beethoven.
 Regie: Carl Jaffe.

Personen:

Margaretha von Parma, Tochter Carl V., Regentin der Niederlande	Hilshelm Kriß.	Hilshelm Kriß.
Olaf Egmont, Prinz von Gaucourt		Herr Richtig.
Hilshelm von Gaucourt		Herr Dahn.
Fransz von Alba		Herr Jans.
Herrnach, sein natürlicher Sohn		Herr Schalk.
Marchand, im Dienste der Regentin		Herr Wälder.
Nichard, Egmonts Bekleidungsbedienter		Herr Schäfer.
Sohn, unter Alba dienend		Herr Lanzsch.
Georg, Kirchen-Schmeißel-Geselle		Herr Wälder.
Herr Walter		Herr Wälder.
Brodmann, ein Bürgerweib		Herr Wälder.
Beuf, Soldat unter Egmont		Herr Wälder.
Kaptein, Bräutigam und Land		Herr Wälder.
Benken, ein Schreiber		Herr Wälder.
Sach, Kämmerer,		Herr Wälder.
Jetter, Schneider,		Herr Wälder.
Zimmermann,		Herr Wälder.
Schneiders,		Herr Wälder.
Schier		Herr Wälder.
Speiter		Herr Wälder.
Doktor		Herr Wälder.
Geisler, Madam, Kell.		Herr Wälder.

Der Schauspiel ist in Dittsch

Preise der Plätze:

Eineloge im I. und II. Rang für 7 Personen	5 K. 30 fr.	Eine Loge im I. Rang	1 K. — fr.
Ein Logenplatz	1 K. 48 fr.	Ein Logenplatz	1 K. 48 fr.
Ein Loge im III. Rang für 7 Personen	4 K. — fr.	Ein Logenplatz	1 K. 18 fr.
Ein Logenplatz	1 K. 36 fr.	Ein Logenplatz	1 K. 9 fr.
Ein Loge im IV. Rang für 7 Personen	2 K. 30 fr.		
Ein Logenplatz	1 K. 24 fr.		

Die Kasse wird um halb sechs Uhr geöffnet.

Anfang um halb sieben Uhr, Ende um zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben
 und wird ohne Klassenbillet Niemand eingelassen.

Dienstag den 19. Dezember:	(Im K. Hof- und National-Theater)	Herr Jans.
Donnerstag den 21.	(Im K. Hof- und National-Theater)	Herr Wälder.
Freitag den 22.	(Im K. Hof- und National-Theater)	Herr Wälder.
Sonntag den 24.	(Im K. Hof- und National-Theater)	Herr Wälder.
Dienstag den 26.	(Im K. Hof- und National-Theater)	Herr Wälder.

Ordnung des Opernpersonals: Herr Wälder.

Hauptkassier: Herr Wälder.

Bezahlungs-Kassier: Herr Wälder.

Der angelegte Preis beträgt 7 fr.

Kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. G. Hoff & Sohn.

Fig. 11. Monaco, 18.XII.1870, National-Theater. Manifesto Beethoven, *Egmont* (TN, BPC, Archivio Tambosi, fasc. 1108. Per gentile concessione).

München.

Königl. Hof- und



National-Theater.

1870.

Montag den 5. Dezember.

— Mozarts Todestag. —

133^{te} Vorstellung im Jahres-Abonnement.

Die Zauberflöte.

Oper in zwei Aufzügen, Musik von Mozart.

Regie: Herr Egl.

Personen:

Sorastro	Herr Aufseher.
Tamino	Herr Egl.
König der Nacht	Heinrich Herzog.
Pamina, ihre Tochter	Heinrich Stehle.
Papageno	Herr Kindermann.
Papagena	Heinrich Müller.
Monostatos	Herr Schlofer.
Erster	Herr Fischer.
Zweiter	Herr Wolperting.
Dritter	Herr Schmid.
Erste	Frau Egl.
Zweite
Dritte	Heinrich Ritter.
Erster	Heinrich Semann.
Zweiter	Heinrich Eißlein.
Dritter	Heinrich Zyteler.
Erster	Herr Böppel.
Zweiter	Herr Berger.
Gefolge	Sorastro, Priester, Sklaven.	

* * Zweite Dame — Frau Diez, Ehrenmitglied der K. Hofbühne.

Textbücher sind zu 12 Kr. an der Kasse zu haben.

Preise der Plätze

Ein Galleriestuhl-Geh.	2 fl. — Kr.
Ein Park-Geh.	1 fl. 30 Kr.
Vorloge	— fl. 48 Kr.
Galerie	— fl. 18 Kr.

Die Kasse wird um halb sechs Uhr geöffnet.

Anfang um halb sieben Uhr, Ende gegen halb zehn Uhr.

Der freie Zutritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Klassenbillet Niemand eingelassen.

Montag den 6. Dezember	(Am K. Hof- und National-Theater) Die Arbeiter, Drama nach Hamlet von Hugo Müller. Hierauf: Zum ersten Male wiederholt: Ein Engel, Lustspiel von Julius Follen.
Mittwoch den 7. "	(Am K. Hof- und National-Theater) Zum ersten Mal die höchsten Bühnenrollen: Acher, Monolog des erkrankten Perseus. Geachtet oder Cäsar der Straße und sein Ochs, Trauerspiel von Arthur Müller.
Donnerstag den 8. "	(Am K. Hof- und National-Theater) Die sieben Mäden, Oper von Joseph Schönböcker.
Freitag den 9. "	(Am K. Hof- und National-Theater) Zum ersten Male wiederholt: Das eiserne Kreuz, Schauspiel von Ernst Richter. Hierauf: Herrns Kardinals Predigten, Lustspiel von G. von Bekker.
Sonntag den 10. "	(Am K. Hof- und National-Theater) Zum ersten Mal: Durch die Zeitung, Lustspiel von Alois Wittmann. Hierauf: Der einseitige Kampf, Lustspiel von Weidner.
Donnerstag den 11. "	(Am K. Hof- und National-Theater) Tanzhäuser, Oper von Richard Wagner.
Donnerstag den 22. "	(Am K. Hof- und National-Theater) Kohengrün, Oper von Richard Wagner.

Krank vom Operpersonal: Herr Nachbaur.

Unpäßlich vom Operpersonal: Heinrich Seehofer.

Verkrankt auf ärztliche Anordnung dem Operpersonal: Herr Wackmann.

Verkrankt konstantlich dem Schauspielpersonal: Herr Postart.

Der einzige Band kostet 2 Kr.

Hpt. Verlagsdruckerei von Dr. G. Wolf & Sohn.

Fig. 12. Monaco, 5.XII.1870, National-Theater. Manifesto Mozart, Die Zauberflöte (TN, BPC, Archivio Tambosi, fasc. 1108. Per gentile concessione).

München.

Königl. Hof- und



National-Theater.

Mittwoch den 8. März 1871.

49^{te} Vorstellung im Jahres-Abonnement.

Neu einstudirt:

Oberon.

Romantische Feen-Oper mit Ballet in drei Aufzügen. Text nach dem Englischen von Th. Hell.
Musik von Carl Maria von Weber.

Regie: Herr Dr. Dollwaght.

Personen:

Oberon, König der Elfen	Prinzessin Edelsh.
Prinz, } seine dienenden Geister	Prinzessin Witten.
Fürst von Bochart, Herzog von Guenne	Prinzessin Randa.
Scherastin, sein Knappe	Herr Kaspermann.
Herrn el Raschid, Kalif von Bagdad	Herr Sigl.
Keja, seine Tochter	Herr Bogl.
Polina, deren Schatzin und Vertraute	Prinzessin Götze.
Baldwin, ihr Bruder	Herr Wegscheider.
Almanzor, Emir von Tunis	Herr Pfaffler.
Kochana, seine Gemahlin	Prinzessin Weiß.
Abdallah, ein Bedienter	Herr Weigl.
Ein Fei	Prinzessin Demanor.
Ein Meerwächter	Prinzessin Krensch.
Ein Schatz	Prinzessin Kaspelt.
Herrn. Alen. Großkapitän des Kalifen.	
Schwimmen der Keja und der Kochana, Sklaven des Kalifen und des Emir. Bedienter. Neger. Sanguen.	
Gefolge Kaiser Karik des Großen.	

Die Tänze und Gespinnungen, arrangirt von Hof-Ballet-Meister Herrn Herzl, werden ausgeführt von den Damen Branitzka, Zink, Kellan, Sutor und dem Ballet-Corps.

Lehrbücher sind zu 12 Kr. an der Kasse zu haben.

Preise der Plätze:

Ein Galleriestuhl	2 K. 24 Kr.
Ein Parterre-Stuhl	1 K. 48 Kr.
Parterre	— K. 48 Kr.
Galerie	— K. 18 Kr.

Die Kasse wird um halb sechs Uhr geöffnet.

Anfang um halb sieben Uhr, Ende gegen halb zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Kassenbillet Niemand eingelassen.

Dienstag den 9. März	} Keine Vorstellung.
Freitag	
Samstag	
Sonntag	

(Im K. Hof- und National-Theater). Kaiser Abonnement. Bei stündlich besuchtem Hause: **Heißenstier**, a) „Deutscher Siegerzug“, von Hermann Ziegler, komponirt von Franz Willner. b) „1870“, Operette von Max Jenger. c) „Der Fieber“, Schöpfung von Paul Dryje mit Musik von Baron Verfall.

Ordnung des Opernpersonals: Prinzessin Götze.

Hauptrolle des Opernpersonals: Frau Boglert.

Hauptrolle des Schauspielpersonals: Prinzessin Ziegler, Prinzessin Johanna Meyer, Prinzessin Marie Meyer.

Der einzige Preis kostet 3 Kr.

H. Jangschütz Buchverleger (J. Neuber).

Fig. 13. Monaco, 8 marzo 1871, National-Theater. Manifesto Weber, Oberon (TN, BPC, Archivio Tambosi, fasc. 1108. Per gentile concessione).

Continuità e tradizione nelle condotte sociali dei vari casati si coglie pure in un piccolo insieme di libretti facenti riferimento alle famiglie di Clara de Bertolini e Fanny Moggio, sempre di Trento, nomi che ritroviamo su frontespizi o pagine interne di musiche e libretti. Il primo che vogliamo citare, recita:

Salvatore Cammarano, *Il trovatore. Dramma in quattro parti. Poesia di Salvatore Cammarano, musica del maestro Giuseppe Verdi cav. della Legion d'Onore. Da rappresentarsi al Teatro Nuovo di Padova la Fiera del Santo 1854*, Milano, Dall'I.R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito di Gio. Ricordi, [1854?].

Osservando le date, il *Trovatore* rappresentato a Padova anticipa di qualche settimana appena la prima esecuzione dell'opera verdiana al Teatro Sociale di Trento (21 giugno 1854). Ecco, comunque, confermata l'abitudine di molti nobili o distinti signori a seguire le novità teatrali anche fuori dalla propria regione. E in questa direzione (l'ascolto di un'opera mai rappresentata al Sociale di Trento) ci indirizza anche un secondo libretto al cui interno leggiamo: «Roma. Vista al Costanzi il giorno 5/maggio 1925»:

Giuseppe Pizzolato, *I Quattro Rusteghi. Commedia musicale in 3 Atti*, versi di Giuseppe Pizzolato dalla commedia di Carlo Goldoni, musica di Ermano Wolf-Ferrari, Milano, Casa Musicale Sonzogno, via Pasquirolo 12, 1923.

Un'ultima citazione ci porta a una sorta di 'solidarietà di classe' col richiamo a un'opera di Raffaello Lazzari, marito della baronessa Giulia Turco de Turcati, cugina dei conti Alberti Poja. Si tratta del libretto di una seconda opera rappresentata dal Lazzari al Teatro Sociale di Trento:

Alfonso Lazzari, *La contessa d'Egmont (Episodio storico della vita d'una gran dama del secolo XVIII). Prologo e tre quadri. Parole di Alfonso Lazzari, musica di Raffaello Lazzari. Trento, Teatro Sociale, giugno 1902*, maestro concertatore e direttore cavaliere Alessandro Pomè, Trento, Giov. Zippel editore, [1902?]⁷³.

Per quanto riguarda la città di Trento e le conoscenze attuali, la raccolta più cospicua di libretti d'opera fra le famiglie nobili potrebbe essere quella dei Bortolazzi-Fogazzaro-Larcher, un casato articolato (fra Trento e Vicenza) le cui residenze (in Via Mazzini e in Via Oriola/del Simonino) dominano

⁷³ TN, BAC, *Libretti d'opera*.

il centro di Trento e la periferia (Villa e tenuta Bortolazzi dell'Acquaviva). Attorno al 1998, l'ultima erede, Marina Larcher Fogazzaro – pianista (allieva del M.o Roberto Rossi, docente al Conservatorio di Bolzano, che le faceva lezione in casa) –, donava gentilmente al sottoscritto la collezione di libretti allora presente nella sua biblioteca: 533 unità complessive.

Si tratta di una raccolta quantitativamente significativa, strettamente familiare, frutto di una partecipazione diretta alle stagioni di più teatri non solo locali e ascolti aggiornati di opere attraverso dischi e radio seguiti con i testi in mano, spesso poi imparati a memoria. L'insieme librettistico, restituisce gusti e frequentazioni musicali della famiglia a partire dai primi decenni dell'Ottocento sino al finire del Novecento. Una passione vivace e raffinata se pensiamo ai rapporti, della famiglia, con il poeta e senatore Antonio Fogazzaro (Vicenza 1842-1911), il musicista goriziano Stefano Persoglia (o Coronato Pargolesi, le cui musiche in parte furono donate dai Larcher-Fogazzaro alla Biblioteca comunale di Trento), del violinista e compositore Raffaello Lazzari di Medicina (marito della baronessa Giulia Turcato nonché raffinato collezionista delle incisioni di Rembrandt⁷⁴) e molti componenti l'aristocrazia della città.

In famiglia la musica venne particolarmente coltivata dal mondo femminile. E proprio seguendo questo orientamento possiamo isolare, all'interno della raccolta in oggetto (altrimenti troppo estesa per questo articolo), la collezione personale di Anna Luigia Fogazzaro (1856-1943), che, come scrive Alessandro Cont a proposito dell'archivio Bortolazzi - Fogazzaro - Larcher donato nel 2007 alla Biblioteca comunale di Trento, nel 1930 aveva già affidato alla Biblioteca cittadina, 70 partiture di musica, oggi catalogate sotto la sigla M-6052 / M-6122⁷⁵.

⁷⁴ La famiglia Bortolazzi-Larcher-Fogazzaro faceva parte del vivace cenacolo artistico creato nella villa di Sopramonte da Giulia Turco-Turcati (Carlini, *La mondanità rivelata*).

⁷⁵ Cont, *L'archivio familiare Bortolazzi – Fogazzaro – Larcher presso la Biblioteca comunale di Trento*. Prima di Anna dobbiamo però ricordare la zia Elisa Fogazzaro (1858-1920), forse la persona musicalmente più dotata in famiglia. Pianista e cantante rimasta zitella, Elisa partecipò attivamente ai concerti proposti dall'orchestra della Società Filarmonica (diretta da Francesco D'Alesio) eseguiti nella Sala Maggiore del Palazzo Municipale di Trento fra il 1881 e il 1895 proponendosi come solista sia al pianoforte che con la voce. Di lei così scriveva la "Gazzetta di Trento" il 20 dicembre 1881: «La signorina Elisa Fogazzaro che si produsse nella Ballata Valacca [di G. Braga], e nell'Aria della Forza del destino, destò deciso entusiasmo; tanto emersero in lei la bellezza ed omogeneità della voce, l'arte del Canto, il sentire eletto; e noi mentre salutiamo in quella gentilissima signora una dilettante esimia, ci congratuliamo colla nostra Società Filarmonica che ora conta nelle sue file una nuova forza cotanto preziosa». Fra l'altro, in questo concerto il pubblico di Trento ebbe l'occasione di ascoltare per la prima volta parte della Sinfonia n. 3, *Eroica*, di Beethoven ("Gazzetta di Trento", martedì 20 dicembre 1881, n. 340).

Fra gli oltre cinquecento libretti provenienti dai Bortolazzi - Fogazzaro - Larcher, 52 esemplari riportano una particolare etichetta (bianco/azzurra) di identificazione con all'interno un cinque romano ('V') seguito da un numero arabo progressivo che si interrompe al '66 b'. Alcuni esemplari di questo 'gruppo interno' al fondo sono andati persi e probabilmente l'etichetta proseguiva ben oltre il '62'. Ma ciò che più interessa è l'attribuzione di tale 'archivio interno' a una specifica persona, ovvero alla sopracitata Anna Luigia Fogazzaro, appassionata di lirica e cantante provetta. A lei, infatti, nel giugno 1898, il maestro Raffaello Lazzari aveva affidato il ruolo principale della sua *Urgella*, *Bozzetto lirico in un atto* portato in scena per quattro volte al Teatro Sociale di Trento, in una stagione dove, il giorno prima, aveva cantato nientemeno che Enrico Caruso (*Canio*, in *I Pagliacci*). Il libretto dell'opera – segnato “V 64” – porta, infatti la seguente dedica autografa:

Alla gentilissima Signorina Anna Fogazzaro che esegui la mia *Urgella* con tanto merito ed amore. R. Lazzari.

Anna Luigia Fogazzaro, apparteneva quindi, come abbiamo scritto all'inizio di questo percorso, a quella nobiltà femminile che, nella sua appassionata pratica musicale giornaliera, arrivava a un livello esecutivo professionale, senza, però, potendo (o volendo) inserirsi nel mondo produttivo. Dopo l'esecuzione di *Urgella*, riassumendo gli articoli di critica apparsi sui giornali locali, la “La cronaca musicale” di Pesaro si esprimeva, infatti, con tre sole parole: «un colossale successo»⁷⁶. Lo stesso giudizio si legge nel *Diario* della baronessa Giulia Turcato: «1898 Trento 14 giugno: Rappresentata in Teatro *L'Urgella* con un subbisso di applausi. Altra opera *I Pagliacci*, con Caruso che cantò divinamente»⁷⁷.

Si trattava dunque di una produzione che nasceva ‘in loco’ e, in particolare in quel cenacolo artistico ‘modernista’ che era venuto a crearsi nella villa di Sopramonte abitata dalla baronessa Giulia Turco-Turcati in Lazzari (1848-1912), frequentato e animato da artisti e intellettuali come: Antonio Fogazzaro, Luisa e Marco Anzoletti, Eugenio Prati, Ugo Ojetti, Raffaele Frontali, Aldo Alberti Poja, Bartolomeo Bezzi ecc. Un salotto che spesso si trasformava in palcoscenico, dove tutti improvvisavano incrociando i linguaggi delle arti e nascevano spettacoli. Lì, ad esempio, il pittore Eugenio Prati creò i figurini per *Urgella*, poi portata al Teatro Sociale giustificando, anche, la presenza sul palcoscenico della nobile Anna Fogazzaro.

⁷⁶ “La cronaca musicale”, a. III, n. 1, p. 259.

⁷⁷ Alberti, *Il diario di Giulia Turcati*.

Questo, dunque, l'elenco dei libretti superstiti della raccolta personale di Anna Larcher Fogazzaro:

1. Giacomo Meyerbeer, *L'Africana. Opera in cinque atti*, di Eugenio Scribe, traduzione italiana di M. Marcello, musica di G. Meyerbeer, Milano, Lucca, [1870], 61 p.

N. e. 15401.

(V – 12)

2. Antonio Ghislanzoni, *Aida. Opera in 4 atti. Musica di G. Verdi. Da rappresentarsi in occasione della solita Fiera di S. Vigilio 1880 al Teatro Sociale di Trento*, Milano, Lucca, [1880?], 48 p.

N. e. 15401.

P. 3: elenco degli interpreti.

(V – 13)

3. Felice Romani, *Anna Bolena. Tragedia lirica in due atti da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico di Verona nel Carnevale 1835-36*, [Felice Romani, musica del sig. maestro Gaetano Donizzetti], Verona, Tipografia di Pietro Bisesti, 1835, 48 p.

Pp. 4-6: elenco degli interpreti.

In fine (pp. 40-48): *Le tombe di Verona ossia Giulietta e Romeo. Ballo tragico in sei atti d'invenzione e composizione di Antonio Cherubini.*

Quarta di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti Tipografo-Libraio in Via Nuova.*

(V – 14)

4. Antonio Somma, *Un Ballo in maschera. Melodramma in tre atti*, musica del m.° cav. Giuseppe Verdi da rappresentarsi [Inserito incollato: nel Teatro Sociale in Trento per la Stagione di S. Vigilio 1869], Milano, Napoli, Firenze, R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, [1869?], 42 p.

P. 3: inserto con nomi degli interpreti.

Timbro: Società del Gran Teatro La Fenice.

(V – 15)

5. Felice Romani, *Beatrice di Tenda. Tragedia lirica in due atti*, poesia di Felice Romani, la musica è del m. cav. Bellini, Verona, Tipografia di P. Bisesti, 1839, 36 p.

P. 4: elenco degli interpreti.

Quarta di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti Tipografo-Libraio in Via Nuova.*

(V – 16)

6. Giuseppe Giacosa, *La Bohème (Scene da La vie de Bohème di Henry Murger). 4 quadri*, di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini, [Milano], Ricordi, [1896], 80 p.

(V – 17)

7. Salvatore Cammarano, *Bondelmonte. Tragedia lirica in tre parti*, parole di Salvatore Cammarano, musica del maestro cav. Gio. Pacini, Firenze, Tip. di Niccola Fabbrini, 1858, 24 p.

P. 2: elenco degli interpreti che coincidono con quelli impegnati al Teatro Sociale di Trento per la Fiera di San Vigilio del 1858.

(V – 18)

8. Gaetano Rossi, *Il Bravo. Melodramma in tre atti da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico di Verona la Fiera d'Ottobre dell'anno 1840*, parole di Gaetano Rossi, musica del Maestro Saverio Mercadante, Verona, dalla Tipografia di Pietro Bisesti Editore, [1840?], 38 p.

P. 4 elenco degli interpreti.

In terza di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti Tipografo-Libraio in Via Nuova*.

Il Bravo è stato rappresentato a Trento nel 1845.

(V – 19)

9. Gaetano Rossi, *Chiara di Rosembergh. Melodramma in due atti da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico in carnovale 1833*, parole del sig. Gaetano Rossi, musica del sig. maestro Luigi Ricci, Verona, per Pietro Bisesti Editore, [1833?], 48 p.

P. 1 elenco degli interpreti.

In quarta di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti Tipografo-Libraio in Via Nuova*.

Chiara di Rosembergh è stata rappresentata a Trento nel 1833, ma da altra compagnia di cantanti.

(V – 20)

10. Jules Barbier, *Dinorah ossia Il pellegrinaggio a Ploermel. Opera semiseria in tre atti*, parole di Giulio Barbier e Michele Carré, versione italiana di Achille de Lauzieres, musica di Giacomo Meyerbeer, Milano, R. Stabilimento Ricordi, [1867], 44 p.

Esemplare mutilo delle pp. 41-42.

In terza e quarta di copertina: *Elenco dei libretti d'Opere teatrali di esclusiva proprietà dell'editore Tito di Gio. Ricordi*.

La *Dinorah* venne rappresentata al Teatro Sociale di Trento nella Stagione di San Vigilio del 1877.

(V – 21)

11. Francesco Rubino, *Il Domino nero. Opera comica*, di Francesco Rubino, musica del Maestro Lauro Rossi, Milano, Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito di Gio. Ricordi [...], [1858?], 44 p.

In terza e quarta di copertina: *Elenco dei libretti d'Opere teatrali di esclusiva proprietà di Giovanni Ricordi*.

(V – 22)

12. Giovanni Ruffini, *Don Pasquale. Dramma buffo in tre atti di M. A.* [i.e. Giovanni Ruffini] *posto in musica da Gaetano Donizetti maestro di Cap-*

pella di Camera e compositore di Corte di S. M. L'Imperatore d'Austria. Da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Trento la Fiera di S. Vigilio 1844, Milano, Giovanni Ricordi, 1844, 44 p.

Pp. 3-4: Elenco personaggi e professori d'orchestra.

(V - 24)

13. Antonio Boni, *L'Ebreo. Melodramma tragico in un prologo e tre atti. Musica del maestro Giuseppe Apolloni da rappresentarsi al Teatro di Trento la Primavera 1858*, [libretto di Antonio Boni], Milano, Tito di Gio. Ricordi, 1858, 36 p.

P. 3: Elenco personaggi e attori.

(V - 25)

14. Gaetano Rossi, *Evellina. Melo-dramma eroico da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico di Verona nel carnevale dell'anno 1820*, poesia di Rossi, musica di Coccia, Verona, Tipografia Bisesti, [1820?], 40 p.

P. 3: Elenco Personaggi e Interpreti.

Inserito: *Il sogno verificato. Ballo in tre atti composto e diretto dal signor Giacomo Serafini*, 6 p.

(V - 27)

15. Arrigo Boito, *Falstaff. Commedia lirica in tre atti*, di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, Milano, G. Ricordi, 1893, 114 p.

P. 4: Personaggi.

L'opera è stata rappresentata al Teatro Sociale di Trento nel 1894.

(V - 28)

16. Alphonse Royer, *La Favorita. Dramma serio in quattro atti*, tradotto dal francese da F. Jannetti, musica di Gaetano Donizetti, Milano, Francesco Lucca, [ca. 1869], 36 p.

P. 3: Personaggi. Attori.

In quarta di copertina: *Elenco dei libretti d'Opere teatrali di esclusiva proprietà dei F. Lucca*.

La Favorita è stata rappresentata a Trento nel 1869 sotto la direzione di Oreste Bimboni.

(V - 29)

17. Giovanni Emanuele Bidera, *Gemma di Vergy. Tragedia lirica in due atti da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico di Verona*, [poesia del signor Giovanni Emanuele Bidera, musica del maestro signor Gaetano Donizetti], Verona, dalla Tipografia di Pietro Bisesti, 1838, 36 p.

P. 3: Interlocutori.

In quarta di copertina: *Elenco dei libretti d'Opere teatrali di esclusiva proprietà dei F. Lucca*.

Quarta di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti Tipografo-Libraio in Via Nuova*.

Gemma di Vergy di Donizetti è stata rappresentata a Trento nel 1869 sotto la direzione di Procopio Frinta.

(Due esemplari: V - 33a; V - 33b)

18. Temistocle Solera, *Giovanna d'Arco. Dramma lirico di T. Solera posto in musica dal M.o Giuseppe Verdi Da rappresentarsi nel Teatro Eretenio l'estate 1847*, Milano, Giovanni Ricordi, 1847, 32 p.

P. 3: Personaggi - Attori.

(V – 31)

19. Fabio Campana, *Giulio d'Este. Dramma tragico in tre atti da rappresentarsi nell'imp. e real Teatro degli Ill. Signori Accademici Avvalorati l'Estate del 1841* [...], musica di Fabio Campana, libretto di Augusto Monteverde, Livorno, Tipografia di Pallade Sotto le Logge, [1841?], 24 p.

P. 2: Personaggi.

(V – 32)

20. Gaetano Rossi, *Il giuramento. Melodramma in tre atti da rappresentarsi* [Inserito incollato: *nel Teatro Sociale di Trento in occasione della fiera di S. Vigilio del 1843*], [parole del sig. Gaetano Rossi, musica del maestro sig. Saverio Mercadante], Venezia, dalla Tipografia di Giuseppe Molinari in Rugagiuffa S. Zaccaria n. e. 4870, 1843, 32 p. + 8 p.

Pp. 5-6: Professori d'orchestra - Personaggi.

In Appendice: *Il matrimonio per astuzia divertissement del coreografo Borsi Alessandro da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice la Primavera del 1843*, Venezia, dalla Tipografia di Giuseppe Molinari in Rugagiuffa S. Zaccaria n. e. 4879.

(V 33a – V 33b)

21. Giovanni Peruzzini, *Jone. Dramma lirico in quattro atti*, di Giovanni Peruzzini, musica del maestro Errico Petrella, Milano, coi tipi di Francesco Lucca, [1869], 40 p.

P. 4: Personaggi, Attori.

L'opera è stata rappresentata al Teatro Sociale di Trento nel 1870.

(V – 34).

22. Angelo Anelli, *L'italiana in Algeri. Dramma giocoso in due atti posto in musica dal maestro Gioachino Rossini. Da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Trento nella Fiera di S. Vigilio 1852*, [libretto di Angelo Anelli], Milano, dall'O.R. Stabilimento Nazionale Privileg. di Giovanni Ricordi, Cont. degli Omenoni, n. e. 1720 e sotto il portico a fianco dell'I.R. Teatro alla Scala. n. e. 24269, [1852?], 44 p.

P. 3: Personaggi, Attori.

L'esemplare conservato nella Biblioteca comunale di Trento (Collocazione: t-MLT 72), segnata, con inserto manoscritto incollato, alcune variazioni fra gli interpreti altrimenti stampati.

(V – 35)

23. Felice Romani, *L'Esule di Granata. Melodramma serio da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico in Carnevale dell'anno 1826*, musica espressamente composta dal maestro sig. Giacomo Meyerbeer, le scene saranno dipinte dal sig. Pietro Ferrabini di Lodi, [poesia di Romani], Verona, dalla Tipografia Bisesti editrice, 1826, 32 p. + 8 p.

P. 4: Personaggi; p. 4 (Ballo): Personaggi.

In Appendice: *Il naufragio felice*, ballo di mezzo carattere in tre atti composto, e diretto da Angelo Totti.

(V -36)

24. Gaetano Rossi, *Linda di Chamounix. Melodramma in tre atti di Gaetano Rossi posto in musica da Gaetano Donizetti. Da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Trento nella Stagione della Fiera di S. Vigilio 1852*, Milano, dall'I.R. Stabilimento Nazionale Privileg. di Giovanni Ricordi, Cont. degli Omenoni, n.e. 1720 e sotto il portico a fianco dell'I.R. Teatro alla Scala. n.e. 14015, [1852?], 44 p.

P. 3: Personaggi, Attori.

(V - 37)

25. Temistocle Solera, *I Lombardi alla prima crociata. Dramma lirico di Temistocle Solera posto in musica dal M.o Giuseppe Verdi*, Milano, dall'I.R. Stabilimento Naz.e Privileg.o di Giovanni Ricordi. Contr. degli Omenoni, n. e. 1720 e sotto il portico a fianco dell'I.R. Teatro alla Scala, n.e. 14015, [1847], 4 p. + 32 p.

P. 3: Personaggi, Attori, senza interpreti.

(V - 38)

26. Salvatore Cammarano, *Lucia di Lammermoor. Dramma tragico in due parti. Da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di Padova la fiera del Santo 1838*, Padova, Penada, [1838?], 44 p.

Contiene: parte prima: La partenza in un solo atto; parte seconda: Il contratto nuziale in due atti.

Pp. 5-6: Personaggi (Maestro delle ripetizioni ed arpa: Melchiorre Balbi).

Lucia di Lammermoor è stata rappresentata al Teatro Sociale di Trento durante la Fiera di S. Vigilio nel giugno 1840.

(V - 39)

27. Felice Romani, *Lucrezia Borgia. Tragedia lirica di Felice Romani da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico di Verona il carnevale 1840-41*, [musica del maestro cav. Gaetano Donizzetti], Verona, coi tipi di Pietro Bisesti, 1841, 36 p.

N.e. 84.

P. 4: Personaggi Attori; p. 35: Artisti di ballo.

Quarta di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti Tipografo-Libraio in Via Nuova*.

Lucrezia Borgia è stata rappresentata al Teatro Sociale di Trento nel 1844.

(V - 40)

28. Gaetano Rossi, *Malek-Adel. Melodramma eroico in due atti di Gaetano Rossi con musica espressamente composta da Giuseppe Nicolini maestro di capella al servizio di S.M. Maria Luigia Arciduchessa di Parma, Guastalla ec. Per essere rappresentato nel Teatro Filarmonico Carnevale 1830*, In Verona, nella Tipografia di Pietro Bisesti editore, [1830?], 48 p. + 8 p.

P. 4: Personaggi - Artisti.

In fine (pp. 1-8): *I paggi del Duca di Vandomme. Ballo di Mezzo Carattere diviso in tre atti composto e diretto dal Signor Girolamo Albini.*

In terza di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti Tipografo-Libraio in Via Nuova.*

(V – 41)

29. Richard Wagner, *I maestri cantori di Norimberga. Opera in tre atti. Parole e musica di Riccardo Wagner; versione ritmica dal tedesco di A. Zanardini. Milano, Teatro alla Scala, Stagione di Carnevale-Quaresima 1898-99, Milano, G. Ricordi & C., [1898?], 92 p.*

Pp. 3-4: Personaggi.

Pp. 86-89: Estratto del catalogo dei Libretti ... Ricordi; pp. 90-91: pubblicità.

(V – 42)

30. Henri Meilhac, *Manon. Opera comica in quattro atti e cinque quadri*, di H. Meilhac e F. Gillé, musica di G. Massenet, Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 14 Via Pasquirolo, 1894, 68 p.

P. 5: Personaggi.

La *Manon* di Massenet è stata rappresentata al Teatro Sociale di Trento nel 1897.

(V – 43)

31. Salvatore Cammarano, *Maria di Rohan. Melodramma tragico*, di S. Cammarano, musica del cav. Gaetano Donizetti, Milano, dallo Stabilimento Nazionale di Gio. Ricordi Contada degli Omenoni, n.e. 1720 e sotto il portico a fianco del Teatro alla Scala, n.e. 14017, [1852], 36 p.

Pp. 1-2 e 35-36 strappate.

P. 3: Personaggi, Attori.

In terza e quarta di copertina: Elenco dei libretti d'Opere teatrali di esclusiva proprietà di Giovanni Ricordi.

(V – 44)

32. Giovanni Emanuele Bidera, *Marino Faliero. Melodramma spettacoloso diviso in tre parti. Poesia di Emanuele Bidera, posto in Musica dal celebre Maestro cav. Gaetano Donizetti. Da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Trento. In occasione della Fiera di S. Vigilio nell'anno 1847*, Venezia, dalla Tipografia di Giuseppe Molinari in Rugaggiuffa S. Zaccaria, n. e. 4879, [1847?], 26 p.

P. 2: Personaggi.

(V – 45)

33. Louis Ernest Crevel de Charlemagne, *Marta. Opera semiseria in quattro atti*, di Crevel de Charlemagne, musica del maestro F. de Flotow, Milano, Stabilimento musicale F. Lucca, [1861?], 48 p.

N. e. 7-74.

P. 3: Personaggi.

(V – 46)

34. Arrigo Boito, *Nerone. Tragedia in quattro atti*, Milano, G. Ricordi e C. Editori [...] n.e. 119610, 1924, 88 p.
Milano, Teatro alla Scala.
(V – 47)
35. Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci. Dramma in due atti*, parole e musica di R. Leoncavallo, Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 1897, 44 p.
P. 5: Personaggi.
(V – 48)
36. Jacopo Ferretti, *La pazza per amore. Melo-dramma da rappresentarsi nel Teatro Morando di Verona nella Quaresima 1836*, [parole di Giacopo Ferretti, musica del Maestro Coppola], Verona, Tipografia di P. Bisesti, 1836, 48 p.
P. 3: Personaggi.
Quarta di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti Tipografo-Libraio in Via Nuova*.
(V – 50)
37. Felice Romani, *Il Pirata. Melodramma in due atti da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico di Verona in Carnevale 1832-33*, [la musica è del m. sig. Vincenzo Bellini, la poesia è del sig. Felice Romani], Verona, co' Tipi di Pietro Bisesti Editore, [1832?], 48 p.
Pp. 5-6: Personaggi - Artisti di ballo; p. 43: *Il finto soldano. Ballo comico in quattro atti*; p. 45: Personaggi.
Quarta di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti Tipografo-Libraio in Via Nuova*.
(V – 51)
38. Salvatore Cammarano, *Poliuto. Tragedia lirica in tre atti*, di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti, Milano, coi tipi di Francesco Lucca, & C., [1856-1857], 32 p.
P. 5: Personaggi - Attori.
In quarta di copertina: *Elenco dei libretti d'Opere teatrali pubblicati coi tipi di Francesco Lucca*.
Poliuto è stato rappresentato al Teatro Sociale di Trento.
(V – 52)
39. Felice Romani, *La regina di Golconda, Opera buffa in due atti da rappresentarsi nel gran Teatro La Fenice La Primavera del 1842*, [musica del maestro cav. Gaetano Donizetti, libretto di Felice Romani], Venezia, dalla Tipografia di Giuseppe Molinari, Rugagiuiffa S. Zaccaria al N. 4879, [1842?], 32 p.
Pp. 5-6: Professori d'Orchestra - Personaggi.
(V – 53)
40. Lorenzo Perosi, *La Risurrezione di Cristo. Oratorio per canto e orchestra diviso in due parti*, [nella Basilica di Sant'Ambrogio, musica di Lorenzo Perosi], Milano, Tip. Edit. Alberti e Romani, via Dante 15, [1898], 24 p.
P. 5: Personaggi.
(V – 54)

41. Salvatore Cammarano, *Roberto Devereux. Tragedia lirica in tre atti da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico di Verona*, [la poesia è del sig. Salvatore Cammarano, la musica è del sig. Gaetano Donizetti], Verona, Tipografia di Pietro Bisesti, 1839, 36 p.

P. 6: elenco dei Personaggi.

Quarta di copertina: Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti Tipografo-Libraio in Via Nuova.

Roberto Devereux è stato rappresentato al Teatro Sociale di Trento nel 1839 con parte dei cantanti impegnati a Verona.

(V – 55)

42. Carlo D'Ormeville, *Ruy Blas. Dramma lirico in quattro atti*, di Carlo D'Ormeville, musica di F. Marchetti, Milano, Stabilimento musicale F. Lucca n. e. 17866, [1877], 68 p.

P. 3: Personaggi, Attori.

Ruy Blas venne rappresentato al Teatro Sociale di Trento nella Stagione di Fiera di S. Vigilio del 1878.

(V – 56)

43. Henri Cain, *Saffo. Commedia lirica in un prologo e quattro atti*, di Henri Cain e Bernède, tratta dal romanzo di A. Daudet, musica di G. Massenet, parole ritmiche italiane di A. Galli, Milano, Edoardo Sonzogno, 1898, 68 p.

P. 5: Personaggi.

Saffo è stata rappresentata al Teatro Sociale di Trento nel 1898.

(V – 57)

44. Antonio Ghislanzoni, *Salvator Rosa. Dramma lirico in 4 atti*, di Antonio Ghislanzoni, musica di A. Carlos Gomes, Milano, R. Stabilimento Musicale Ricordi, [1874], 92 p.

P. 4 Personaggi.

Salvator Rosa è stato rappresentato al Teatro Sociale di Trento nel 1875.

(V – 58)

45. Felice Romani, *La sonnambula. Melodramma da rappresentarsi nel Teatro Eretenio di Vicenza nel carnevale 1834-35*, poesia di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini, Vicenza, Tipografia Tremeschin, 1835, 34 p.

P. 3: Personaggi.

La sonnambula è stata rappresentata al Teatro Sociale di Trento nel 1837.

(V – 59)

46. Francesco Maria Piave, *La traviata. Libretto di Francesco Maria Piave. Musica del maestro Giuseppe Verdi cav. della Legion d'onore. Da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Trento per la Stagione della Fiera 1856*, Milano, Dall'I.R. Stabilimento nazionale privilegiato di Tito di Gio. Ricordi, Cont. degli Omenoni, N. 1720, 1856, 39 p.

P. 3: Personaggi - Attori.

(V – 60)

47. Augustin-Eugène Scribe, *Gli Ugonotti. Opera in cinque atti*, parole di E. Scribe, musica di Giacomo Meyerbeer, Milano, Regio Stabilimento Ricordi, [1881?], 52 p.

P. 3: Personaggi.

In terza e quarta di copertina: Elenco dei libretti pubblicati dal R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi.

Gli Ugonotti sono stati rappresentati al Teatro Sociale di Trento nel 1881.

(V – 62)

48. Giovanni Peruzzini, *Ultimi giorni di Suli*, azione lirica di Giovanni Peruzzini, musica del maestro Gio. Battista Ferrari, Milano, Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omenoni, N. 1720, e sotto il portico a fianco dell'I.R. Teatro alla Scala 17022, [1852], 40 p.

P. 3: Personaggi - Attori; in terza e quarta di copertina: Elenco dei libretti d'Opere teatrali di esclusiva proprietà di Tito di Gio. Ricordi.

Ultimi giorni di Suli è stata rappresentata al Teatro Sociale di Trento nel 1857.

(V – 63)

49. Alfonso Lazzari, *Urgella. Bozzetto lirico in un atto. Di Alfonso Lazzari. Musica di Raffaello Lazzari. Da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Trento nel Giugno 1898*, Trento, Giovanni Zippel Editore, 1898, 20 p.

P. 5: Personaggi – Attori.

P. 1: dedica manoscritta dell'autore: "Alla gentilissima Signorina Anna Fogazzaro che esegui la mia Urgella con tanto merito ed amore R. Lazzari".

(V – 64)

50. Augustin-Eugène Scribe, *I Vespri Siciliani. Dramma in cinque atti*, di G. Scribe e C. Duveyrier, musica di G. Verdi, Milano, R. Stabilimento Ricordi, [1873?], 52 p.

P. 3: Personaggi; in terza e quarta di copertina: Elenco dei libretti d'Opere teatrali di esclusiva proprietà dell'editore Ricordi.

I Vespri Siciliani sono stati rappresentati al Teatro Sociale di Trento nel 1873.

(V – 65)

51. Salvatore Cammarano *La Vestale. Tragedia lirica in tre atti da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Trento in occasione della Fiera di S. Vigilio del 1843*, [poesia di Salvatore Camarano, musica del maestro Saverio Mercadante], Verona, Per Pietro Bisesti Tip.-Librajo, 1842, 36 p.

P. 3: Personaggi - Attori.

Quarta di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti.*

(V – 66a)

52. Salvatore Cammarano, *La Vestale. Tragedia lirica in tre atti da rappresentarsi nel Teatro Filarmonico l'Autunno del 1842*, [poesia di Salvatore Camarano, musica del maestro Saverio Mercadante], Verona, Per Pietro Bisesti Tip.-Librajo, 1842, 36 p.

P. 3: Personaggi - Attori.

Quarta di copertina: *Opere e Farse per musica impresse, e vendibili da Pietro Bisesti.*

(V - 66b)

Verso un futuro di nuove ricerche

I libretti d'opera, dunque, sono sempre stati oggetto d'attenzione da parte di collezionisti e bibliofili. La loro passione ha contribuito a salvare esemplari, altrimenti dispersi anche per la storia del Trentino; ma li ha anche allontanati dal primario luogo d'uso. Eppure, come scrive Clemente Lunelli, soprattutto per i secoli XVII e XVIII, non bisogna dimenticare che tali stampati «sono spesso l'unica fonte per avere qualche notizia» sugli spettacoli musicali⁷⁸. La loro utilità rimane quindi intatta.

Lungo questo percorso nel passato, possiamo richiamare una importante raccolta di libretti d'opera, rispondente al concetto pur sempre illuminato del collezionismo; si trovava all'interno della Biblioteca Caproni andata, purtroppo, dispersa. Come succede in questi casi, qualche volume emerge, ogni tanto, nel mercato d'antiquariato o si conserva in qualche più recente biblioteca privata. Interamente riservata a tale genere di 'cimeli' era la Sala C, Scaffale 3, dove si trovavano almeno VI file di esemplari con numero superiore al 2200 riportato nel celebre colorato *ex libris* "Biblioteca Caproni" con al centro un caprone. Volumetti preziosi, fra i quali possiamo citare, in riferimento al Trentino, *La Regata. Vaudeville in 2 atti* di Vincenzo de Lutti, in scena al teatro di Riva del Garda nel 1884⁷⁹.

Altri libretti sono conservati nella biblioteca personale di Giovanni Pedrotti (Trento 1867-1938) – ora depositata nella Biblioteca civica di Bolzano – e presso altri collezionisti. Accanto alle biblioteche private possiamo citare quella, altrettanto preziosa, già del conte Aldo Alberti-Poja (Trento 1870-1961). Persona raffinata e di cultura, nel 1943 aveva raccolto «circa 130 libretti d'opera vecchi e nuovi»: documenti storicamente preziosi come nel caso del dramma giocoso *I Visionari*, utilizzato per l'inaugurazione, nel carnevale del 1782, del Teatro di Borgo Sacco, stampato a Verona dagli eredi di Marco Moroni⁸⁰. Oggi, dopo essere passato dagli scaffali del Museo Diocesano di Trento, i libretti superstiti sono stati trasferiti (assieme all'intera 'Biblioteca Alberti-Poja') nella Biblioteca Diocesana Vigilianum di Trento.

⁷⁸ Lunelli, *Libretti d'opera e cantate del Settecento per Trento*, pp. 51-54. Purtroppo, per questi due secoli la perdita dei manufatti stampati è piuttosto alta: per 17 stagioni d'opera realizzate (e diverse centinaia di repliche!), scrive sempre Clemente Lunelli, si sono conservati solo 27 esemplari!

⁷⁹ TN, BAC, *Libretti teatrali*.

⁸⁰ Lettera del conte Aldo Alberti Poja a Renato Lunelli datata 9 gennaio 1943, in: TN, BAC, *Busta Lettere Renato Lunelli* (Donazione di Angiola Lunelli). Il numero superstite dovrebbe essere assai minore. Qualche decennio fa, infatti, alcuni documenti venivano depositati (di passaggio) presso il Comune di Pergine. Qui, alcuni sacchi, finivano, incidentalmente, scambiati per immondizia ed eliminati (Notizia comunicata al sottoscritto da Clemente Lunelli).

Negli ultimi anni, in Italia, diverse biblioteche, università e gruppi di studio hanno concentrato le loro energie su tale argomento, permettendo rapidi confronti incrociati, costruendo cospicue banche dati nelle quali comparare eventuali nuovi esemplari, facilitando il lavoro dei ricercatori nell'azione necessaria dei raffronti. Senza voler far torto ad altri progetti, possiamo richiamare almeno due utili indirizzi che rimandano alle città di Bologna e Padova: <http://corago.unibo.it> e <https://www.librettodopera.it>.

Su questa strada, anche varie biblioteche comunali del Trentino hanno accresciuto i loro patrimoni, a volte schedandoli, altre lasciandoli in attesa di un riordino e di un progetto unitario. Il quadro delle fonti locali rimane comunque articolato e molteplici sono i percorsi da compiere nel futuro in vista di un unico schedario.

I nuclei conservativi più significativi sono custoditi nelle biblioteche comunali di Trento, Rovereto e Ala. Per quanto riguarda la Biblioteca comunale di Trento, nel 1953, quando Renato Lunelli avviava concretamente una specifica Sezione musicale, risultavano censiti circa 600 libretti d'opera o testi di cantate⁸¹; nel 1984, grazie al lavoro del figlio Clemente Lunelli, il fondo librettistico superava il migliaio di esemplari (1.097 unità databili fra il XVII e il XX secolo⁸²). Nel proseguo delle ricerche le sorprese, quindi, non potranno mancare⁸³.

Recentemente, ad esempio, sulla strada del sopra citato fondo 'Tambosi', nella Biblioteca Provinciale Cappuccini di Trento, abbiamo potuto aprire due scatoloni, non schedati, di libretti teatrali, raccolti, attorno al 1970, dai vari conventi già attivi nella provincia trentina dell'ordine religioso, nell'intenzione di creare un solo centro archivistico per i beni librari e documentari⁸⁴. Nei circa seicento esemplari, databili dal 1840 al 1960, a prevalere sono libretti 'moderni' e d'uso comune, stampati dalle grandi case editrici nazionali come Ricordi, Lucca, Sonzogno, Giudici e Strada.

Il carattere miscelaneo di questa dimenticata raccolta risulta anche da alcune firme leggibili sui frontespizi che richiamano famiglie presenti in zone diverse del Trentino, vicine ai vari conventi provinciali. Secondo il bibliotecario

⁸¹ Lunelli, *Relazione della nuova Sezione musicale in corso di sistemazione presso la Biblioteca comunale*, pp. 255-257.

⁸² Paissan Schlechter, Lunelli, *La sezione musicale della Biblioteca comunale di Trento*, p. 295.

⁸³ Diverse, ovviamente, sono le raccolte provenienti da famiglie nobili come quella, ad esempio, dei conti Triangi (17 libretti).

⁸⁴ Un grazie per la loro gentilezza al direttore p. Gabriele e alla bibliotecaria Sabrina Mosna.

p. Gabriele, ad esempio, molti esemplari provengono da una donazione della famiglia Sartorelli, celebre dinastia di farmacisti a Telve e Borgo Valsugana.

Il nome più ricorrente sui frontespizi è però quello di Pietro Ziglio (prosindaco di Trento nel 1945), leggibile in una trentina di esemplari (Mascagni, Boito, Leoncavallo, Gounod, Zandonai, Donizetti, Rossini... sono i nomi più ricorrenti); di lui, purtroppo, non conosciamo alcuna attività riferibile alla musica.

Abbiamo poi alcuni esemplari firmati ‘Candelpergher’, forse già Albino che nel 1833, con Vincenzo Panicali, acquistava dal Mazzurana il Teatro Sociale di Trento, cedendolo nel 1835 alla Società dei palchettisti; ma nel cognome possiamo anche richiamare qualche altro rappresentante il ramo di Rovereto in pieno Novecento.

Nessuna firma autografa riporta, invece, un volumetto, dove una penna anonima precisa gli interpreti de’ *La Favorita* di Donizetti andata in scena al Teatro di Ala nell’ottobre del 1895. Su un libretto stampato a Torino troviamo la firma di Guido Lodron e in altri il timbro di Enrico Less (Pannone), ma, purtroppo, un *Ernani*, andato in scena alla Scala di Milano nell’autunno del 1844 (anno della prima esecuzione a Venezia!) e stampato da Gaspare Truffi, rimane privo di qualsiasi segno di proprietà e provenienza.

Altri esemplari novecenteschi riportano il timbro di “Attilio Gabrielli – Trento. Emporio musicale Via San Pietro n. 19”, negozio di riferimento, a Trento, per chi voleva acquistare un libretto d’opera. Il volumetto forse più significativo è quello dedicato all’*Edmea* di Alfredo Catalani, in scena al Teatro Sociale di Trento (con la direzione prestigiosa di Alessandro Pomè), sabato 19 giugno 1886: si trattava della seconda rappresentazione assoluta, dopo la prima data alla Scala di Milano. In sala, ovviamente, erano presenti l’autore Alfredo Catalani e la ‘leonesa’ dell’editoria Giovannina Strazza, già moglie del defunto Francesco Lucca.

Molti di questi libretti riferiscono di spettacoli allestiti in altre città, segno che le famiglie nobili e borghesi frequentavano abitualmente i teatri delle regioni limitrofe.

Da questo significativo fondo, in attesa di una catalogazione completa, possiamo anticipare qualche titolo:

1. Fernand Beissier, *L’Histoire d’un pierrot. Pantomima in 3 atti*, di F. Beissier, musica del m.o cav. Mario Costa, Trento, Tip. Artistica Tridentina (Ditta Boccadoro), 1907.

2. Antonio Ghislanzoni, *Edmea. Dramma Lirico in 3 atti di Antonio Ghislanzoni. Musica del maestro Alfredo Catalani. Da rappresentarsi al Teatro Sociale di Trento - Stagione di Fiera 1886, Impresa Piontelli-Rho e C.*, Milano, Stabilimento Musicale F. Lucca 6-86, [1886?].

3. Antonio Ghislanzoni, *Francesca da Rimini. Tragedia lirica in 4 atti di Antonio Ghislanzoni da rappresentarsi al Teatro Sociale di Trento nella stagione di Primavera 1890*, Torino, Stabilimento musicale Giudici e Strada, [1890?].
4. Erminio Manzini, *Trecce nere. Dramma lirico in un atto*, di Erminio Manzini, musica di Vincenzo Gianferrari, Milano, Tipografia dello Stabilimento E. Sonzogno, 1893.
5. Francesco Mottino, *I fuggitivi. Melodramma in un atto*, di Francesco Mottino, musica di Cesare Rossi, Trento, Stab. Lit. Tip. Scotoni e Vitti, ed., 1896.
6. Felice Romani, *I Normanni a Parigi. Tragedia lirica da rappresentarsi in musica nel teatro Eretenio di Vicenza la state del 1833*, Vicenza, Tipografia Trameschin Edit., 1833.

*Bibliografia**

Fonti d'archivio

Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai. *Lettere di Francesco Moroni ai fratelli Ferdinando e Carlo Serassi, on line*, <https://cataloghi.bibliotecamai.org/catalogo/serassi>.

Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici: BG, BC Angelo Mai e Archivi storici

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense: MI, Braidense

Pergine, Archivio comunale: Pergine, AC

Pergine, Biblioteca comunale: Pergine, BC

Rovereto, Biblioteca civica "G. Tartarotti": Rovereto, BC

Trento, Archivio di Stato: TN, AS

Trento, Archivio provinciale: APTn

Trento, Biblioteca Antonio Carlini: TN, BAC

Trento, Biblioteca comunale: TN, BCT

Trento, Biblioteca Provinciale Cappuccini: TN, BPC

Trento, Fondazione Museo storico del Trentino: TN, FMSTr

* Le fonti *on line* sono state consultate nell'estate 2024.

Bibliografia

La seguente bibliografia dà ragione solo delle pubblicazioni ‘di servizio’, non dei singoli libretti catalogati.

Giovanni a Prato, *Necrologia del dottore Carlo Esterle trentino*, Rovereto, Tip. Caumo, 1862.

Almanacco Imperiale Reale della Lombardia per l'anno 1843, Milano, Dall'I.R. Stamperia, [1843].

Francesco Anzoletti, *Il Tradimento. Aria per soprano con accompagnamento di Pianoforte*, poesia del Dott.r Dordi, posta in musica da Fr. Anzoletti e dai medesimi dedicata alla Nobil Donna Signora Carolina de Gresti nata de Alpruni, Milano, Ricordi, [1845].

Rotraud Becker, *Ippolito da Pergine*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1960-2020, vol. 62 (2004), pp. 588-590.

Mario Bolognani, *Le collezioni di musica della famiglia de Pizzini von Hohenbrunn*, in “I Quattro Vicariati e le zone limitrofe”, 43 (1999), 85, pp. 90-117.

Antonio Carlini, *Le arti del divertimento nei curricula scolastici dei nobili nel Settecento*, in *Officina Humanitatis. Studi in onore di Lia de Finis*, a cura di Fabrizio Leonardelli e Giovanni Rossi, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto, 2010, pp. 307-321.

Antonio Carlini, *Considerazioni storico-culturali a margine del fondo musicale Thun di Castel Thun*, in «Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, catalogo a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione di Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021, pp. IX-XXXIV.

Antonio Carlini, *Dalla città alla comunità. Le culture della messa in scena nelle valli alpine*, in *Dilettando educa. Attori, scene e pubblico nel mondo tridentino prima e dopo il Concilio di Trento. Storia e sociologia*, a cura di Bruno Sanguanini, Trento, Arca, 1989, pp. 365-418.

Antonio Carlini, *Francesco Antonio Bonporti, “Gentiluomo di Trento”. La vita e l'opera con catalogo tematico*, Padova, I solisti veneti, 2000.

Antonio Carlini, *La mondanità rivelata. Un “tableau vivant” dal salotto di Giulia Turco-Turcati in Lazzari*, in “Studi Trentini. Arte”, A. 90 (2011), n. 1, pp. 165-170.

Antonio Carlini, *Il Teatro Sociale di Trento (1819-1985). Storia e cronologia degli spettacoli* (in corso di pubblicazione).

Antonio Carlini, Clemente Lunelli, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, Comune di Trento, Biblioteca comunale, 1992.

Antonio Carlini, Mirko Saltori, *Sulle rive del Brenta. Musica e cultura attorno alla famiglia Buffa di Castellalto (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni librari e archivistici, 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 27).

Catalogo dei libri italiani che si trovano vendibili appresso Carlo Scapin, Padova, Tipografia del Seminario, 1805.

Catalogo delle opere pubblicate dall’I.R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di calcografia, copisteria e tipografia musicali Tito di Gio. Ricordi in Milano, vol. I, Milano, Tito di Gio. Ricordi, 1855.

Alessandro Cont, *L’archivio familiare Bortolazzi – Fogazzaro – Larcher presso la Biblioteca comunale di Trento. Vicende storiche, riordino e inventariazione*, in “Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione prima”, A. 88 (2009), n. 1, pp. 345-358.

“La cronaca musicale”, Pesaro, A. III, n. 1, p. 259.

Giuseppe Dalla Bona, *Il presagio felice. Componimento drammatico per festeggiare il XII di febbraio, giorno natalizio di S.M. l’Imperatore Francesco I*, Padova, Minerva, [1821?].

Gaetano Donizetti, *Anna Bolena*, ed. critica di Paolo Fabbri, Milano, Ricordi, 2017.

Stella Fava, *Francesca de Lutti Alberti. Frammenti poetici*, in “Studi Trentini Arte”, A. 92 (2013), n. 1, pp. 167-171.

Festeggiandosi il cinquantesimo anno del solenne ingresso nella parrocchia di Pergine dell’illustrissimo e reverendissimo don Francesco Tecini, Trento, Monau-
ni, 1847.

Giuseppe Foppa, *Un avvertimento ai gelosi. Farsa giocosa per musica originale di Giuseppe Foppa da rappresentarsi nel nobile Teatro di Trento la Primavera dell'anno MDCCCIV*, Trento, per Giambattista Monauni Stamp. Imp. Reg. Con Permissione, [1804?].

Nino Forenza, *Appunti di storia perginese. L'attività teatrale a Pergine*, in "Comunità e missione", febbraio 1979.

Arnaldo Fusinato, Carlo Dordi, *Una festa da ballo in Borgo Valsugana nell'ottobre del 1844*, Edizione integrale, a cura di Francesco Simonetto [...], Borgo, Centro Stampa Gaiardo, 1988.

Alberto Gajoni Berti, *Dizionario dei musicisti e cantanti veronesi (1400-1966)*, Verona, Tipo-lito Cortella, 1966.

"Gazzetta di Trento", A. 10, lunedì 7.3.1865 e lunedì 14.3.1865.

Gioacchino Grasso, *Antonio Gazzoletti e la musica*, "Studi goriziani", (2001), pp. 99-128. Estratto.

Luigi Inzaghi, *Camillo Sivori. Carteggi del grande violinista e compositore allievo di Paganini*, Varese, Zecchini editore, 2004.

"Giornale teatrale, ossia Scelto teatro inedito italiano tedesco e francese", fasc. XLII, 15 settembre 1821.

Rudolf von der Leyen, *Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönlichen Erinnerungen von Rudolf von der Leyen*, Düsseldorf und Leipzig, Verlag von Karl Robert Langewiesche, 1905.

Clemente Lunelli, *La cronaca di Felice Dall'Armi (1755-1790)*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", A. 50 (1971), n. 4, pp. 429-476.

Clemente Lunelli, *Libretti d'opera e cantate del Settecento per Trento*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", A. 65 (1986), n. 1, pp. 51-89.

Renato Lunelli, *Relazione della nuova Sezione musicale in corso di sistemazione presso la Biblioteca comunale*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", A. 32 (1953), pp. 255-257.

Renato Lunelli, *Strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Voci della Terra Trentina, 1968.

“Il Messaggiere tirolese. Con privilegio”, 18 ottobre 1836, n. 84.

“Il Messaggiere tirolese”, 29 aprile 1840, n. 35.

“Il Messaggiere tirolese”, 30 aprile 1842, n. 35.

Annamaria Paissan Schlechter, Clemente Lunelli, *La sezione musicale della Biblioteca comunale di Trento. Notizie sul riordino e la catalogazione*, in “Studi Trentini di Scienze Storiche”, A. 63 (1984), n. 3, pp. 285-296.

Deborah Pase, *Maddalena Montalban Comello in L'altra metà del Risorgimento*, Verona, Cierre edizioni, 2011.

Jole Piva, *1883-1983. L'Oratorio a Pergine*, n. monografico di “Quaderni di storia perginese”, n. 5 (1983).

Stefano Pivato, *Il teatro di parrocchia. Il mondo cattolico e organizzazione del consenso durante il fascismo*, Roma, Tip. Elengraf, 1979.

Gaetano Rossi, *Pamela nubile. Opera in musica da rappresentarsi in occasione dell'apertura del nobile Teatro di Bolzano la Fiera di S. Bartolomeo MDCCCV*, poesia del sig. Gaetano Rossi, musica del Sig. Pietro Generali, Roveredo, Per Luigi Marchesani Stamp. Imp. Reg., 1805.

Carlida Steffan, Luca Zoppelli, *Nei palchi e sulle sedie. Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, Roma, Carocci editore, 2023.

“Il Trentino”, A. 47, n. 12, martedì 16.1.1912.

Romano Vettori, *Musiche per i Principi Vescovi. La corte dei Clesio e dei Madruzzo*, in *Musica e società nella storia trentina*, a cura di Rossana Dalmonte, Trento, U.C.T., 1994.

Luigi Zanetti, *Per le ben augurate nozze delli signori Gio. Michele Baldasseroni vice-prefetto di Bolzano e Carlotta Dordi. Sonetto dedicato al merito singolare della signora Anna Testori Baldasseroni madre dello sposo*, Bolzano, dalla stamperia Eberle, [1800?].

«CARISSIMA VIOLANTINA,
DITEMI SE SEGUITATE A SUONARE L'ARPA».
LA FORMAZIONE MUSICALE DELLA CONTESSA
VIOLANTE MARTINENGO CESARESCO THUN*

Mariella Sala

*Ad Agostina Zecca Laterza, grande donna e grande maestra,
che studiò anche lei, da ragazza, in un collegio fiorentino*

Quando mi fu chiesto di partecipare a questo convegno sulla musica a Castel Thun, chiesi io qualche giorno per decidere l'argomento del mio intervento. Mi era stato proposto di illustrare la vita musicale della famiglia Martinengo Cesaresco, nobile e longeva casata bresciana, ma l'argomento mi era parso troppo importante per essere completato in un sola relazione. Mi fermai quindi sulla figura della contessa Violante Martinengo Cesaresco (Brescia 1794 - Trento 1854), poi sposa di Leopoldo Thun. La prima ricerca fu naturalmente in rete (e dobbiamo essere molto grati alla rete, soprattutto in questi tempi di prolungati e continui *lockdown*): trovai subito il ritratto di Violante.

In rete, sotto il ritratto – conservato proprio a Castel Thun – è scritto: «Ricevette un'educazione aristocratica dalle suore Montalve di Bagno a Ripoli».

*Queste le abbreviazioni per le biblioteche e gli archivi consultati:

AMR = Firenze, Sistema Museale dell'Università degli Studi di Firenze, Archivio delle Montalve di Ripoli

AMQ = Firenze, Sistema Museale dell'Università degli Studi di Firenze, Archivio delle Montalve alla Quiete

L'inventariazione di questi due fondi è stata – negli anni – articolata e complessa. Le collocazioni qui date sono prese dalla banca-dati "Chartae" a cura dell'Università di Firenze (<https://archivi.unifi.it/>) consultabile *on line*. Sono stati ultimamente pubblicati due inventari di archivi delle Signore Montalve, a cura di Nicola Giagnoni: si riferiscono all'Archivio del Regio Istituto della Quiete e all'Archivio delle Minime Ancelle della Santissima Trinità; non è invece ancora stato pubblicato l'inventario relativo all'educandato di Ripoli (Ancelle della Beata Vergine Maria) dove Violante Martinengo Cesaresco fu destinata per lo studio.

APTn = Trento, Archivio Provinciale

Ricc. = Firenze, Biblioteca Riccardiana



Fig. 1: Giovanni Pock, Ritratto di Violante Martinengo Cesaresco Thun, 1814, Vigo di Ton, Castel Thun (R. Michelotti, 2005 - © Castello del Buonconsiglio, Trento)

Questa scritta mi ha incuriosito: mi occupo da anni dell'educazione musicale impartita negli istituti di assistenza della mia città (appunto Brescia). Naturalmente gli Istituti di assistenza erano rivolti alle categorie "fragili" (orfani, orfanelle, derelitti – dove studiò anche Giovanni Ligasacchi, direttore indimenticabile della banda cittadina –, pericolanti, convertite, zitelle...); per i maschi nobili avevo invece visto i programmi delle accademie che si tenevano nei diversi collegi cittadini. La musica è sempre presente, sia che si tratti di alunni poveri sia che si tratti di alunni ricchi. E questo qualcosa di certo vuol dire. Quindi mi è venuto spontaneo decidere di approfondire la formazione musicale che poteva ricevere una nobile fanciulla in un educando riservato proprio alle fanciulle ricche. A Brescia, collegi per questo genere di educande al tempo di Violante non esistevano.

Bisogna segnalare che la didascalia che accompagna il quadro di Giovanni Pock presenta due imprecisioni che sarà il caso vengano corrette: la prima è che le Montalve non erano suore, bensì "signore". La congregazione infatti non prendeva i voti e questo fatto la salvò dalle soppressioni degli

ordini monastici avvenute con il Granduca Pietro Leopoldo di Lorena prima e, successivamente, con Napoleone. Inoltre, la sede delle Montalve dove studiò Violante non è Bagno a Ripoli, ma Ripoli, una zona allora paludosa (era anche chiamata “pantano” o “fogna di Ripoli”) vicino alla chiesa di Santa Maria Novella.

Aggiungo anche che questa mia relazione risulta purtroppo incompleta soprattutto per due diverse situazioni.

1. Gli archivi delle Montalve attualmente consultabili sono molto incompleti. Nicola Giagnoni, il bravo archivistica che mi ha accompagnato nelle ricerche a Villa La Quiete a Firenze (ultima sede delle congregazioni delle Montalve), mi ha riferito che gli archivi furono nascosti in almeno due periodi: durante il dominio napoleonico e durante la seconda guerra mondiale. Furono nascosti in vari possedimenti colonici intorno a Firenze di proprietà delle Montalve e, con ogni probabilità, molti documenti giacciono ancora in luoghi a noi sconosciuti. C'è da dire però che parte dell'Archivio Gondi (una sezione dell'archivio delle Montalve) è invece depositato presso la Biblioteca della Università di Pennsylvania, a Filadelfia (USA), ed è comodamente consultabile in rete¹. E qui potremmo fermarci a pensare al grande numero di manoscritti, stampe (anche musicali) e miniature italiane che sono sparse nel mondo.

2. A Brescia esiste l'archivio privato – riconosciuto storico – della famiglia Martinengo Cesaresco, ma non ho potuto consultare i documenti lì presenti perché tale archivio è in fase di riordino. Mi sarebbe piaciuto trovare l'epistolario fra Violante e i suoi genitori che, magari, avrebbe arricchito la ricerca con nomi di strumenti musicali e insegnanti e con titoli di libri musicali richiesti per lo studio, come avviene nel carteggio fra i bresciani Mazzuchelli (padre e figlio) più o meno nello stesso periodo². Mi sarebbe interessato anche verificare se esiste l'elenco della dote che Violante aveva portato a Ripoli, simile a quello di Maria Ottavia Gondi che vedremo in

¹ <http://dla.library.upenn.edu/dla/medren/search.html?q=gondi>.

² Onger, *Caro figlio, stimato padre*. Qui troviamo frasi molto significative sull'insegnamento musicale che il giovane Luigi seguiva nel collegio Cicognini di Prato: «Il di primo del mese io comincerò a imparare il Cimbalo», lettera al padre, da Prato 23 novembre 1789; «Io ho già ricevute quattro lezioni di Cembalo dal Signor Maestro Bertini, e vi provo molto piacere», lettera al padre, da Prato 7 dicembre 1789; «Riguardo al cimbalo suono qualche contradanza, minuè, e marciate, ed a Magio il Signor Maestro ha intenzione di cominciare a farmi cantare», lettera al padre, da Prato 12 aprile 1790; «Vi ho provveduto la Caccia di Kozeluch, e li Quarteti di Pleyel secondo il vostro desiderio, e non ritrovandosi in concerto di Sterchel opera 18 del prezzo di selini 4 ho preso un altro concerto dello stesso autore opera 20 che costa selini 5. Li quatro Overtureur d'Haiden non li ho presi perché non si sono ritrovati», lettera dal padre, Livorno 3 luglio 1792.

seguito. Una delle appartenenti alla casata ha gentilmente risposto alla mia richiesta di consultazione scrivendo, fra l'altro che «la documentazione che abbiamo trovato (lettere e altro) è tutta posteriore al matrimonio di Violante e che in casa non è mai esistita nessuna arpa». Ma, come di certo sa ogni ricercatore, la ricerca è sempre opportuno farla di persona. Comunque, la speranza è che – prima o poi – anche questo archivio possa essere aperto agli studiosi, a giovamento sia degli studi, sia dell'archivio stesso.

I conservatori delle signore Montalve

La fondatrice della congregazione delle Montalve fu Eleonora Ramirez de Montalvo (Genova 1602 – Firenze 1659), una nobile di origini spagnole che iniziò in giovane età ad accogliere fanciulle, dapprima bisognose, in seguito anche nobili. La congregazione delle Montalve poté contare su molti e facoltosi mecenati, fra i quali Vittoria della Rovere, sepolta nella chiesa di Villa la Quiete. La vicenda delle Montalve è ben chiarita in maniera succintamente completa da Alessia Zappelli e va riportata per avere chiarezza sui luoghi e sulle caratteristiche della congregazione:

L'ordine laico delle Montalve, dedicato all'istruzione di ragazze di buona famiglia, resistette sia alle soppressioni leopoldine che a quelle napoleoniche: durante l'occupazione francese subirono soltanto alcune spoliazioni, arginate in parte da provvidenziali sotterfugi che permisero di nascondere la maggior parte dei preziosi arredi della villa, come gli elementi argentei. Nel 1886, le Montalve dovettero abbandonare la loro sede nel centro cittadino, San Jacopo di Ripoli, a causa della soppressione dell'istituto, portando alla Quiete numerosi arredi e opere d'arte. Solo col desiderio del cardinale Elia Dalla Costa, nel 1937, l'ordine divenne religioso a tutti gli effetti, con la presa dei voti delle sorelle³.

Compiere questa ricerca sugli studi di Violante Martinengo Cesaresco presso le Montalve ha reso innanzitutto necessario capire in quale conservatorio la giovane bresciana fosse stata accolta. Si è così proceduto alla ricerca delle diverse sedi delle signore, ed è stata una ricerca – se si vuole – abbastanza laboriosa⁴. Chiarito, in fine, che l'educando di Violante non era a

³ Zappelli, *Le signore della famiglia Ricasoli tra Ordine di Santo Stefano e altri ordini monasteriali (secoli XVII e XVIII)*, p. 359.

⁴ Devo ringraziare, di cuore, Paola Gibbin per avermi segnalato gli esatti indirizzi cui rivolgermi per accedere agli archivi fiorentini delle Montalve.

Bagno a Ripoli e neppure in Villa La Quiete, trovata l'esatta ubicazione nel conservatorio di Ripoli, in Via della Scala (ora sede dell'esercito), lo studio è partito cercando di capire come tale educando fosse strutturato per accogliere, oltre alle oblate, anche le allieve. Abbiamo così recuperato diverse mappe, planimetrie e fotografie di questo istituto, alcune di poco precedenti la presenza di Violante, altre posteriori anche di un secolo: ma è parso interessante metterle a confronto perché da quel convento molta storia – non solo musicale – è transitata.

Innanzitutto abbiamo il “Taglio e Pianta della Chiesa di Ripoli” (San Jacopo), tracciati con grande precisione a china e acquarello verso il 1776: il disegno fa parte della raccolta della documentazione, pubblica e privata, dei granduchi lorenesi giunta in Boemia al seguito di Leopoldo II (partito precipitosamente da Firenze la mattina del 27 aprile del 1859) e attualmente depositata a Praga presso il Národní Archiv. Nel disegno è specificato che il convento era «sottoposto ai danni delle piene dell'Arno per restare in fondo di Via della Scala», fatto che conferma la denominazione di “pantano di Ripoli” per la zona dove il convento sorgeva. All'interno della chiesa è segnata anche la posizione dell'organo⁵. Procedendo cronologicamente troviamo il progetto per l'entrata dell'istituto di mano di Giuseppe Salvetti, ingegnere fiorentino, compiuto su richiesta del Granduca Pietro Leopoldo di Lorena per sistemare il vecchio edificio e adibirlo a sede del conservatorio delle Montalve. Il disegno porta in alto l'intestazione, «Facciata fabbricata di nuovo al Regio Ritiro delle Dame di Ripoli», e presenta un ampio, lineare ed elegante prospetto su due piani, arricchito, nel centro, da un bassorilievo ora scomparso. Dello stesso ingegnere è anche conservata la pianta del piano terreno e degli orti del monastero di S. Jacopo a Ripoli prima dei lavori⁶. All'interno della chiesa di San Jacopo – chiesa che fa parte del complesso e che era, al tempo, impreziosita da numerose opere d'arte – è murata una lapide che testimonia i diversi passaggi di proprietà del luogo, fino al 1795 quando fu affidato alle Montalve da Ferdinando III. Vale la pena riportare la traduzione dello scritto per avere ben chiari i diversi traslochi delle Montalve:

Alla ottima madre Eleonora Ramirez de Montalvo il Collegio delle Ancelle della Beata Maria Vergine da lei fondato già dall'anno 1630 suc-

⁵ Národní Archiv Praha, Rodinný Archiv Toskánských Habsburku, Chiese della Città di Firenze, B.A. 55.

⁶ I due disegni sono catalogati nel Catalogo generale dei beni culturali: <https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900619971-1#lg=1&slide=0> e <https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900619971-2#lg=1&slide=0>.

cessivamente da Pietro Leopoldo I Granduca di Toscana trasferito dalla piccola sede al convento di Sant'Agata nell'anno 1780 per una più comoda educazione delle fanciulle infine per decreto di Ferdinando III trasferito a Ripoli e accresciuto nella sede e nella dotazione grazie alla munificenza di entrambi i principi dedica in occasione dell'ultimo restauro di questa chiesa nell'anno della ritrovata salvezza 1795⁷.

Le Montalve di Ripoli appartenevano alla congregazione delle “Minime Ancelle della Beata Vergine”, fondata da Eleonora Ramirez nel 1647; Eleonora in seguito (1650) fondò anche la congregazione delle Montalve intitolata “Minime Ancelle della SS. Trinità” che ebbe sede a Villa La Quiete⁸. Da una planimetria del 1910 risulta evidente – a Ripoli – la grandezza del luogo e il numero di stanze, davvero consistente (ma la chiesa di S. Jacopo è nel frattempo diventata un magazzino). Nell'*Inventario generale del R. Ritiro delle Montalve in Ripoli*, datato 1797⁹, troviamo alcuni riferimenti alle “Stanze dei Maestri” e anche a un organo dell'altare del Santissimo Rosario: nella “Stanza quinta dei Maestri” è custodito un «cimbalo guasto»; nella chiesa, oltre a «una tavola rappresentante la Madonna con più Santi Opera del Ghirlandajo», è invece collocato «un Organo portabile con tutti i suoi finimenti». Avremo modo più avanti di soffermarci sulle stanze dei maestri, che ritroveremo nei regolamenti degli educandati. Dopo la soppressione dell'istituto di Via della Scala, era – come ricordato più sopra – il 1886, il convento superò alterne vicende: alla fine della seconda guerra mondiale divenne luogo di accoglienza per gli sfollati: una bella serie di fotografie della ditta Alinari mostra l'ampio chiostro e il cortile pieno di bambini che giocano e di donne che cuciono¹⁰. Recentemente il complesso è stato acquisito dall'esercito che vi ha creato la sua sede di foresteria. La chiesa è stata spogliata dei suoi beni artistici che sono passati nell'altra sede delle Montalve, Villa La Quiete, ora acquistata dalla Regione Toscana. Attualmente la villa

⁷ Traduzione dall'originale stesura in latino di Angelo Brumana, che ringrazio (ancora una volta). Un'altra iscrizione è apposta sulla porta d'entrata della facciata: qui si legge che Pietro Leopoldo nel 1787 «ad nobilium puellarum institutionem munifice ampliavit perfectitque». Ringrazio il Primo Luogotenente Carlo Davi per la pronta risposta alle mie richieste intorno alle due lapidi.

⁸ Giagnoni, *Villa La Quiete e l'archivio delle Minime Ancille della Santissima Trinità*, p. 25. Nell'articolo viene ripercorso accuratamente il completo itinerario delle congregazioni delle Montalve ed è ampiamente riassunto il vasto archivio delle Montalve riunito a Villa La Quiete.

⁹ AMR, *Contratti e inventari*, 400. Va ricordato un articolo di Sonia Puccetti che sottolinea – oltre ai problemi archivistici di questo fondo – la grande importanza che i documenti qui conservati acquistano per la storia dell'educazione femminile (Puccetti, *Gli archivi delle signore Montalve fonti per la storia dell'educazione e dell'istruzione in Toscana*, pp. 69-93).

¹⁰ Si possono vedere anche in rete: *Catalogo immagini archivio fotografico - FAF Toscana (alinari.it)*.

è in concessione al Sistema Museale dell'Ateneo fiorentino (proprietario dei beni storici che vi sono rimasti) per la realizzazione del percorso museale nell'ambito di un più vasto progetto di valorizzazione del complesso¹¹.

Regolamenti dei conservatori fiorentini

Il Granduca Pietro Leopoldo I fu un grande riformatore del Granducato di Toscana, dove regnò dal 1765 al 1790, portando numerose e importanti innovazioni di stampo illuministico, fra l'altro, anche negli ordinamenti dei conventi di suore e nei conservatori d'istruzione della sua terra. Leggiamo, nel *Regolamento generale per i nuovi Conservatorj* da lui emanato nel 1785, tutte le regole per la vita di questi istituti. Ogni Conservatorio doveva avere, alla direzione generale, «un solo Operajo, o Soprintendente eletto da Sua Altezza Reale» e questo operajo «dovrà esser Secolare, non minore d'anni trenta, né maggiore d'anni sessanta» e ogni operajo «non dovrà soprintendere a due Conservatorj»¹². Seguono, a questo primo, altri 23 articoli dedicati espressamente a ogni particolare aspetto della vita sia amministrativa sia sociale dei conservatori. Così troviamo regole per il procuratore, per il fattore, ma anche per la priora e tutte le monache (o oblate) che operano all'interno dell'istituto (dalla Scrivana alla Sagrestana alla Panattiera ...). L'articolo 22 è invece rivolto agli istituti di educazione; così recita l'intitolazione: *Regolamento per i Conservatorj destinati all'educazione delle Zittelle dalla loro prima età colle Istruzioni alle Maestre rispettive*. Varrebbe la pena leggerlo tutto, per capire lo stile di vita imposto alle educande: i ritmi giornalieri, i pasti, il vestiario, la possibilità di vedere altre persone o uscire dal conservatorio. Ci accontentiamo di leggere i paragrafi riferiti agli studi delle ragazze, che comprendono anche la formazione musicale:

1. Non si potranno regolarmente ammettere Ragazze di età minore, almeno degli anni otto, per tenervele in Educazione sino, che piaccia a loro Parenti, o Tutori.

[...]

12. Sarà in facoltà delle Ragazze suddette, e loro Parenti di apprendere le Lingue, il Suono, e il Disegno dai Maestri, da eleggersi dall'Operajo che saranno a tal effetto prescelti per servizio dell'Educatario, a tutto carico, e spesa però delle particolari, talmente che l'effetto sia, che non possino ser-

¹¹ Non mancano gli studi sugli arredi e sulle opere d'arte conservate nei conservatori delle Montalve. Basti citare questo: *Villa La Quiete*.

¹² *Regolamento generale per i nuovi conservatorj*.

virsi di qualunque Maestro ad arbitrio, ma solo di quelli Deputati per tale Comunità da chi di mano in mano presiederà alla medesima, avvertendo, che ve ne sia più di uno per dar luogo alla scelta.

13. Per tali Scuole di Maestri estranei vi sarà stanza comoda, e destinata a posta per questo effetto, vicina alla Porta, avvertendo, che una delle Maestre debba sempre assistere alle Scuole medesime.

[...]

19. Il Regolamento delle ore per le Ragazze Convittrici sarà il seguente.

La levata dal di primo Aprile a tutto Settembre sarà alle ore sei, e dal di primo Ottobre, a tutto Marzo alle ore sette della mattina.

Vestite, che saranno senza lusso superfluo, ma con la debita modestia, e decenza conveniente al loro stato, sodisfaranno ai primi atti di Religione, secondo il pio costume del luogo sotto la direzione delle rispettive Maestre.

Quest'ultimo paragrafo risente molto chiaramente del rigore e del grande taglio alle spese esagerate che – fino a prima di Pietro Leopoldo – imperavano nei conventi fiorentini (ma in realtà in tutta Italia). Le ragazze di buona famiglia che vi entravano arrivavano con una dote elefantica e richiedevano all'esterno beni di consumo assai costosi. Per non parlare, poi, delle enormi spese che le famiglie si addossavano al momento della cerimonia di vestizione¹³. Così risolve il Granduca, nel bando relativo:

Sua Altezza Reale avendo preso in considerazione il sistema attuale dei Monasteri di Monache, e volendo sempre più assicurare, che le Giovani che vogliono consacrarsi a Dio vi sieno guidate da un vero spirito di vocazione, e non da fini, ed oggetti mondani [...] vuole, e comanda quanto appresso.

1. Proibisce espressamente in occasione d'Ingressi, Vestimenti, Professioni, e Sacramenti l'uso di condurre in giro le Spose Monache in gala, come pure gli Strascichi, Rinfreschi, Musiche, Apparati, Inviti, Regali, Mancie, ed ogni altra Festa, pubblicità, e spettacolo tanto in Chiesa, che ai Parlatorj, e nella Clausura, non eccettuato qualunque donativo ancorché volontario, ed in generi al Monastero, e Monache a titolo di Pietanza, né direttamente dalle Spose Monache, né indirettamente dai loro congiunti, o estranei¹⁴.

¹³ Ancora il Granduca Pietro Leopoldo firmò, nel 1782, un editto in cui fra l'altro è prescritto: «Sua Altezza Reale riguardando come un Patto riprovato dalle Leggi Canoniche quello della Dote da pagarsi ai Monasteri per le Monacande; Volendo altresì favorire sempre più la libertà nell'elezione di uno stato che esige la più perfetta vocazione, e volendo in conseguenza togliere alle Monache ogni ragione d'interesse per lusingare le Ragazze [...]. Perciò ha ordinato: 1. Che in avvenire i Monasterj di Toscana non possano pattuire né esigere alcuna Dote per la Vestizione, e Professione di qualunque Religiosa, o Conversa, o Velata» (*Bandi e ordini del Granducato di Toscana [...] codice undecimo*, notificazione LXXI).

¹⁴ *Bandi, e ordini del Granducato di Toscana pubblicati in Firenze dal di primo gennaio MDCCLXXXIV. a tutto dicembre MDCCLXXXV.*, notificazione LI.

Come si legge nei regolamenti per i nuovi conservatori, le ragazze potevano studiare “il Suono” a proprie spese, ma non avevano la possibilità di scegliersi un insegnante esterno oltre a quelli presenti nel conservatorio. A Ripoli ci saranno anche genitori che richiederanno con insistenza l’insegnante da loro prediletto, ma senza riuscire a ottenerlo. All’inizio dell’800 (forse 1808, ma la data si legge con difficoltà) il conte Bertone di Sambuy Torinese avanzò una protesta per le difficoltà incontrate ad assumere per la figlia, educanda a Ripoli, «per Maestro di Musica il Professore Magnelli¹⁵ per non essere questi addetto al magistero del prefato R. Ritiro». Ma la risposta non lascia spazio ad alcuna possibilità:

Non posso dispensarmi dal far presente alla M. I.

Che la scelta dei Maestri nelle Case di educazione e più specialmente in Ripoli dove si tratta di un cospicuo numero di presso che a settanta zittelle oriunde da diverse città d’Italia, da moltissimo tempo giova la vigilanza, e la sollecitudine di chi vi presiede, giacché da una tale scelta ne deriva ordinariamente il Bene, o il Male della educazione medesima, e per conseguenza il decoro, o il discredito del luogo pio non solo per la maggiore o minore abilità nelle rispettive belle arti, che vi s’insegnano, ma più per la buona o cattiva massima che talora per tale opportuno mezzo vi si può insinuare.

Per un tale riflesso fu saggiamente ordinato nel Regolamento vegliante al capo 7 quanto appresso: Ivi: Sarà in facoltà delle zittelle e loro parenti di apprendere le lingue, il disegno e la musica tanto vocale, che strumentale dai maestri, che saranno a tale effetto prescelti per servizio del Ritiro; talmente che l’effetto sia che non possano servirsi di qualunque maestro ad arbitrio, ma solo di quelli deputati per tale comunità [...].

Anche perché, come specificato più avanti, «tanto le Maestre quanto il Governatore del Ritiro medesimo si sono fatti un dovere di scegliere sempre i più onesti e accreditati maestri». I nomi dei tre maestri di musica presenti allora a Ripoli sono specificati nella risposta: l’abate Antonio Botti¹⁶, l’abate Vincenzo Panerai e l’abate Luigi Fanfani¹⁷.

¹⁵ Le notizie più complete su Magnelli si trovano in alcuni articoli di Picchianti, *Biografia di Giuseppe Magnelli maestro di cappella fiorentino*, pubblicati dopo la morte del musicista sulla “Gazzetta Musicale di Milano” nel 1850 (27 gennaio e 6 febbraio).

¹⁶ Poco si conosce di questo musicista, che fu – secondo la “Gazzetta Patria” di Firenze (14 marzo 1766), p. 45 – «professore di Cimbalo assai ben noto».

¹⁷ Scarse informazioni intorno a Luigi Fanfani, tutte rintracciabili nella lapide affissa nel Duomo di Firenze dove era sacerdote «symphoniae celeberrimus moderator, musices doctor probatissimus»: risulta morto «glandulari morbo correptus» nel 1826 all’età di 65 anni.

Nel paragrafo 13 leggiamo anche delle stanze – comode – per i maestri, con la precisazione, dal sapore di controllo assoluto, che le maestre dovranno sempre essere presenti alle lezioni. E notare che i maestri delle Montalve erano – spesso – uomini di chiesa, come abbiamo appena visto nel documento poco prima riportato.

Ritroviamo la stessa formula in un regolamento proprio del conservatorio di Ripoli, non datato ma riferibile al 1820, di poco posteriore quindi alla presenza di Violante a Ripoli: *Istruzione per l'ingresso dell'educande nell'I. e R. Conservatorio delle Montalve in Ripoli di Firenze fondato dalla Ven. Serva di Dio Eleonora Ramirez da Montalvo.*

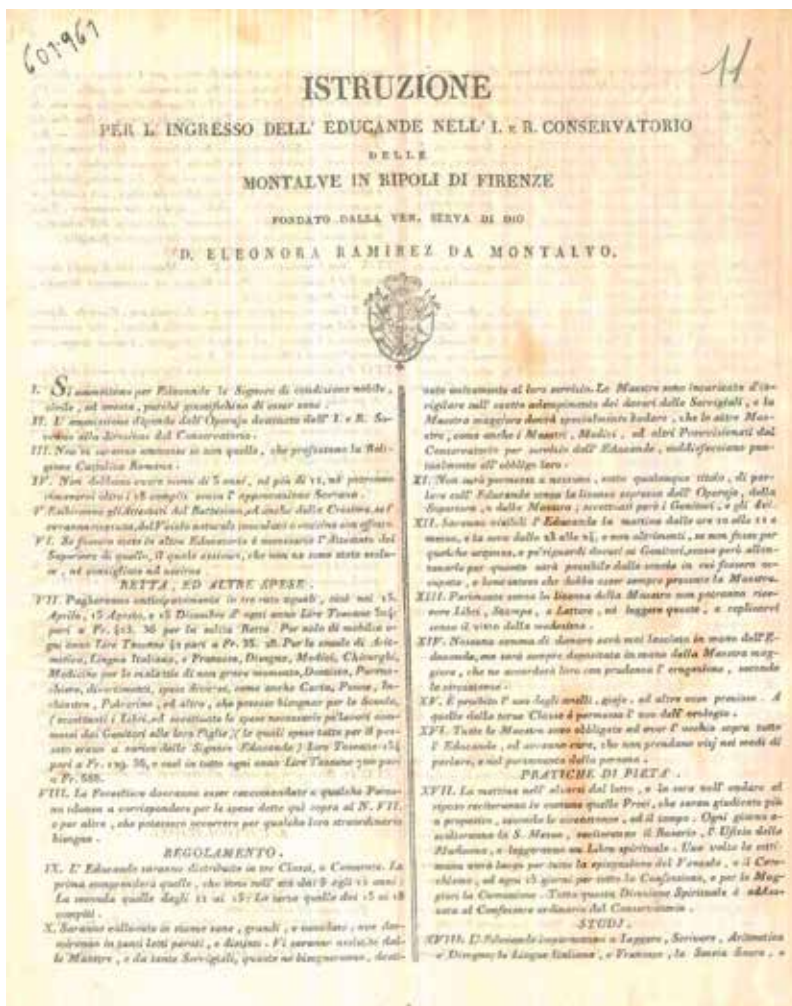


Fig. 2: Istruzione per le educande a Ripoli (1820)

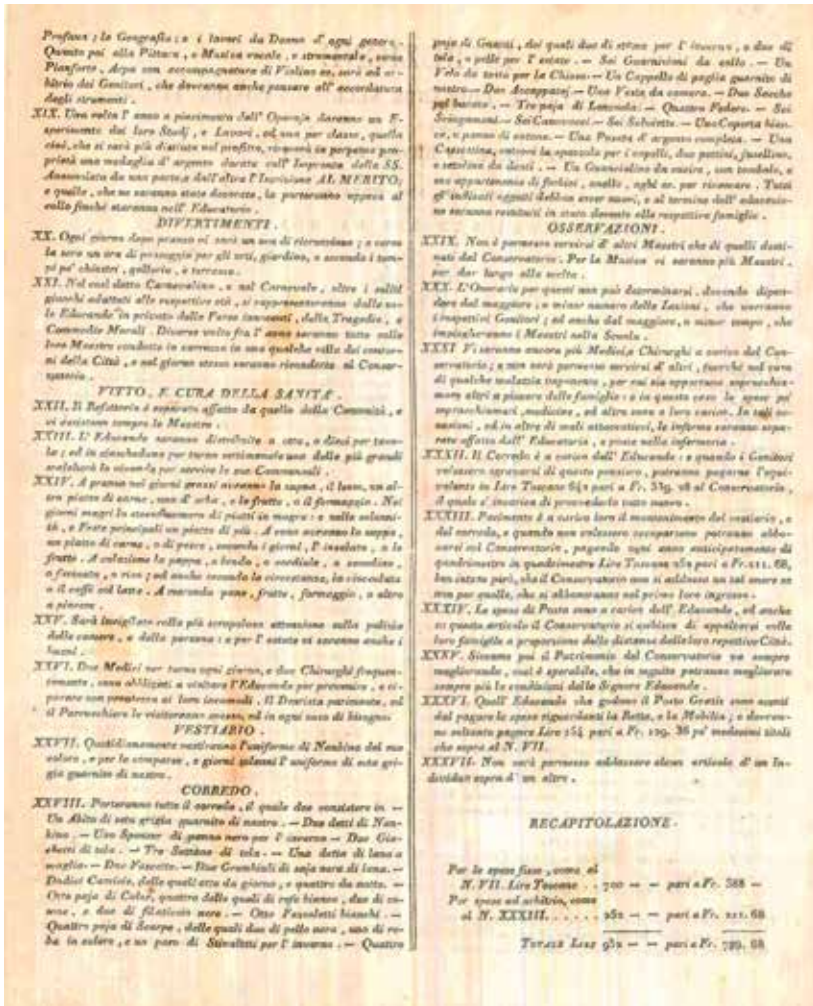


Fig. 3: Istruzione per le educande a Ripoli (1820)

Riportiamo i paragrafi che recano riferimenti che troveremo direttamente collegati all'educazione di Violante, rintracciabili in alcune lettere da lei ricevute – una volta a Trento – da parte di compagne o maestre di Ripoli:

STUDJ.

XVIII. L'Educande impareranno a Leggere, Scrivere, Aritmetica e Disegno; le lingue Italiana, e Francese, la Storia Sacra, e Profana; la Geografia; e i lavori da donna d'ogni genere. Quanto poi alla Pittura e Musica vocale, e strumentale, come Pianoforte, Arpa con accompagnatura di Violino ec., sarà ad arbitrio dei Genitori, che dovranno anche pensare all'accordatura degli strumenti.

DIVERTIMENTI.

XXI. Nel così detto Carnevalino, e nel Carnevale, oltre i soliti giuochi adattati alle rispettive età, si rappresenteranno dalle sole Educande in privato delle Farse innocenti, delle Tragedie, e Commedie Morali. Diverse volte fra l'anno saranno tutte colle loro Maestre condotte in carrozza in una qualche villa dei contorni della Città, e nel giorno stesso saranno ricondotte al Conservatorio.

OSSERVAZIONI.

XXIX. Non è permesso servirsi d'altri Maestri che di quelli destinati dal Conservatorio. Per la Musica vi saranno più Maestri, per dar luogo alla scelta.

XXX. L'Onorario per questi non può determinarsi, dovendo dipendere dal maggiore, o minor numero delle Lezioni, che vorranno i rispettivi Genitori; ed anche dal maggior, o minor tempo, che impiegheranno i Maestri nella Scuola.

Il repertorio di arpa con accompagnamento di violino cui si fa cenno non è comune fra i musicisti italiani: si tratta, piuttosto, di una tradizione francese che prese piede in Italia attraverso le corti Borbone. In effetti la maggior parte di manoscritti di questo genere cameristico è proprio conservato nella biblioteca palatina di Parma, nel fondo Borbone. Altra musica per questo organico è presente nella collezione Ricasoli, interessante raccolta fiorentina, migrata all'università della Louisiana.

Sempre la ditta Alinari fornisce un'altra bella serie di fotografie – risalenti al 1906 – che bene descrivono gli ambienti in cui le ragazzine vivevano. Sono immagini di Villa La Quiete, ma di certo ambienti simili dovevano essere anche quelli di Ripoli, soprattutto se pensiamo che la sede fu rinnovata per ordine del Granduca. Qui si vedono le stanze di studio (l'aula di disegno, quella di scienze e quella per il ricamo) e le stanze della vita comune: il refettorio, le ampie camerate, i bagni.

Non manca una fotografia del teatrino, dove le allieve «nel Carnevalino o nel Carnevale» recitavano le loro «farse innocenti». E poi abbiamo l'aula di musica dotata di tre pianoforti e di un'arpa¹⁸.

¹⁸ Anche in rete: Catalogo immagini archivio fotografico - FAF Toscana (alinari.it).



Fig. 4: Stanza della musica a Villa La Quiete (Fratelli Alinari, 1906 – © Archivi Alinari, Firenze)

Attualmente i tre pianoforti sono ancora presenti (ma sono chiusi e coperti perché non ci sono più ragazze che possano suonarli), ma l'arpa è scomparsa e nessuno – pur avendola vista nei tempi della sistemazione a museo – sa dove sia finita e non risulta neppure in alcun registro di inventario.

La musica a Ripoli

Troviamo direttamente espressa la grande cura che le Montalve ebbero sempre nell'aspetto musicale della loro vita congregazionale e della loro esperienza educativa in molti documenti che possiamo consultare nel loro archivio. Fin dai primi tempi si insegnava alle oblate a suonare l'organo e a cantare il canto fermo:

12 Aprile 1674

Il R.^o Sig.r Jacopo Baldi Sacerdote secolare cominciò ad insegnare sonare per l'organo alle Sorelle Eleonora, Margh.a Ifigenia, Anna Cecilia, e Anna Maria Geltruda. E tra pochi giorni insegnò ancora il canto fermo alle Sudd.e et alle Sorelle Chiara Maria e Maria Tecla, protestandosi di far la carità ad honore della Beat.ma Vergine Maria¹⁹.

¹⁹ AMR, *Ricordi dell'oratorio della Divina Incarnazione*, v.s. 5042.



Fig. 5: AMR, Ricordi dell'oratorio della Divina Incarnazione, v.s. 5042.

Di seguito si trovano spese per «Sonate per la chiesa per diverse ancille che imparano a suonare» (1786) e pagamenti al maestro Panerai «per copia di Suonate» (1788). Si trovano anche numerose ricevute per le Messe solenni celebrate in particolari festività con i pagamenti per la musica: mancano purtroppo i nominativi ma l'elenco comprende le voci, l'organista, il maestro di cappella, il contrabbasso e l'immancabile «alzatore dei mantici»²⁰. Particolarmente regolare la cura degli organi delle signore: risulta il pagamento annuale a organari di fama per l'accordatura «dei loro organi». Gli organari pagati sono il senese Antonio Pieracciuoli (per l'accordatura «dei loro organi» di Ripoli) verso la fine del XVIII secolo e due esponenti della famiglia pistoiese Tronci, Luigi e Benedetto, all'inizio del XIX secolo²¹.

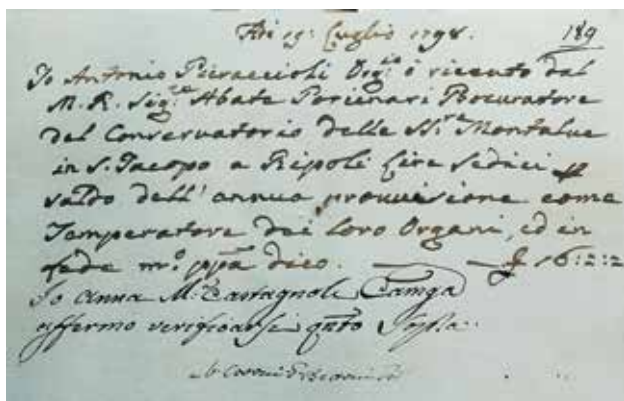


Fig. 6: Ricevuta dell'organaro Antonio Pieracciuoli per l'accordatura annuale degli organi (AMR, Quaderno di cassa, 65)

²⁰ Le ricevute sono visibili nelle filze *Ricevute del Conservatorio* (AMR, 324 segg.). Insieme a queste, si possono vedere anche le spese per i bei rinfreschi - ricchi di cioccolata, baci di dama, sorbetti e "chifel" - che seguivano le celebrazioni.

²¹ AMR, *Quaderno di cassa*, 65.

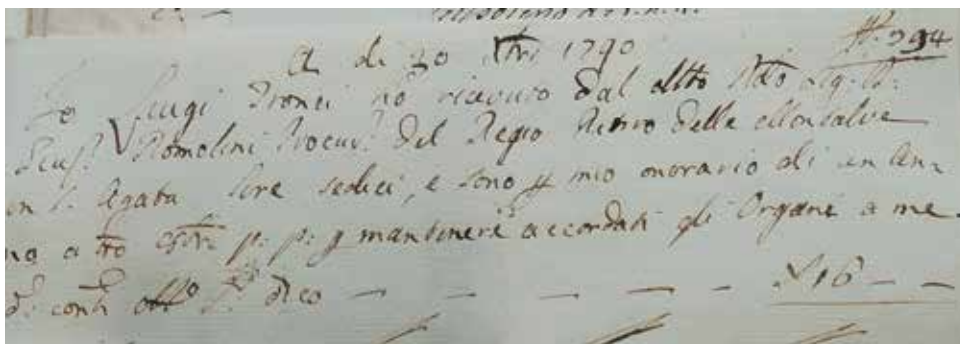


Fig. 7: Ricevuta dell'organaro Luigi Tronci per l'accordatura annuale degli organi (AMR, Quaderno di cassa, 65)

Leggiamo anche di organi donati e di organi venduti: nel 1716 il Priore di Santa Maria Ughi, Giovanni Battista Bimbi, dona alle signore «un organo grande con cinque registri» mentre nel 1804 il Priore della Chiesina di Pistoia compra da loro l'organo «con tutti gli annessi di appartenenza del medesimo» della chiesa di Ripoli²².

Del resto la musica era elemento presente, soprattutto per le vestizioni, nei conservatori fiorentini prima che la spesa fosse vietata dalle riforme leopoldine. La Biblioteca Nazionale di Firenze conserva diversi libretti di componimenti musicali scritti fra il 1738 e il 1751 per le monache (o le oblate)²³. Ne citiamo alcuni: *Componimenti per Musica da cantarsi in occasione dell'ingresso dell'Illustrissima signora Maria Giovanna Serzelli patrizia fiorentina nel venerabile monastero di san Pier Maggiore della città di Firenze* (Firenze 1747), poesia di Andrea Bonducci e musica di Giuseppe Orlandini Maestro di Cappella di Francesco Stefano di Lorena Granduca di Toscana²⁴; *Cantata a due voci per l'entrata della Signora Teresa Maria Holzman nella Congregazione delle Convittrici di San Francesco di Sales la sera del dì 4 ottobre 1736* (Firenze 1736), musica del sig. Abate Bartolomeo Felici²⁵; *Componimento Musicale da cantarsi nella Chiesa delle rev. Madri delle Minime Ancille della Santissima Vergine dette le Montalve in*

²² AMR, v.s. 5042: 6 ottobre 1716.

²³ Ne fa cenno, in riferimento alla miscellanea 266 (1-26), Paoli, *La dama, il cavaliere, lo Sposo celeste*, p. 205.

²⁴ *On line*: https://books.google.it/books?id=NcPv1Y6C9IC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

²⁵ *On line*: https://books.google.it/books?id=goYRDrGqUzUC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

occasione di prender l'abito religioso in detto Monastero la Signora Margherita Rosalinda Holzman (Firenze 1736), poesia del sig. abate Francesco Vanneschi, musica del sig. abate Bartolomeo Felici²⁶.

Era del resto permesso anche alle oblate di praticare la musica. Così si legge in un manoscritto della prima metà del XVIII secolo che raccoglie i «Modi da tenersi nella Cong.e delle Minime Ancille della Santissima Trinità»:

Recreazioni straord.e

Si fanno in trè tempi dell'anno Maggio, e si dura sino all'Ascensione. Si passa il tempo in canzone allegre, ma oneste, in dispensare a beneplacito della superiora il silenzio a tavola, in fare qualche rappresentazione boschereccia, in suonare diversi strumenti, quando vi è chi lo sa fare, dando anco al corpo qualche ristoro miglior del solito. Da Novembre sino all'Avvento si passa il tempo con diverse allegrie oneste, Dialoghi, canti, suoni, giuochi religiosi²⁷.

Non mancano neppure esecuzioni musicali affidate a musicisti esterni. Così il 27 agosto 1759:

Venne nella nostra Chiesa il sig.r Michele Scarperia²⁸ a fare una Sinfonia avendogliela noi richiesta, tempo fa, et erano tra tutti 19 sonatori; cioè, nove violini, un cimbalo, due contrabbassi, 2 corni da caccia 2 trombe un timpano, e due che cantano. Si tenne la Chiesa serrata, e si cavò il SS.° mettendolo in confessorarino nel Sepolcro in cambio di ciborio. In Chiesa si messe 5 tavolini 1 per il cimbalo e due di qua, e due di là per i Violini. E doppo gli si fece il rinfresco di Orzata, acqua, cedrata, e paste due piatti grandi di stagnio²⁹.

La documentazione rintracciata ci fornisce anche notizie riguardanti gli insegnanti di musica all'interno del conservatorio di Ripoli. Qualcosa si trova, leggendo le carte: fra gli insegnanti di musica possiamo consultare documenti relativi ad Antonio Valenti (con padre e fratello), Vincenzo Panerai, Lorenzo Bonini, Luigi Fanfani e Antonio Botti; più tardi anche ad

²⁶ *On line*: https://books.google.it/books?id=jzhYG7TBpjC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

²⁷ Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Riccardiana con collocazione 1745.

²⁸ Violista nell'orchestra del teatro di Firenze, era anche nel numero dei «professori di musica giornalieri» del Granduca Pietro Leopoldo (Rice, *Music in the Duomo of Florence during the reign of Pietro Leopoldo I (1765–1790)*, p. 7 nota 19).

²⁹ AMR, v.s. 5042: 27 agosto 1759.

Antonio e Luigi Savj³⁰ e Giuseppe Lorenzi³¹. La musica dei maestri più antichi, per gran parte sacra, è presente nell'archivio musicale di S. Annunziata di Firenze, nella biblioteca del Conservatorio di Firenze e nell'Archivio di Casa Ricasoli. Tra l'altro, segnalo un errore curioso e – perché no – divertente: presso la Biblioteca di Monaco di Baviera è conservato un *Miserere a 4 voci per la Settimana Santa “della Fogna di Ripoli”*, manoscritto datato 1787. Ora, il copista è stato individuato in Nicolò Valenti, mentre il compositore è stato segnalato (dall'Eitner stesso) come “Fogna di Ripoli, Della”³². Direi che è superfluo dire che la fogna di Ripoli è la zona paludosa dove allora sorgeva il Conservatorio delle Montalve. Ricorda un Valenti anche Charles Burney che, nella sua fermata a Firenze (siamo nel 1770), ascoltò nel convento di Santa Trinità una «messa in musica composta dal signor Valente. Trovai mediocre sia la musica sia l'esecuzione vocale e strumentale». Non dobbiamo dimenticare che secondo Burney il livello musicale di Firenze era, allora, inferiore a quello delle altre grandi città italiane. Sembra impossibile. Un altro Valenti, Giuseppe, era maestro di cappella del Duomo di Dubrovnik verso il 1750 e poi ritornò in Italia (forse il fratello di Antonio?). La collezione Ricasoli si rivela davvero uno scrigno prezioso per l'indagine sui musicisti “minori” di Firenze del periodo che ci interessa. Possiamo infatti vedere alcune opere vocali sacre, ma anche musiche per organo o clavicembalo di Botti, Fanfani, Valenti. Per Valenti vale la pena sottolineare la presenza di numerose indicazioni di registrazione, che possono davvero far luce sia sugli organi a disposizione sia sulla storia della registrazione organistica³³.

³⁰ La famiglia Savj, originaria di Parma, comprende un gran numero di musicisti. Il più importante è Luigi (1803-1842) che migrò a Firenze nel 1836 come «maestro istruttore, direttore e compositore in una capitale dove guadagnava molto di più» (*Dizionario della musica del ducato di Parma e Piacenza, ad vocem*).

³¹ Editore fiorentino fu impiegato dalle Montalve come insegnante di pianoforte. Lascia infatti una nota – non datata – relativa alle sue alunne (AMQ, *Atti e contratti e altri documenti 1740-1886*, 15). Fu anche nominato archivista della musica palatina (Gitto, *Le musiche di Palazzo Pitti al tempo dei granduchi Asburgo Lorena*, pp. 121-154).

³² La scheda relativa al brano è visibile in RISM *on-line*, inserendo “Della Fogna di Ripoli” come nome d'autore per la ricerca.

³³ La collezione Ricasoli, migrata negli USA all'Università di Louisville (<https://library.louisville.edu/music/special-collections/ricasoli>), è stata digitalizzata ed è consultabile in IMSLP (https://imslp.org/wiki/Category:Scores_from_the_Ricasoli_Collection_-_University_of_Louisville_Music_Library). Per il catalogo si vedano *The music library of a noble Florentine family* e Karr, *A Catalog of the Addenda to the Ricasoli Collection Housed at the Dwight Anderson Music Library of the University of Louisville*, pp. 23-75.

Di Vincenzo Panerai, compositore minore ma più noto degli altri colleghi delle Montalve, ci rimangono anche alcune opere musicali a stampa, oltre a un volume di *Principj di musica teorico-pratici* anch'esso pubblicato. Troviamo diversi documenti all'interno dell'archivio delle Montalve che offrono informazioni su di lui. In particolare, una sua lettera all'operaio che allora soprintendeva Ripoli, in cui dichiara di «esser caduto infermo di male nervoso per la qual ragione gli si rende impossibile la continuazione delle lezioni di musica, che già da 35 anni esercita nell'Educatório delle SSig.re Montalve in Ripoli». Dopo aver ricordato che ha, in tutto questo periodo, anche «servito» gratuitamente le SSig.re Religiose richiede quindi che le sue veci siano prese dal nipote, Lorenzo Bonini, «restando egli garante dell'abilità di d.º suo nipote, come pure della sua esattezza, illibatezza di costumi, e di tutto il resto»³⁴. L'autorizzazione a Bonini sarà data il 13 dicembre 1808: questo clavicembalista pare essere ricordato, per inciso, solo da Carlo Gervasoni nella sua *Nuova teoria di musica*, parlando dell'insegnamento da lui impartito alle figlie del Sig. Damiani.

Le vicende degli insegnanti conoscono anche momenti difficili. Lo testimonia questa memoria, relativa agli anni 1826 e seguenti:

Memoria dell'Epoca in cui gli Onorarj dei Maestri delle SSig.e Educande furono accollati al Patrimonio del nostro Ritiro, e varie notizie relative a d.º Affare.

Fù sempre costume fino ab antiquo, che vi fossero i Maestri di Cimballo, Disegno, Lingue, Geografia, Istoria destinati per le Ssig.e Educande, e questi erano a carico delle rispettive famiglie, le quali pagavano ciascuna una tassa mensile a quei Maestri di cui profittavano, tasse che di tempo in tempo furono variate; e restava pure a carico delle famiglie la spesa delle vetture, che si ripartiva fra le scolare, e le quali pure andarono ad aumentarsi di spesa. Di più la Comunità passava al Maestro di Musica lire 72 l'anno, ed altri incerti frà l'anno, per la servitù che prestava in varie circostanze al Ritiro, e l'assistenza, e istruzione che prestava alle Ancille organiste.

Incominciando in questo corr. secolo a declinare i patrimonj delle famiglie, anco le più cospicue per le vicende dei governi rivoluzionarj, ne derivò, che non potendo i genitori delle Ssig. Educande qui commoranti sostenere la spesa vistosa delle tasse esigibili dai Maestri, e delle vetture, si vennero a diminuire le richieste di ammissione nella Educazione, e si ridusse ben piccolo il numero delle SSig. Educande, poiché i genitori in

³⁴ AMQ, *Atti contratti e altri documenti*, 15.

vece di collocarle in questo nostro Ritiro sceglievano quei luoghi ove le spese dei Maestri fossero minori, e non a tutto carico delle famiglie³⁵.

Alle difficoltà economiche delle famiglie si aggiunsero le richieste degli insegnanti, anche di musica, per ottenere pensioni e stipendi adeguati. Così fecero Antonio Valenti e Luigi Savj. Una nuova memoria del 1838 riporta le decisioni finali: al maestro di musica («oggi Sig.r Luigi Savj, ed a chiunque potrà a Lui succedere»), sono tolte le 20 lire piccole che gli venivano erogate mensilmente per la sua ulteriore carica di “maestro della comunità”.

Violante Martinengo Cesaresco, da Ripoli a Trento

Partiamo dal ritratto di Violante Martinengo Cesaresco, conservato presso Castel Thun, accompagnato da un altro suo ritratto – conservato in una collezione privata bresciana – in età più avanzata.

Donna minuta, molto elegante nelle vesti e nella pettinatura, colta e amante della letteratura e della musica, orientò il figlio Matteo verso ideali risorgimentali che lei aveva di certo respirato nella sua città natale. Era figlia del conte Francesco (del ramo II dei Martinengo Cesaresco, detto dell’Aquilone) e di Flaminia Martinengo da Barco. La coppia ebbe sei figli: Marcantonio, Cesare, Alessandro, Annibale e Angiola, oltre naturalmente a Violante.

Il collegio di Ripoli doveva essere conosciuto e apprezzato a Brescia perché, prima di Violante, i genitori vi inviarono la sorella maggiore, Angiola. Nell’educandato erano accolte fanciulle nobili provenienti da tutta Italia e talvolta anche dall’estero. Contemporaneamente alle fanciulle Martinengo frequentavano l’istituto altre ragazze bresciane: le sorelle Maria e Bianca Luzzago e Caterina Valotti. Nel «Registro delle educande»³⁶ possiamo leggere le date di entrata e di uscita dal conservatorio. Angiola entrò il 21 novembre 1799 per uscire nel 1806³⁷; Violante invece entrò il 23 settembre 1803 per uscire il primo dicembre 1809.

³⁵ *Notizie delle Assegnazioni degli Onorarj dei Maestri delle SSig. Educande, accollati al patrimonio del nostro Ritiro della Quietè nell’anno 1826, e di altri regolamenti fatti, e stabiliti sopra questo affare nell’anno 1838*, AMQ, *Atti contratti e altri documenti*, 15, fasc. 6.

³⁶ AMR, *Registro delle educande 1777-1852*, 421.

³⁷ Il registro non riporta, stranamente, la data dell’uscita di Angiola che è comunque reperibile a p. 39 del *Libro Debitori, e Creditori di Serbi di Educande* (AMR, 429). Nel registro dei Serbi sono annotati i pagamenti delle rette delle fanciulle. «Il termine “serbo” nell’uso toscano [...] stava ad indicare il contante versato dalle famiglie e che l’amministrazione “serbava” per il mantenimento di ogni educanda» (Puccetti, *Gli archivi delle Signore Montalve*, p. 84n.).

<i>Giorni dell'entrata della ragazza</i>	<i>Nome, Cognome</i>	<i>Patris</i>	<i>Quattro, e altri obblighi al suo Mantenimento</i>
1798 6 Novembre N.° 102	Martini Marianna B. De Fuschi N.° 102	Borgo S. Lorenzo	
1799 21 Novembre N.° 100	Martinengo Angiola	Brescia	Sig. Francesco Gozzini

Fig. 8: Entrata in educandato di Angiola Martinengo Cesaresco (AMR, Registro delle educande 1777-1852, 421)

1802. 5. Febro N.° 154	Martini, Polita figlia di S. E. il Sig. Angelo e della Sig. Marchesa Olimpia Martini	Bologna	S. Eccellenza Sig. Sig. Duchipa D. Petri
1803. 3. Febro N.° 142	Martinengo Violante figlia di S. E. il Sig. Conte Francesco	Brescia	M. Sig. Fran. Gozzini
14. 10. giugno N.° 147	Beatrice Malaspina Carbonara segua M. alla Lett. Q	Bobbio	Sig. Ferdinando Gozzini

Fig. 9: Entrata in educandato di Violante Martinengo Cesaresco (AMR, Registro delle educande 1777-1852, 421)

Per l'ammissione di Violante troviamo la richiesta indirizzata dall'Operaio alla Priora delle Montalve:

Si compiacerà [...] di accettare in codesto R. Ritiro per educarsi la nobile Zittella Sig.a Violanta [*sic*] figlia del Sig.re Conte Martinengo Cesaresco di Brescia.

Il Corrispondente è il Sig.re Francesco Gozzini, che pagherà la consueta retta;
Onde ne farà prender nota nel solito registro, e con la debita firma mi protesto
Di casa li 23 settembre 1803

Dev.mo Obbl.mo Servitore
Marco Covoni Girolamo Bettoni

Non sappiamo con quale dote Violante si presentò in collegio. Forse una dote ricca come quella che si era portata Maria Ottavia Gondi nel 1750 e che comprendeva – oltre a una grande quantità di vestiti, biancheria e oggetti di arredamento – anche «uno strumento, o sia cimbalo grande con piedi di noce, e coperto di corame» e «una spinettina piccola»³⁸. Che studiasse a Ripoli l'arpa è una congettura che pare molto probabile, nata dalla lettura delle lettere a lei inviate da compagne dell'educandato quando già era a Trento, sposa del conte Leopoldo Thun. La sua ex compagna Marietta Cuggia così le scrive, dalla villa delle Montalve:

Io pure disegno sempre con più piacere che mai e sto facendo un gruppo di tré Persone rappresentante un Militare una Donna ed un Bambino. Ditemi se seguitate a suonare l'Arpa. Il maestro vi fa tanti complimenti³⁹.

Nella stessa lettera troviamo anche qualche spunto sulle passeggiate cui, di tanto in tanto, le ragazze partecipavano, con tutti gli apparati devozionali del caso. E con qualche particolare divertente: «Dopo si tornò alla casa degli Esercizianti [...] Vi assicuro che è veramente adattata per fare gli esercizi non vedendosi altro che quadri rappresentanti Morti, e Diavoli». Possiamo carpire informazioni interessanti riguardo gli spettacoli che le educande tenevano nel loro istituto, nel tempo di Carnevale, in una lettera spedita a Violantina da un'altra amica di Ripoli, Teresa Trionfi:

Credo che non vi dispiacerà che vi ragguagli delle nostre Recite. Si aprì il nostro Teatro con la solita Pastorale, e una Farsa intitolata il Fanatico Burlato poi facciamo una Tragedia composta dall'Uccelli intitolata la Madre Maccabea. Si fece l'Oratorio di Gioaz ne facciamo una di Ringhieri detta I

³⁸ Le carte Gondi sono, come già detto, conservate presso l'Università di Pennsylvania. Qui il volume che contiene la dote di Maria Ottavia con l'intitolazione: *Adi Marzo 1750. Nota delle robe, che si mandano alla Quiete per servizio dell'Ill.ma Sig.ra M.a Ottavia Gondi in occasione della di lei educazione in d.o luogo* (Other: Ms. Codex 1514 - Alamanni, Francesco, compiler - [Gondi inventories] (upenn.edu)).

³⁹ APTn – Famiglia Thun di Castel Thun, b. A 102.4 (4), lettera da Marietta Cuggia (dal Convento delle Montalve in Firenze, 4 settembre 1810).

Trionfi di Daniele nella quale ci avevo parte anch'io. Le Piccine quest'anno recitarono anche loro e fecero una piccola farsa le Donne vane, e con questa si terminò le nostre Recite⁴⁰.

Di «una pastorale» troviamo traccia anche in un epistolario di qualche decennio precedente, intercorso fra Giuliana Angela Fagioli (signora Maria Matilde) e il fratello, Giuseppe Isidoro, nella prima metà del '700. Maria Matilde richiede spesso al fratello la trascrizione, appunto di «una pastorale»⁴¹. Nel medesimo epistolario possiamo leggere anche richieste di prestito – direttamente all'autore Giovan Battista Fagioli (il padre di Giuliana Angela) da parte della priora della Quietè – della commedia con “Ciapo” o, in alternativa, «qualche burletta» per le giovani educande a Carnevale.

Ma che cosa aggiunse o incrementò Violante alle tradizioni musicali di casa Thun? Senza dubbio l'amore per l'opera lirica e anche per la musica strumentale. In casa Martinengo Cesaresco la musica aveva sempre ricoperto un ruolo importante. Del resto la passione per la musica del padre di Violante è testimoniata anche dai numerosi incarichi di carattere musicale che egli assunse nella città di Brescia: fu importante palchettista del Teatro Grande (possedeva due palchi, i n. 5 e 6 in seconda fila), fu vicepresidente della Congregazione delegata e fu eletto nella commissione alla fabbrica del nuovo teatro durante il regno napoleonico a Brescia, come risulta da una lettera che lo vede in prima linea nella scelta del libretto per l'inaugurazione del nuovo teatro nel 1811 e da un'altra missiva spedita a Napoleone perché accettasse che il teatro fosse a lui dedicato⁴².

In una lettera di Francesco Moroni, organista di S. Maria in Trento, depositata presso l'archivio Serassi della Biblioteca Mai di Bergamo troviamo scritto:

L'Organo si mantiene buono, e le dirò a vostra gloria, che erano già trascorsi due mesi, che io non toccava gli strumenti, e Domenica che da quella d'Agosto in poi fu la prima in cui l'ho suonato li trovai quasi che a perfetta accordatura. Nel frattempo che io mi trovava alla visita Pastorale lo suonò sempre mio fratello, ed ebbe la sorte di farlo sentire alla Contessa Violante Turn nata Martinengo che con molti Bresciani era di ritorno a

⁴⁰ APTn – Famiglia Thun di Castel Thun, b. A 98.7 (20), lettera da Teresa Trionfi (dal Convento delle Montalve in Firenze, 6 aprile 1810).

⁴¹ Le lettere sono conservate alla Biblioteca Riccardiana di Firenze e il riassunto del contenuto si può ricavare da *Manus on-line* inserendo come termine di ricerca “Montalve”.

⁴² Vaglia, *Il salotto della contessa Annetta Bolognini Calini*, pp. 133-171.

Trento. Piacque estremamente. Jeri poi l'ho suonato io pel Conte Dossi di Brescia, e tanti altri Signori, ed è piaciuto⁴³.

Va sottolineato che nello stesso archivio Serassi sono conservate alcune lettere del papà di Violante, il conte Francesco, che scriveva agli organari in merito all'organo per Bassano Bresciano dove aveva intenzione di fabbricare una grande villa che però non fu mai portata a termine per i rivolgimenti politici cui condusse la Rivoluzione e che recarono al conte dissesti finanziari che gli impedirono di terminare il progetto⁴⁴.

Di certo Violante rimase molto legata alla sua città natale cui fece spesso ritorno fermandosi anche a lungo. Basta spulciare l'archivio Thun per vedere quanto numerose siano le lettere da lei scritte da Brescia e quanto a lungo duravano, talvolta, le sue assenze. Addirittura «l'intervento nella cappella di san Giovanni Nepomuceno è da inserire nel più ampio contesto dei lavori apportati a Castel Thun da parte di Matteo nel corso degli anni Quaranta del XIX secolo: una lettera della madre Violante Martinengo Cesaresco spedita dal maniero anaune il 20 luglio 1848 a Francoforte sul Meno dove si trovava il figlio, informa del ritorno della nobildonna in castello dopo nove anni di assenza»⁴⁵.

Coltivò sempre la musica con lo stesso amore del padre. Sicuramente c'era lei dietro suo marito per la donazione a Felice Mazzurana per la costruzione del nuovo teatro in Trento. Come dice Antonio Carlini:

Un impegno che si concretizzava nella partecipazione alle Deputazioni teatrali, alla gestione dei Casini, Filarmoniche e Gabinetti di lettura, all'ideazione di Musei, alla supervisione di Esposizioni d'arte e d'industria fino alla sponsorizzazione di giovani artisti aperti alle tematiche ardenti del romanticismo; un atteggiamento che Marco Bellabarba non esita a paragonare «a quella ostentata superiorità culturale con cui i patrizi italiani ripagavano l'alterigia burocratica dei funzionari austriaci». Ad aprire questa strada in casa Thun fu il matrimonio di Leopoldo Ernesto (1784-1848) con la nobile bresciana Violante Martinengo Cesaresco (1794-1854). La famiglia della contessa Violante apparteneva a quella "élite culturale lombarda" adusa alla pratica delle arti e assidua frequentatrice dei "dotti salotti delle famiglie Bisi, Londonio, Migliara [...] Verri [e più tardi] della contessa Maffei", educata a intrecciare con eleganza le arti da lei abilmente praticate.

⁴³ Lettera di Francesco Moroni ai fratelli Ferdinando e Carlo Serassi, 6 ottobre 1828, anche in rete: <https://cataloghi.bibliotecamai.org/catalogo/serassi, foglio 499MoF>.

⁴⁴ Per le vicende della famiglia Martinengo Cesaresco si veda Guerrini, *Una celebre famiglia lombarda. I Conti di Martinengo. Studi e ricerche genealogiche*, pp. 453-455.

⁴⁵ Dalla Torre, *Nei dintorni di Castel Thun*, p. 93.

I Martinengo, fra l'altro, non erano estranei alla musica se pensiamo che il palazzo principale della famiglia in piazza Nuova a Brescia (come già successo a quello dei Thun in via Belenzani), ospitava all'inizio dell'Ottocento la Società Filarmonica Apollo, riferimento principale delle pratiche musicali promosse dal "ceto sociale più elevato della città"⁴⁶.

A me piace poi pensare che madre e figlio (Violante e Matteo) suonassero insieme il duetto per arpa e pianoforte che conclude il volume manoscritto di proprietà di Matteo Thun *Principi di Clavicembalo o Piano Forte*, conservato nella Biblioteca Thun, copiato da un ancora sconosciuto Joseph Baresch, Stabs-Trompeter.

*Bibliografia**

Fonti d'archivio

Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai

Lettera di Francesco Moroni ai fratelli Ferdinando e Carlo Serassi, 6 ottobre 1828, 79R4(9), c. 499, *on line*, <https://cataloghi.bibliotecamai.org/catalogo/serassi>.

Firenze, Archivio delle Montalve della Quietè

Atti contratti e altri documenti, 15

Firenze, Archivio delle Montalve di Ripoli

Ricordi dell'oratorio della Divina Incarnazione, v.s. 5042

Inventario generale del Regio Ritiro delle Montalve in Ripoli (1797), 400

Libro Debitori, e Creditori di Serbi di Educande, 429

Quaderno di cassa, 65

Registro delle educande 1777-1852, 421

Ricevute del Conservatorio, 324 segg.

Firenze, Biblioteca Riccardiana

Modi da tenersi nella Cong.e delle Minime Ancille della Santissima Trinità, 1745

Praga, Národní Archiv Praha, Rodinný Archiv Toskánských Habsburku

Chiese della Città di Firenze, B.A. 55, *on line*, http://www502.regione.toscana.it/searcher-lite/cartografia_storica_regionale_scheda_dettaglio.jsp?imgid=11989

⁴⁶ Carlini, *Storie d'album. II*, pp. 40-41.

*Le fonti *on line* sono state consultate nel giugno 2023.

Trento, Archivio provinciale di Trento - Archivio Thun di Castel Thun

Lettera di Marietta Cuggia a Violante Martinengo Cesaresco Thun (dal Convento delle Montalve in Firenze, 4 settembre 1810), b. A 102.4 (4)

Lettera di Teresa Trionfi a Violante Martinengo Cesaresco Thun (dal Convento delle Montalve in Firenze, 6 aprile 1810), b. A 98.7 (20)

Università di Pennsylvania, Penn Libraries

Adi Marzo 1750. Nota delle robe, che si mandano alla Quiete per servizio dell' Ill.ma Sig.ra M.a Ottavia Gondi in occasione della di lei educazione in d.o luogo, on line, Other: Ms. Codex 1514 - Alamanni, Francesco, compiler - [Gondi inventories] (upenn.edu)

Edizioni a stampa o on line

Bandi, e ordini del Granducato di Toscana pubblicati in Firenze dal dì primo gennaio MDCCLXXXIV. a tutto dicembre MDCCLXXXV. Raccolti posteriormente per ordine successivo dei tempi con il sommario dei medesimi [...] codice duodecimo, Firenze, per Gaetano Cambiagi stampatore Granducale, 1786, notificazione LI, anche on line,

https://books.google.it/books?id=UyPVFs_6us0C&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Antonio Carlini, *Storie d'album. II*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca de Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2016, pp. 35-51.

Paolo Dalla Torre, *Nei dintorni di Castel Thun*, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni architettonici, 2011.

Fondazione Alinari per la fotografia, *Dall'immagine all'immaginazione, on line*, alinari.it.

Nicola Giagnoni, *L'archivio del Regio Istituto delle Signore Montalve alla Quiete di Firenze. Inventario (1812-2000)*, Firenze, University Press, 2022 (Fragmentaria. Studi di storia culturale e sociologia religiosa, 6).

Nicola Giagnoni, *L'archivio delle Minime Ancille della Santissima Trinità o Montalve alla Quiete di Firenze. Inventario (1555-1886)*, Firenze, University Press, 2022 (Fragmentaria. Studi di storia culturale e sociologia religiosa, 5).

Nicola Giagnoni, *Villa La Quiete e l'archivio delle Minime Ancille della Santissima Trinità*, in *Tra carte pubbliche e carte private*, a cura di Laura Giambastiani, Torre del Lago Puccini, Civita Editoriale, 2021, pp. 25-49.

Stefania Gitto, *Le musiche di Palazzo Pitti al tempo dei granduchi Asburgo Lorena. Storia della collezione musicale granducale*, in "Annali di Storia di Firenze", VI (2011), pp. 121-154.

Paolo Guerrini, *Una celebre famiglia lombarda. I Conti di Martinengo. Studi e ricerche genealogiche*, Brescia, tipo-litografia Geroldi, 1930.

Istituto centrale per il catalogo e la documentazione. SIGECWEB, *Facciata fabbricata di nuovo al Regio Ritiro delle Dame di Ripoli*, on line, <https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900619971-1#lg=1&slide=0>.

Istituto centrale per il catalogo e la documentazione. SIGECWEB, *Pianta del piano terreno e degli orti del monastero di S. Jacopo a Ripoli prima dei lavori*, on line, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900619971-2#lg=1&slide=0>.

Istruzione per l'ingresso dell'educande nell'I. e R. Conservatorio delle Montalve in Ripoli di Firenze fondato dalla Ven. Serva di Dio Eleonora Ramirez da Montalvo, [S.l., s.n., 1820?].

John Karr, *A Catalog of the Addenda to the Ricasoli Collection Housed at the Dwight Anderson Music Library of the University of Louisville*, in "Notes", 72 (n. 1, settembre 2015), pp. 23-75.

The music library of a noble Florentine family. A catalogue raisonné of manuscripts and prints of the 1720s to the 1850s collected by the Ricasoli Family now housed in the University of Louisville Music Library, with essays on the history of the collection and music in the Ricasoli Chapels and household, edited by Susan Parisi, catalogue compiled by John Karr, Caterina Pampaloni and Robert Lamar Weaver, Sterlings Heights, Harmonie Park Press, 2012 (Detroit monographs in musicology. Studies in music, 59).

Sergio Onger, *Caro figlio, stimato padre. Famiglia, educazione e società nobiliare nel carteggio tra Francesco e Luigi Mazzuchelli (1784-1793)*, Brescia, Grafo, 1998.

Maria Pia Paoli, *La dama, il cavaliere, lo Sposo celeste. Modelli e pratiche di vita femminile nella Toscana moderna*, in *Nobildonne, monache e cavaliere dell'ordine di Santo Stefano. Modelli e strategie femminili nella vita pubblica della Toscana granducale. Convegno internazionale di Studi. Pisa, 22-23 maggio 2009*, a cura di Marcella Aglietti, postfazione di Gabriella Zarri, Pisa, ETS, 2009, pp. 163-214.

Luigi Picchianti, *Biografia di Giuseppe Magnelli maestro di cappella fiorentino*, in "La Gazzetta Musicale di Milano", 1850 (27 gennaio e 6 febbraio), anche *on line*, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1850GMM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1>.

Sonia Puccetti, *Gli archivi delle signore Montalve fonti per la storia dell'educazione e dell'istruzione in Toscana*, in "Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche", Brescia, La Scuola, V (1998), pp. 69-93.

Regolamento generale per i nuovi conservatorj, Firenze, Per Gaetano Cambiagi Stampator Granducale, 1785, anche *on line*, https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=326881&handle=20.500.12459/1486&provider=iiif-image#c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=1663%2C1414%2C2090%2C1079.

Repertorio delle architetture civili di Firenze, *on line*, <http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?offset=2280&ID=1809>.

John A. Rice, *Music in the Duomo of Florence during the reign of Pietro Leopoldo I (1765–1790)*, in *Cantate Domino. Musica nei secoli per il duomo di Firenze*, a cura di Piero Gargiulo, Gabriele Giacomelli e Carolyn Gianturco, Firenze, Edifir, 2001, anche *on line*, https://www.academia.edu/13880529/Music_in_the_Duomo_of_Florence_during_the_Reign_of_Pietro_Leopoldo_I_1765_1790.

Savi, Luigi, in *Dizionario della musica del ducato di Parma e Piacenza*, *on line*, <https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=S&tipologia=1&idoggetto=2003&idcontenuto=2648>.

Università di Louisville, University Libraries, *Scores from the Ricasoli Collection*, *on line*, <https://uofl-music.on.worldcat.org/search?queryString=scores%20from%20the%20Ricasoli%20collection&databaseList=638&clusterResults=false&groupVariantRecords=true>.

Ugo Vaglia, *Il salotto della contessa Annetta Bolognini Calini*, in *Aspetti di vita bresciana ai tempi del Foscolo*, Brescia, Ateneo, 1978, pp. 133-171.

Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve, a cura di Cristina De Benedictis, testi di Monica Bietti, Firenze, Le Lettere, 1997.

Alessia Zappelli, *Le signore della famiglia Ricasoli tra Ordine di Santo Stefano e altri ordini monasteriali (secoli XVII e XVIII)* in *Nobildonne, monache e cavaliere dell'ordine di Santo Stefano. Modelli e strategie femminili nella vita pubblica della Toscana granducale. Convegno internazionale di Studi. Pisa, 22-23 maggio 2009*, a cura di Marcella Aglietti, postfazione di Gabriella Zarri, Pisa, ETS, 2009, pp. 351-367.

DIE RÄUBER PRIMA DI MERCADANTE E VERDI.
IL MASNADIERO DI DAVIDE URMACHER (TRENTO, 1835)

Federico Gon

1.

Davide Urmacher nacque a Brez, in Val di Non, il 7 febbraio 1798. Dal suo necrologio, pubblicato sul giornale «Il Trentino» nel 1875, anno della scomparsa, si evince che il giovane Uhrmacher – che poi ‘italianizzò’, se così si può dire, il cognome, lasciando decadere la prima delle due ‘H’ – ebbe la sua formazione musicale in Merano, apprendendo vari strumenti quali il pianoforte, l’organo, la viola e anche contrappunto. Nel 1821 divenne organista a Mezzocorona, ufficio mantenuto sino al 1825, periodo nel quale tentò di trovare, vanamente, impiego a Vienna. Dopo un breve periodo a Mezzolombardo divenne organista a Trento, nel 1829, e ivi rimase per il resto dei suoi giorni. Fino al 1844 fu maestro al cembalo e fino al 1854 violista presso il Teatro Sociale, non tralasciando mai l’attività compositiva: tra i suoi lavori, una notevole mole di musica da camera e sacra, spiccano la cantata *La morte di Giuseppe Haydn* (1834), un *Te Deum* (1845) e otto Sinfonie per orchestra¹. E, appunto, l’opera *Il masnadiero*, data al Teatro Sociale di Trento durante la stagione di Fiera del 1835, oggetto del presente saggio.

2.

Come si può facilmente dedurre, *Il masnadiero* è una versione operistica del dramma *Die Räuber* di Schiller del 1781², messo in musica anche da Mercadante e, ovviamente, da Verdi. La particolarità di questo risiede tuttavia nell’essere il primo in ordine cronologico, anticipando di un anno l’opera

¹ Le notizie biografiche sono tratte da Carlini, *Davide Urmacher*, pp. I-XIV.

² *Die Räuber. Ein Schauspiel*, Frankfurt und Leipzig 1781 (la prima edizione non riporta né il nome dell’autore né quello dell’editore); la prima rappresentazione avvenne l’anno successivo presso il Teatro di Mannheim.

di Mercadante (*I Briganti*)³ e di dodici quella di Verdi (*I masnadieri*),⁴ delle quali si parlerà a breve.

L'opera di Urmacher, seppur data in un teatro secondario rispetto ad altre grandi piazze⁵, ottenne un vivo successo, tanto da essere recensita nel numero del 24 luglio dal giornale milanese «Il Pirata», noto e seguitissimo periodico dell'epoca allora appena fondato da Francesco Regli, specializzato in «letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà», come recitava il suo esergo⁶. Così ne parla il giornale:

Il tenore Morandi, destinato per Cadice, e la prima donna Teresa Casanova, furono pure applauditi. Quei signori cantanti rappresentarono una nuova Farsa, il Masnadiero. Dettò la musica il maestro Davide Uhrmacher, giovane di bell'ingegno: il pubblico ne gustò varii pezzi, e li chiamò commendevoli per diverse ragioni. Onori e chiamate all'autore, encomii agli artisti ne furono la conseguenza. Il libro non era tanto cattivo; ne suggerì l'argomento la tragedia del celebre Schiller. Sennonché il poeta, dipingendo il carattere di Carlo, ha dovuto scostarsi affatto dal signor Schiller, che gli sembrava pericoloso alquanto il trattarlo in quel modo. La catastrofe si presentava sotto un aspetto ributtante anzi che no, e le innovazioni tornavano non solo utili, ma necessarie. Intanto ci congratuliamo col signor Uhrmacher⁷.

La cronaca della prima fornisce alcuni spunti interessanti sui quali si rifletterà a breve. Anzitutto definisce il genere quale *farsa*, intendendo con questo non una valutazione sui contenuti – non c'è lavoro più lontano dal farsesco di *Die Räuber* – bensì il fatto che l'opera fosse un atto unico⁸; poi fornisce il nome di due interpreti, Morandi e Casanova; infine, parla di una modifica nella trama originale, con l'obiettivo di smussare la dura crudezza del carattere di Carlo.

³ Parigi, Théâtre-Italien 1836, libretto di Jacopo Crescini.

⁴ Londra, His Majesty's Theatre 1847, libretto di Andrea Maffei.

⁵ Giovanazzi, *Il Teatro sociale di Trento*.

⁶ Chiancone, *Un Pirata dell'Ottocento*, pp. 485-507.

⁷ Carlini, *Davide Urmacher*, pp. XI-XII.

⁸ La farsa fu la generale definizione dell'opera in atto unico, che tanta fortuna ebbe nei decenni a cavallo tra XVIII e XIX secolo: giovani compositori tra i quali Pavesi, Generali, Mayr, Paër, Rossini ebbero grazie a queste piccole produzioni (nate, secondo una nota chiosa, dalla «mira di alcuni impresari di fare spesso delle serate piene con delle prime recite, e dalla speranza di riempire successivamente i teatri a minor spesa», cfr. Carpani, *Le rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, p. 27) l'occasione per poter mettere in luce i propri talenti in teatri minori, il più attivo dei quali era il San Moisè di Venezia; sull'argomento *I vicini di Mozart*).

Tutto questo viene confermato dal libretto de *Il masnadiero*⁹, “melodramma d’un atto”, il cui *cast* era così composto:

Il conte Massimiliano, *padre di* – Francesco Lodetti
Carlo, *capo de’ Masnadieri* – Felice Morandi
Amalia de Ederleich, *cugina e amante di Carlo* – Teresa Casanova
Daniele, *vecchio servo dei conti* – Luigi Pichi
Elvira, *confidente d’Amalia* – Ortensia Terras
Coro (*di Masnadieri, di contadini della villa Moor*).

Nel libretto c’è inoltre l’*excusatio non petita* cui fa riferimento “Il Pirata”:

Quest’azione teatrale è cavata dalla tragedia dei Masnadieri del Sig. Federico Schiller e non essendo la stessa tratta da verun fatto, ma lavorata ad invenzione, ed a fantasia dell’autore, non è d’uopo premettere cenni storici a questo piccolo componimento.

Noterò solo due cose, delle quali voglio informati i miei lettori.

La prima è che dipingendo il carattere di Carlo ho dovuto affatto scostarmi dal Signor Schiller, perché quale egli lo rappresenta è troppo pericoloso. E la seconda cosa è che nell’esito come nel carattere di Carlo, ho abbandonato l’originale tedesco: e perché la catastrofe di quell’azione è troppo ributtante, e perché in questa non si hanno veduti delitti tali che riecheggiano orribile fine.

E queste poche parole a schiarimento de’ miei lettori, ed a mia propria giustificazione.

Dalla valle di Non

8 settembre 1832

A.C. de’ T.

Chi è l’anonimo librettista che si nasconde dietro a questa sigla? Con ogni probabilità si tratta di Arbogasto Amedeo Pio Conte de’ Thun (1773-1837), famiglia con la quale lo stesso Urmacher aveva intessuto rapporti sin dal periodo in cui si trovava a Mezzolombardo, specialmente con Matteo Thun, ben nota figura di mecenate e munifico protettore delle arti¹⁰.

Il punto drammaturgicamente interessante relativo alla sopraccitata dichiarazione del librettista si snoda attorno alla domanda: quali sono le modifiche nella trama apportate dal librettista de *Il masnadiero*? Anzitutto proviamo a riassumere in poche righe la trama dell’originale schilleriano. Carlo

⁹ IL MASNADIERO / Melodramma / D’un atto / Da rappresentarsi per la prima volta / in Trento / Nel Teatro Sociale / Ricorrendo / La Fiera di S. Vigilio / 1835. / Trento / Dall’ Imp. Reg. Stamperia Monauni. (I-TRc: t-MLT 63; US-Wc: ML48).

¹⁰ «Elleno mi perdoneranno se mi prendo l’ardire di dedicarle questa mia tenue composizione».

– fuggito dalla casa paterna anni prima – riceve una lettera dal fratello Francesco che lo informa che suo padre (Massimiliano) lo ha bandito. In realtà è tutta una manovra di Francesco, il quale fa credere al padre che Carlo sia morto in battaglia. Tutti pensano che Massimiliano sia morto per il dolore, invece è solo svenuto e Francesco ne approfitta per farlo segregare e prenderne il potere. Francesco vuole inoltre sposare Amalia, giovane amore di Carlo il quale, diventato capo di un gruppo di masnadieri, incrocia Amalia fuggita dal castello. La giovane, non sapendo dei suoi crimini, gli rinnova il suo amore e torna al castello.

Carlo ritrova il padre segregato. Sotto le spoglie del capo dei masnadieri, gli giura di vendicarlo e manda i suoi a uccidere Francesco, nonostante Massimiliano (che non lo riconosce) continui a invocare invano Francesco, e a chiedere il perdono di Carlo. Carlo lo rassicura dicendo che il figlio lo perdonerà. In quel momento entrano i masnadieri, di ritorno dal castello, conducendo Amalia come prigioniera. Carlo, allora non può più tenere nascosta la verità al padre e all'amata: è lui il capo di quella masnada di ladri e assassini. Intanto Amalia viene catturata e condotta a lui. Non potendo mentire sul suo ruolo di bandito, decide di abbandonare la giovane e innocente ragazza. Amalia piuttosto lo implora di ucciderla; Carlo acconsente e la pugnala a morte.

Confrontato il *plot* originale con quello messo in musica da Urmacher, si evince come le modifiche del librettista de *Il masnadiero* riguardano essenzialmente il finale: l'originale schilleriano (sostanzialmente invariato nel successivo libretto di Maffei per Verdi) si concludono con l'uccisione di Amalia da parte dello stesso Carlo, reo dell'onta che ricadrebbe anche sull'amata; già il libretto de *I briganti* di Crescini per Mercadante aveva smussato questo finale: Amalia (qui chiamata Amelia) muore di dolore perché Ermanno (l'omologo di Carlo) decide di riunirsi alla sua masnada invece di sposarla¹¹. Nel libretto del conte Thun, invece, il lieto fine appare d'obbligo: Francesco viene mandato in esilio, Carlo si riconcilia col padre Massimiliano e con Amalia, un vero e proprio *happy end* che di sicuro avrà fatto rigirare Schiller nel sepolcro.

Al netto di tutto questo, ci sono tuttavia un paio di dettagli, i quali introducono un piccolo mistero riguardante l'effettiva consistenza di questo lavoro. Anzitutto il libretto è firmato, se così si può dire, da Thun nel 1832, ben tre anni precedenti rispetto alla data della prima; inoltre, nel novero dei personaggi elencati sul libretto non è presente Francesco, il cattivo della

¹¹ Faverzani, *I briganti de Jacopo Crescini pour Saverio Mercadante*, pp. 43-65.

storia. Che sia un refuso di stampa? Il mistero si amplifica se andiamo a confrontare il libretto e la partitura autografa di Urmacher.

3.

L'autografo de *Il masnadiero*¹² risulta infatti completamente diverso da quanto attestato dal summenzionato libretto. La differenza che subito balza agli occhi è la struttura complessiva dell'opera: due atti, anziché uno, riassumibile nella seguente successione di numeri, etichettati con le medesime diciture che si trovano nella partitura:

Atto I

- Introduzione e Coro di Masnadieri "Bella è la vita del masnadiero"
- Capriccio (coro + Solitario) "Tra più folti viali del bosco" e Preghiera "Si grande sventura si cessa da noi"
- Scena e recitativo (?)
- Scena e Cavatina di Elisa "Frena o cara il Dolor" – "O voi che udiste" (Elvira – Elisa – Coro femminile)
- Scena e Terzetto "Il tempo è giunto" – "dalle man dei masnadieri" (Elisa – Roberto – Solitario)
- Temporale e Coro dei masnadieri "L'orrido nembo"
- Cavatina con coro di Carlo "Addio per sempre colli"
- Coro che precede il Finale I "Come dolce fe' il cielo"
- Finale I "Vieni, o sposa" (Elisa, Carlo, Roberto, Solitario).

Atto II

- Scena e romanza (Elisa-Carlo) "O placida notte": c'è una scena con l'arpa in lontananza che ricorda la serenata del Trovatore!
- Scena e duetto (Elisa-Carlo) "Sotto le fere spoglie"
- Terzetto (Elisa-Carlo-Roberto, con coro) "Ecco gli indegni"
- Scena e aria di Roberto "è Carlo dunque il mio fratello" – "A mezzo il corso vile"
- Coro e aria di Carlo "Nol vedemmo" – "Ferro sguainato"
- Scena VI (Solitario – Massimiliano) "Deh vieni amico"
- Scena e duetto con coro (Carlo-Roberto) "Tranne mia vita perdei tutto" – "Io fui che fin dai giovani"
- Scena VIII (Elisa, Elvira, Carlo) "Scegliesti?"
- Coro di congiurati "Sol per te spargemmo il sangue"
- Scena ed aria finale (Elisa, Carlo, Roberto, Massimiliano coro) "Tra queste mura vive dunque Carlo" – "Sei pago, beato mio povero core".

¹² Urmacher, *Il masnadiero* (Biblioteca comunale di Trento, M 6592 I-II, dono della Società Filarmónica di Trento).

Aldilà del lieto fine *sui generis*, non c'è alcuna parte del libretto superstite che combaci con la partitura, eccezion fatta per il coro di masnadieri introduttivo “Bella è la vita del masnadiero”. L'assetto della partitura è inoltre molto più standardizzato e in linea col repertorio dell'epoca rispetto all'atto unico del libretto, davvero troppo conciso per poter non solo dipanare la complessa vicenda schilleriana (vi è la reintroduzione del personaggio di Francesco, qui chiamato Roberto) ma anche per poter essere codificato quale melodramma serio in termini di ‘convenienze teatrali’; convenzioni che non mancano invece nella partitura, dalle molte arie con coro, all'uso della cosiddetta ‘solita forma’ di alcuni duetti¹³, al rondò finale della protagonista, al concertato di stupore nel Finale I: in questo Urmacher appare, nella sicurezza della scrittura tanto vocale quanto strumentale, maestro provetto e avvezzo alle caratteristiche dell'opera del proprio tempo.

I casi, quindi, sono due: o il libretto che abbiamo non è quello della prima del 1835 (essendo datato 1832), oppure Urmacher rimise mano alla partitura in anni successivi ed è questa che è giunta sino a noi, non quella del 1835. Personalmente propendo per la seconda ipotesi, non solo perché è la più logica, ma anche sulla base della testimonianza sopra riportata de «Il Pirata» che, appunto, risale al 1835 e parla esplicitamente di opera in atto unico (il cui recensore dimostra di aver avuto in mano il medesimo libretto, stando i riferimenti identici alle modifiche che si discostano da Schiller). Ad avvalorare questa tesi ci sono alcuni indizi; ad esempio, il personaggio di Amalia viene, a un certo punto della partitura, chiamato ‘Elisa’, segno forse che il lavoro *in toto* è stato realizzato in momenti successivi. Ci sono poi parti che sembrano interposte senza una coerenza vera e propria, come la *Scena e Recitativo* che segue il *Capriccio* (n. 2), una pagina che non è né scena né recitativo, forse dimenticata da chi ha fatto la redazione finale del manoscritto.

Che la presunta seconda versione de *Il masnadiero* sia successiva al 1835 potrebbe essere testimoniato dal fatto che c'è un momento, la *Scena e Romanza* “*O placida notte*” che apre l'Atto II (fig. 1), nel quale tanto la situazione drammatica tra Elisa/Amalia e Carlo quanto la veste musicale (con l'arpa a simulare gli strumenti a pizzico di una serenata) ricordano assai da vicino l'omologa romanza “*Deserto sulla terra*” (n. 3) da *Il trovatore* verdiano (1853).

¹³ ‘Solita forma’ è un'espressione coniata nel 1859 da Abramo Basevi (sebbene già Carlo Ritorni nel 1841 ne avesse anticipato i contenuti) che etichetta la forma standardizzata del duetto operistico nella produzione lirica del primo Ottocento, estendendone il concetto anche all'aria solistica, ai concertati e ai finali (Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*; Powers, “*La solita Forma*” and “*The Uses of Convention*”, pp. 65-90; Pagannone, *Il duetto nell'opera dell'Ottocento*, pp. 55-68).



Fig. 1: *Il masnadiero*, Scena e Romanza “O placida notte”, manoscritto autografo (Biblioteca comunale di Trento, M 6592 II, c. 5r).

Opera che venne data proprio al Teatro Sociale di Trento nell'estate 1854: che la nuova versione in due atti de *Il masnadiero* risalga a quel periodo? Non sono note nuove repliche dell'opera dopo il 1835, ma non si può escludere che Urmacher non avesse voluto rimaneggiare la partitura in vista di una nuova esecuzione, poi mai verificatasi (non sarebbe stata la prima volta, dato che negli anni quaranta scrisse una *Merope*, mai andata in scena)¹⁴.

4.

Un ulteriore legame tra il lavoro di Urmacher e quello, dall'eco ben più vasta, di Verdi potrebbe essere rappresentato proprio dall'ambito familiare dei Conti Thun, al quale era aduso anche il librettista de *I masnadieri* verdiani, il trentino Andrea Maffei.

¹⁴ Carlini, *Davide Urmacher*, p. XII.

È noto che l'idea di mettere in musica il dramma di Schiller venne proposta a Verdi proprio da Maffei durante una comune vacanza presso le terme di Recoaro nell'estate del 1846, proprio mentre il maestro era alla ricerca di un soggetto da presentare l'anno successivo presso l'Her Majesty's Theatre di Londra¹⁵. Maffei – al contrario di quel Jacopo Crescini, padovano, autore del libretto per *Mercadante* – era avvezzo alla letteratura germanica e anglosassone, essendo esimio traduttore di Schiller, Gessner, Goethe, Byron, Thomas Moore. Egli, avendo già collaborato col maestro bussetano per alcune pagine di *Macbeth*¹⁶, gli propose appunto *Die Räuber*, idea che piacque a Verdi poiché poteva esaltare le qualità vocali e attoriali della primadonna allora scritturata dal teatro londinese, il mitologico soprano svedese Jenny Lind¹⁷.

In questo contesto di relazioni tridentine risulta difficile pensare che Maffei però non potesse conoscere il precedente melodrammatico del coetaneo Urmacher: entrambi erano appunto di casa presso i Thun (grazie alla comune amicizia del citato conte Matteo) nonché amici – probabilmente fu tramite Maffei che Urmacher entrò in contatto con gli editori Ricordi e Canti¹⁸ e non si deve dimenticare che il poeta trentino era collaboratore abituale di quel «Pirata» che per primo recensì la fatica del giovane maestro suo corregionale.

Se è vero che fu Maffei a suggerire a Verdi il soggetto – che manca in effetti nelle liste di argomenti d'opera che il maestro bussetano stilò negli anni giovanili quali possibili idee per futuri melodrammi¹⁹ – *Il masnadiero* del duo Thun-Urmacher può a buon diritto considerarsi un importante precedente nella mediazione tra Schiller e Verdi, rapporto duraturo che avrebbe colto importanti frutti non solo col libretto di Maffei, ma anche con *Giovanna d'Arco* (1845), *Luisa Miller* (1849), *La forza del destino* (1862) e *Don Carlos* (1867).

¹⁵ Budden, *Le opere di Verdi*, p. 339.

¹⁶ Sirtori, *Andrea Maffei, gli stivali di Giuseppe Verdi e le streghe del 'Macbeth'*, pp. 175-194.

¹⁷ Cfr. Lettera di Verdi a Benjamin Lumley del 4 Dicembre 1846 in Verdi, *Lettere*, p. 167.

¹⁸ Presso Ricordi fece il correttore di bozze di alcune pubblicazioni verdiane, mentre presso Canti pubblicò qualche brano cameristico, come le *Variazioni brillanti con Introduzione e Finale sopra un tema della 'Norma'* (1839) per pianoforte.

¹⁹ La lista è presente ne' *I copialettere di Giuseppe Verdi*; sull'argomento Rizzuti, *Argomenti d'opere*, pp. 71-107.

Bibliografia

Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tipografia Tofani, 1859.

Julian Budden, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT, 1985.

Antonio Carlini, *Davide Urmacher. L'ultimo musicista 'domestico' della nobiltà trentina*, in *L'opera per organo di Davide Urmacher (1798-1875)*, Trento, Società Filarmonica di Trento, 2019 (C.M.T. 29).

Giuseppe Carpani, *Le rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, Padova, Minerva, 1824.

Claudio Chiancone, *Un Pirata dell'Ottocento. Francesco Regli, critico e giornalista*, in "Atti dell'Ateneo di Bergamo", LXVII (2004), pp. 485-507.

I copialettere di Giuseppe Verdi, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913.

«Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione di Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021.

Camillo Faverzani, *I briganti de Jacopo Crescini pour Saverio Mercadante, un opéra parisien entre réminiscences schilleriennes et suggestions pré-verdiennes*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra*, a cura di C. Faverzani, Lucca, LIM, 2018, pp. 43-65.

Sergio Giovanazzi, Franco Giovanazzi, *Il Teatro sociale di Trento. Storia, arte, cultura*, Trento, Gruppo culturale Civis-Biblioteca Cappuccini, 1991.

Giorgio Pagannone, *Il duetto nell'opera dell'Ottocento. Forma e dramma*, in "Musica Docta", II (2012), pp. 55-68.

Harold S. Powers, "La solita Forma" and "The Uses of Convention", in "Acta Musicologica", 59 (1987), pp. 65-90.

Alberto Rizzuti, *Argomenti d'opere in Verdi e le letterature europee*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2016, pp. 71-107.

Marco Sirtori, *Andrea Maffei, gli stivali di Giuseppe Verdi e le streghe del 'Macbeth'*, in *The Lark and the Nightingale. Shakespeare et l'Opéra*, a cura di C. Favazzani, Lucca, LIM, 2019, pp. 175-194.

Davide Urmacher, *Il masnadiero. Melodram[m]a musica di Davide Urmacher trentino*, [1835], 1 partitura in 2 voll. Manoscritto autografo.

Giuseppe Verdi, *Lettere*, a cura di Michele Porzio, Milano, Mondadori, 2001.

I vicini di Mozart, a cura di Maria Teresa Muraro e David Bryant, Firenze, Olschki, 1989, voll. 2, II, *La farsa musicale veneziana*.

UN PARTIMENTO RITROVATO FRA I MINUETTI DELLA COLLEZIONE MUSICALE THUN. STORIA, ANALISI E REALIZZAZIONE

Marina Rossi, Simone Vebber

*«Nach meinem Erachten ist auf der Welt nichts leichter zu componiren als ein Menuet;
ja ich getraue mir flugs ein ganzes Duzend nacheinander herzuschreiben»¹*

Dal *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* al *Nannerl Notenbuch*, dal trattato di Joseph Riepel a Johann Philipp Kirnberger, il minuetto con trio costituisce, a partire dal XVII secolo, il *locus classicus* dell'educazione musicale dei giovani musicisti. Caratterizzato da uno schema compositivo dalle proporzioni ben definite e dall'utilizzo di formule armoniche molto semplici, tale danza risulta essere la forma musicale ideale per acquisire le basi per l'apprendimento relative sia all'aspetto esecutivo, sia a quello compositivo di un brano. In tale prospettiva si inserisce coerentemente la raccolta di brevi composizioni per clavicembalo della biblioteca musicale della famiglia Thun².

In essa è presente una decina di brani fra cui una partita (che include un parte introduttiva e alcuni minuetti con trio), un tema e variazioni, un balletto, tre arie nonché quattro pagine dedicate alle istruzioni di realizzazione del basso continuo. Riveste un interesse del tutto particolare la presenza di un minuetto in Do maggiore, il cui Trio viene proposto in forma di partimento³, scelta del tutto compatibile con la destinazione didattica degli altri brani presenti nella raccolta.

Il nostro contributo intende fornire un'analisi completa della raccolta con un'attenzione specifica al partimento che sarà oggetto di disamina e realizzazione nelle sezioni successive.

¹ «A mio parere, nulla al mondo è più facile da comporre di un minuetto; potrei scriverne all'istante una dozzina uno dopo l'altro». Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, p. 1.

² Trento, Archivio provinciale di Trento, Biblioteca Thun, manoscritto XXI 260 («Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione», p. 212, scheda M 26).

³ Per maggiori approfondimenti si veda Cafiero, *La didattica del partimento*.

Il manoscritto XXI 260 consta di 27 fogli redatti indubbiamente dalla medesima mano, anche se con inchiostri diversi. Si ritiene dunque che il manoscritto sia stato realizzato in più momenti a distanza di tempo.

Le composizioni ivi contenute sono indicate di seguito:

Foglio	Titolo	Tonalità	Altre indicazioni testuali	Annotazioni
1v	Clavi-cembalo			
1r-3r	Partita	Do Magg.	auth. Schmidt [1r] Seqs La Seconda Parte [2r] V. S. [2r] Seqs Menuet	
3v	Menuetto	Do Magg.		
4r	Trio	Do Magg.		
4v	Menuet	Re Magg.		
5r	Menuet	Sol Magg.		
5v	Men.	Do Magg.		
6r	Trio	Sol Magg.	Menuet da capo	Partimento
6v	Menuetto	Fa Magg.	Seq Ballet	
7v	Allegro	Do Magg.	Da capo [8r]	
8v	Allegretto	Sol Magg.	Cito minore	
9r	Minore	Mi Min.	Allegretto da capo	
9v	Tempo giusto	Sol Magg.	Cito	
10r	Minore	Sol Min.	Cito da capo tempo giusto	
10v	Andante	La Magg.	Da capo [10v] Da capo [11r]	
11v	Contradanse	Do Magg.	Da capo contra	
12r	Aria		Auth: Gasmonn ex opera L'amore artic. [12r]	Aria di F. L. Gassmann (<i>L'amore artigiano</i>)
13r	Aria duetto	Sib Magg.	V.S. [13r] V.S. [14r] Auth: Gasmonn ex opera L'amore artic. [15r]	Aria di F. L. Gassmann (<i>L'amore artigiano</i>)
15v	Menuetto Grazioso (Gluck)	La Magg.	Del Signore Caval: Gluck ex opera Sem [16r]	Minuetto di C. W. Gluck (<i>Orphée et Euridice</i>)

Foglio	Titolo	Tonalità	Altre indicazioni testuali	Annotazioni
16v	Variationes	La Magg.	auth. Haydn [16v] Thema [16v] Variat I [17r] Seqs [17r] Variat 2da [18v] Seqs Variat [18v] Variat 3 [18r] Variat [sic, 18v] Variat [19r] Variat [19v] Variat [20r] Seqs [20r] Variat [sic, 20v]	Arietta con venti variazioni di F. J. Haydn Hob. XVII/2
21r	[Due composizioni senza titolo]	Mib Magg.		Incomplete e con alcune cancellature
21v	Ball	La Magg.		Balletto
22r	Aria à soprano solo del Sig. ^{re} : Gasmonn Allegretto	Do Magg.		Linea del canto con basso continuo cifrato
25r-26v	Fundament zum Generalbass spielen			Indicazioni per la realizzazione del basso cifrato (in lingua tedesca)

Tab. 1. Contenuto del manoscritto APTn, Biblioteca Thun, XXI 260.

I primi sei fogli presentano le varie sezioni di una partita in Do Magg., che comprende a 6r il trio in forma di partimento oggetto del presente studio; i brani da 6v a 11v costituiscono un balletto (come indicato al termine del *Menuetto* di 6v.) nella medesima tonalità. Seguono tre estratti dal repertorio operistico in forma di arrangiamento per tastiera: due arie di Florian Leopold Gassmann, tratte dal dramma giocoso *L'amore artigiano* (prima rappresentazione Vienna, Burgtheater, 26 aprile 1767) e un *Menuetto Gratoso* che sul manoscritto viene erroneamente presentato come estratto da *La Semiramide Riconosciuta* di Christoph Willibald Gluck, mentre si tratta del minuetto tolto dall'atto III di *Orphée et Euridice* (prima rappresentazione Vienna, Burgtheater, 5 ottobre 1762) dello stesso autore. Da 16v a 20v è riportata l'Arietta con venti variazioni di Franz Joseph Haydn in La Magg. Hob. XVII/2 (1766-67). Tuttavia, il

manoscritto contiene solo alcune variazioni, probabilmente selezionate in base alla difficoltà esecutiva, come era consuetudine all'epoca. Vi è poi una pagina senza titolo, contenente due brevi composizioni in Mib Magg., incomplete e segnata da alcune cancellature. Successivamente, la raccolta presenta un balletto in La Magg. e un'altra aria di Gassmann⁴ *Giovinette graziosette*, tratta da *Il viaggiatore ridicolo* (prima rappresentazione Vienna, Kammertheater, 25 maggio 1766). In questo caso non si tratta di una trascrizione per tastiera, bensì di una versione per canto con l'accompagnamento del basso continuo. La raccolta termina con alcune pagine di istruzioni per la realizzazione della numerica del basso cifrato (*Fundament zum Generalbass spielen*).

Queste pagine conclusive, unitamente alla semplicità dei brani presenti nella raccolta, suggeriscono inequivocabilmente una finalità didattica del manoscritto. Non è stato possibile individuare l'identità del copista, ma il documento è stato in tutta probabilità redatto da un maestro di musica per un componente della famiglia Thun. Era tradizione, infatti, che i singoli insegnanti predisponessero personalmente i metodi di studio dei loro allievi privati anche a fronte di una letteratura specifica a stampa costosa e *in fieri*. Inoltre, la datazione delle arie consente di collocare cronologicamente il manoscritto verso la fine degli anni Sessanta del XVIII secolo.



Fig. 1: *Partitta Auth. Schmidt*, c. 1v (APTn, Biblioteca Thun, XXI 260).

L'autore della partita in Do Magg. (che include il partimento oggetto di analisi) è indicato sulla prima pagina della raccolta come «Schmidt»; per

⁴ In partitura indicato come 'Gassmann'.

individuare l'identità del compositore si è fatto riferimento ad alcuni manoscritti conservati presso la Biblioteca del Conservatorio di Brussels⁵. Fra questi vi compare una partita (*Parthie*) composta da Vincenz Schmid⁶ (1714-1783), organista della cattedrale di Passau dal 1745, in cui la struttura (caratterizzata da una presenza insolitamente marcata di minuetti)⁷ e lo stile compositivo risultano del tutto assimilabili ai brani compresi nel manoscritto della collezione Thun.



Fig. 2. *Parthie sur le clavecin*, par Vincente Schmidt, *Menuet*, c. 1v (Bibliothek Conservatoire royal de Bruxelles, 14241)⁸.

È opportuno sottolineare in questo contesto che la famiglia Thun aveva stabilito legami profondi e duraturi con la città di Passau già a partire dal Seicento, con l'elezione di Wenzeslaus di Thun al rango di principe vescovo (dal 1664 al 1673) e nel secolo successivo di Joseph Maria Thun-Hohenstein (1762-1763), poi di Leopold Ernst Firmian, figlio di Barbara Elisabetta Thun (1763-1783), di Thomas Johann Kaspar Thun-Hohenstein (1795-1796)

⁵ <https://catalog.b-bc.org/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=165560>, ultimo accesso: 18 agosto 2024.

⁶ Anche indicato con Vincente Schmidt o Vincenz Schmidt.

⁷ La struttura della Partita (*Parthie*) comprende: *Preludio*, *Minuetto*, *Trio*, *Minuetto*, *Minuetto*, *Trio*, *Tröpfer Menuet*, *Trio*. Vedi rism.online/sources/703004182, ultimo accesso: 18 agosto 2024.

⁸ Si ringraziano Marius Schwemmer e la Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles per la gentile concessione.

fratello di Matteo Giuseppe Thun I, e infine Leopold Leonhard Raymund Thun-Hohenstein (1797-1826)⁹. I legami della famiglia Thun con Passau, unitamente alla presenza di un ramo familiare in Boemia, costituirono un importante punto di incontro tra la cultura musicale tedesco-austriaca e quella italiana. Questa connessione si rivelò cruciale per l'introduzione a Trento delle innovazioni stilistiche provenienti dal Nord¹⁰.

Per acquisire una maggiore comprensione del rapporto tra Schmid, Passau e la famiglia Thun, è necessario analizzare alcuni eventi biografici rilevanti nella carriera del compositore¹¹.

Nato il 13 maggio 1714 nel villaggio di Sulzberg, nella Baviera meridionale, Schmid fu introdotto allo studio della musica dal padre. All'età di 22 anni, conseguì la sua prima significativa nomina come organista presso l'abbazia benedettina di Kremsmünster, un importante centro religioso e culturale della Stiria. Durante questo periodo, si dedicò alla composizione di messe, antifone e altre opere sacre, concepite per essere eseguite in occasione delle principali festività religiose.

Nel 1745, Schmid assunse la prestigiosa posizione di organista presso la cattedrale di San Stefano a Passau, in cui aveva a disposizione tre strumenti realizzati dalla bottega dell'organaro Johann Ignaz Egedacher (1675-1744). Tra i suoi incarichi principali vi erano l'accompagnamento del coro e l'improvvisazione all'organo durante le celebrazioni liturgiche, la supervisione della vita musicale e, aspetto di notevole rilevanza ai fini del presente studio, la formazione dei giovani musicisti.

A seguito delle sue rimostranze circa il modesto stipendio percepito in cattedrale, gli fu conferito anche l'incarico di organista di corte; tale ruolo comportava la sua partecipazione a tutte le attività musicali della cappella di palazzo come esecutore di basso continuo con l'organo o il clavicembalo. È interessante notare come dal 1782 al 1803, la posizione di primo violino presso la cappella di corte fu ricoperta da Francesco Galoardi, il quale svolse un ruolo significativo nella circolazione di partiture fra la cittadina bavarese e Trento¹².

L'elezione di Joseph Maria von Thun-Hohenstein a principe vescovo di Passau nel 1762 segnò un punto di svolta per la vita musicale della corte. Per quasi 20 anni (ovvero dalla morte di Benedikt Anton Aufschneider nel 1742) la carica di Kapellmeister di palazzo era rimasta vacante, anche a causa dei

⁹ Carlini, *Considerazioni storico-culturali a margine del fondo musicale Thun di Castel Thun*, p. XII.

¹⁰ Vedi anche Carlini, *I Thun e la musica*, pp. 331-347.

¹¹ Schmitz, *Passauer Musikgeschichte*, pp. 438-441; Flotzinger, *Vinzenz Schmid*.

¹² Carlini, *Considerazioni storico-culturali a margine del fondo musicale Thun di Castel Thun*, p. XII; Lunelli, *Relazioni musicali fra Passau e Trento nelle lettere del violinista Francesco Galoardi*, pp. 417-426.

numerosi conflitti (dalla Guerra di Secessione Austriaca alla Guerra dei Sette Anni) che avevano messo in secondo piano la gestione degli aspetti musicali della corte. Il nuovo principe vescovo, desideroso di ristrutturare la vita musicale di palazzo, procedette alla riorganizzazione delle cariche musicali, designando Vinzenz Schmid al ruolo di Vice-Kapellmeister e Joseph Friebert come nuovo Kapellmeister. Joseph Maria von Thun-Hohenstein, tuttavia, decedette l'anno successivo alla sua nomina; gli succedette il principe vescovo Leopold Ernst von Firmian, che dedicò pari considerazione e risorse economiche alla gestione della musica di corte.

Schmid, oltre ai suoi prestigiosi incarichi presso la cattedrale e la corte, venne investito della responsabilità della musica sacra anche nella chiesa parrocchiale di San Paolo e nella chiesa di pellegrinaggio di Mariahilf. Morì nel 1783, poco dopo aver composto la sua ultima opera, la *Kleine Fürstenmesse* per coro a 4 voci miste, 3 tromboni, 2 clarinetti, archi e basso continuo.

Schmid, sebbene radicato stilisticamente nell'estetica barocca, dimostrò una notevole apertura verso le trasformazioni dei gusti musicali del suo tempo, assimilando e integrando nel proprio linguaggio le influenze emergenti dell'*Empfindsamer Stil* e del nascente classicismo. Sono oltre ottanta le sue opere che si sono conservate fino ad oggi; si tratta per lo più di musica sacra fra cui un *Offertorium zum Fest des Hl. Stephanus* (per coro a 4 voci miste, 2 trombe, timpani, archi e basso continuo), una Messa in Fa Magg. (coro a 4 voci miste e organo), *Sub tuum praesidium* (per contralto, 2 violini e continuo) e *Salve Regina* (per soprano, 2 violini e continuo).

La partita conservata nella Biblioteca Thun è presumibilmente frutto dell'attività compositiva legata al ruolo di insegnante di Schmid al servizio della cattedrale di Passau, come suggerisce la semplicità esecutiva delle sue parti. L'inclusione di un partimento nel Trio del Minuetto n. 4 avvalorava ulteriormente l'ipotesi della sua destinazione didattica, essendo tale pratica un cardine imprescindibile nella formazione teorico-pratica dei musicisti.

Com'è noto, il minuetto presenta di regola metro ternario, tempo moderato, affetti intimi e misurati, e veniva spesso incluso nelle suite e partite per tastiera, solitamente dopo la sarabanda; non di rado costituiva un pezzo indipendente – come nelle citate opere di Bach e di Mozart – e appariva nelle raccolte di musica per chitarra, liuto e, senza il titolo di minuetto, per organo. Piuttosto frequente in letteratura è l'accoppiamento di due minuetti diversi, seguiti dalla ripetizione del primo, dando luogo quindi a una forma A-B-A. In questo caso, la parte B, ovvero il secondo minuetto, è denominato trio in quanto viene applicata una riduzione delle parti, degli strumenti o delle voci a tre, conferendo perciò una connotazione più solistica rispetto al primo minuetto.

Nella letteratura sinfonica, il trio costituisce spesso un momento di sperimentazione, che va dalla ricerca di effetti timbrici bizzarri (Sinfonia n. 56 di Haydn) all'esplorazione di tonalità insolite (Sinfonia n. 21 di Mozart). In altri esempi è possibile individuare dei riferimenti all'*ars combinatoria*, come nella Sinfonia n. 41 *Jupiter* di Mozart nel cui trio troviamo un'anticipazione del materiale musicale del Finale, oppure come nel trio della Sinfonia n. 43 di Haydn dove le parti A e B iniziano con lo stesso elemento¹³.

Riguardo alla rilevanza pedagogica del minuetto, troviamo ampie conferme nell'*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* di Joseph Riepel¹⁴, trattato di teoria musicale in forma dialogica, nel quale viene utilizzata la forma del minuetto per intraprendere lo studio della composizione¹⁵. Riepel, attraverso il dialogo fra Discantista e Praeceptor, indica quali siano i punti fondamentali ai quali prestare attenzione nella creazione di un minuetto. Essi sono costituiti da indicazioni riguardanti il numero delle battute, le quali non devono superare le otto unità per ciascuna parte, e indicazioni relative ai valori delle note. Queste infatti devono essere prevalentemente di un quarto, ad eccezione delle cadenze dove è possibile utilizzare gli ottavi. Infine vengono suggerite indicazioni di stile, raccomandando l'utilizzo, nella seconda parte del minuetto, di elementi musicali già presenti nella prima.

Un altro aspetto compositivo sensibilmente enfatizzato da Riepel è costituito dalla necessità di raggruppare le battute in gruppi di due, di tre oppure di quattro, al fine di creare unità melodiche e armoniche di senso compiuto. Quindi, attraverso lo studio della *Tactordnung*, il discente affronterà le principali problematiche relative alla composizione di un breve brano musicale, prestando attenzione agli aspetti che riguardano il senso di compiutezza di una frase musicale, in tutte le sue possibili declinazioni sintattiche.

Lo studio della storia del partimento denota come il contrappunto e la pratica delle diminuzioni, attraverso la codificazione di passaggi idiomati propri degli strumenti a tastiera, confluiscono nello sviluppo della capacità di eseguire un brano musicale 'non scritto' o scritto solo in parte. Tale modalità esecutiva viene definita, in maniera più o meno indicativa, 'improvvisare', processo che nei secoli XVII, XVIII e XIX veniva espresso con dei termini più specifici quali «sonar di fantasia», «fantasieren», «art de préluder»¹⁶.

Nello specifico, il partimento prevede una parte notata su un singolo pentagramma (generalmente il basso), con o senza cifratura, simile a quella

¹³ Hogwood, *In defense of the Minuet and Trio*, p. 43.

¹⁴ Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*.

¹⁵ Eckert, "So, you want to write a Minuet?".

¹⁶ Per approfondimento si veda Bertinetto, *Esequire l'inatteso*.

utilizzata per il basso continuo, che viene sviluppata estemporaneamente dall'esecutore. Fra il XVII e il XIX secolo ha costituito uno dei fondamenti nella formazione musicale dal tardo Seicento all'Ottocento, ma è rimasto per lungo tempo relegato ai margini della ricerca musicologica¹⁷ e tuttora scarsamente impiegato nella pratica didattica.

I partimenti furono strumenti didattici fondamentali nei conservatori italiani e in particolare a Napoli dove Francesco Durante ebbe un ruolo centrale in questo ambito. La consistente presenza di suoi partimenti nelle principali biblioteche europee attestano l'influenza e la durata del suo contributo pedagogico, che si protrasse ben oltre la sua morte¹⁸.

L'esecuzione di un partimento presuppone il raggiungimento di molteplici obiettivi didattici quali la conoscenza delle regole del contrappunto, l'individuazione delle opportunità offerte dalla linea melodica del basso, e il controllo della mano in funzione della realizzazione di passaggi e diminuzioni adeguate alla situazione.

Il trio oggetto di questa analisi consiste in una linea melodica del basso di 22 battute nella tonalità di Sol maggiore.



Fig. 3: *Trio*, c. 6r (APTn, Biblioteca Thun, XXI 260).

¹⁷ Come afferma Giorgio Sanguinetti, una svolta si è verificata a partire dal 2007, quando la sesta Conferenza Europea di Analisi Musicale propose una sessione di lavoro sul partimento, rivelando l'importanza di questa pratica nella didattica dell'improvvisazione e della composizione, prima in Italia e in seguito in tutta Europa (Sanguinetti, *Recensione*, pp. 157-159).

¹⁸ Paraschivescu, *Una chiave per comprendere la prassi del partimento*, pp. 52-67.

Esso si articola in due parti con ritornello, caratterizzate rispettivamente da una sospensione sulla dominante di Sol alla fine della prima parte (b. 10), e da una cadenza di Sol maggiore (bb. 21-22).

Nella prima battuta, acefala, il basso inizia con un intervallo di terza maggiore discendente, per poi proseguire per grado in maniera ascendente e portando la prima semifrase alla dominante (b. 2), lo stesso procedimento, questa volta armonicamente inverso, riporterà alla tonica a battuta 4, accentuando la cadenza in maniera inequivocabile attraverso l'uso del quinto e del primo grado¹⁹.



Fig. 4: Trio, c. 6r, batt. 1-4 (APTn, Biblioteca Thun, XXI 260).

Successivamente, a b. 5, si evidenzia una breve sequenza del basso che, partendo dal quarto grado, accenna a una progressione, interrotta successivamente dalla cadenza sospesa di b. 7 e 8 che, ripetuta nelle bb. 9 e 10, conferma la fine sospesa della prima parte.



Fig. 5: Trio, c. 6r, batt. 5-10 (APTn, Biblioteca Thun, XXI 260).

L'inizio della seconda parte, vede l'utilizzo di un elemento compositivo che risulta compatibile con la "Fonte", caratteristico schema della musica galante²⁰ di cui parla Joseph Riepel²¹, ovvero la trasposizione, un tono più basso, di una figura compiuta e sviluppata su due gradi armonici: in questo caso, la ripetizione a b. 13 e 14, in Sol maggiore, dell'elemento delle bb. 11 e 12.



Fig. 6: Trio, c. 6r, batt. 11-14 (APTn, Biblioteca Thun, XXI 260).

¹⁹ Backer, *Heinrich Koch and the Theory of Melody*, pp. 1-48.

²⁰ Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 2007.

²¹ Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, p. 43.

La “Fonte” trova poi la sua conclusione in una energica e improvvisa modulazione a Re maggiore (a b. 15 e 16) nella quale, tuttavia, si intravede una sospensione sul quinto grado che lascia intendere un’imminente ripresa dell’elemento iniziale del trio.

A battuta 17 infatti, la ripresa dell’elemento di b. 1, seguita da una misura in dominante, viene rafforzata da una sorta di anafora a b. 19 e 20 che ne conferma l’intento retorico.

Segue, infine, la cadenza di Sol maggiore delle bb. 20 e 21.



Bibliografia

Nancy K. Backer, *Heinrich Koch and the Theory of Melody*, in “Journal of Music Theory”, V. 20, n. 1 (Spring, 1976), pp. 1-48.

Alessandro Bertinetto, *Esequire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, Il Glifo, 2016.

Rosa Cafero, *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, Lucca, LIM, 2020.

Antonio Carlini, *Considerazioni storico-culturali a margine del fondo musicale Thun di Castel Thun*, in «*Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione*». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021, pp. IX-XXXIV.

Antonio Carlini, *I Thun e la musica*, in *Castel Thun. Arte, architettura e committenza*, a cura di Lia Camerlengo ed Emanuela Rollandini, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2017, pp. 331-347.

Stefan Eckert, “*So, you want to write a Minuet?*”. *Historical Perspectives in Teaching Theory*, in “Music Theory Online”, XI, 2 (2005), *on line*, mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html, ultimo accesso 18 agosto 2024.

«*Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione*». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021.

Rudolf Flotzinger, *Vinzenz Schmid*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, a cura di Barbara Boisits, *on line*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x000f2fe3>, ultimo accesso 18 agosto 2024.

Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007.

Christopher Hogwood, *In defense of the Minuet and Trio*, in “Early Music”, XXX, 2 (2002).

Clemente Lunelli, *Relazioni musicali fra Passau e Trento nelle lettere del violinista Francesco Galoardi (1771-1790)*, in *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Schneider, 1982, pp. 417-426.

Nicoleta Paraschivescu, *Una chiave per comprendere la prassi del partimento. La sonata “Perfidia” di Francesco Durante*, in “Rivista di Analisi e Teoria Musicale”, XV, 1 (2009), pp. 52-67.

Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Regensburg/Wien, Emerich Felix Bader, 1752.

Joseph Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt und Leipzig, Christian Ulrich Wagner, 1755.

Giorgio Sanguinetti, *Recensione a Rosa Cafiero, La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, in “Musica Docta”, XI (2021), pp. 157-159.

Heinz Walter Schmitz, *Passauer Musikgeschichte*, Passau, Karl Stutz, 1999.

«LA MUSICA È UNA BELL'ARTE». IL REPERTORIO PER ARPA NEL FONDO THUN

Cecilia Delama

Pur essendo uno strumento assai popolare nei salotti dei casati nobili di tutta Europa tra Settecento e Ottocento, non abbiamo, a oggi, notizia di quale fosse l'arpa che occupava un posto nelle dimore dei Thun. Eppure, quasi certamente, un'arpa doveva essere a disposizione delle donne di casa, prime responsabili dell'intrattenimento salottiero musicale, giacché – pur con scarse presenze – vi è qualche traccia di brano di repertorio scritto appositamente per questo strumento nel fondo musicale della famiglia. Come osserva Giovanni Delama¹ l'arpa entrò a far parte del *ménage* musicale grazie alla madre di Matteo, Violante Martinengo Cesaresco (1794-1854) di Brescia; tuttavia anche sua nuora, Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina (1819-1841) e la di lei sorella Teresa avevano preso lezioni di pianoforte e arpa a Venezia da Antonio Fanna (1796-1846): le carte musicali di queste tre valenti musiciste confluirono tutte nella biblioteca musicale di famiglia nel momento in cui, per diverse ragioni, si trasferirono in Trentino. D'altra parte, come afferma Carlida Steffan «nei primi decenni dell'Ottocento saper suonare il piano e l'arpa rientrava nelle convenzioni dell'educazione musicale delle nobili dilettanti»².

Prima di addentrarci nell'oggetto di questo piccolo contributo, pare utile ripercorrere per sommi capi, la straordinaria evoluzione tecnologica dell'arpa³, in particolare nel periodo della nostra trattazione, il secolo d'oro dello strumento, destinato a essere oscurato dalla straordinaria ascesa del principe degli strumenti musicali dell'Ottocento e del Novecento: il pianoforte.

Desidero ringraziare il dott. Antonio Carlini per la gentile segnalazione del manoscritto, oggetto di questo contributo, il maestro Paolo Delama e la prof.ssa Roberta Alessandrini del Conservatorio di Trento per l'attenta revisione del saggio.

¹ Delama, *La biblioteca musicale della famiglia Thun di Castel Thun*, p. XL. I brani per arpa presi in considerazione nel presente saggio vengono riportati con il numero d'ordine definito nel suddetto catalogo, tra parentesi tonde.

² Steffan, *Bellini a Venezia*, p. 52.

³ Si rinvia a: Pasetti, *L'arpa*, da cui sono tratte le notizie di questa sezione.

Per tutto il Settecento in Italia e in Germania continuarono a essere impiegate le arpe a tre registri di derivazione barocca, poderosi strumenti che contavano fino a 74-76 corde, disposte su tre file parallele lungo la tavola armonica: due diatoniche esternamente e una cromatica centrale. Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento nella Germania meridionale o più probabilmente in Tirolo nacque l'idea di alleggerire la struttura dello strumento: in questo periodo la tecnica più comune era stata quella di aggiungere file di corde per aumentare l'estensione cromatica dell'arpa, fino ad arrivare a ben tre ordini di corde, due esterne per le scale diatoniche e una interna per la scala cromatica. Questo tipo di strumento aveva goduto di un'ampissima diffusione nel XVIII secolo: era lo strumento – pur nella versione dell'arpa tripla gallese⁴ – impiegato da Georg Friedrich Händel per il celebre *Concerto in Si bemolle* (tuttora un caposaldo della letteratura arpistica) del 1736.

Dunque fino a questo momento l'idea dominante era l'aggiunta di file di corde per aumentare l'estensione cromatica e le possibilità espressive dello strumento, mentre la nuova concezione che si fece strada tra il XVII e il XVIII secolo fu invece quella di accorciare la lunghezza della porzione risonante della corda, aggiungendo degli uncini che provvedessero alla variazione cromatica della corda. La cosiddetta *Hackenharfe*, arpa ad uncini, risultava un'arpa decisamente più snella e di dimensioni ridotte rispetto alle mastodontiche arpe doppie o triple barocche, con una sola fila di corde (34 soltanto) e dotata di una serie di uncini azionabili manualmente dall'esecutore per la variazione dei semitoni, grazie alla meccanica collocata nel cavigliere: ruotando, l'uncino strozzava, per così dire, la corda, alzando la nota di un semitono. I primi tentativi, seppur imperfetti, di collegare gli uncini a dei pedali risalgono forse al 1697 da parte di Jakob Hockbrucker: furono però i figli Simon e Johann Baptist Hockbrucker a rendere celebri gli strumenti inventati dal padre, a partire dagli Anni Venti del Settecento: si tratta di arpe in cui gli uncini sono azionati da un meccanismo che si trova all'interno del modiglione, collegato a sua volta ai pedali da dei tiranti che si trovano nella cassa di risonanza; strumenti dalle colonne esili,

⁴ Questo strumento, del tutto simile a quelli di fabbricazione italiana, rimarrà in uso in Inghilterra fino a Ottocento inoltrato. Come osserva Anna Pasetti la conoscenza di questo strumento aiuta a comprendere la difficoltà di eseguire alcuni passi del concerto con note molto ravvicinate e unisoni tra le due mani, difficili per le arpe contemporanee con una sola fila di corde (Pasetti, *L'Arpa*, p. 95). Un altro celeberrimo esempio è l'arpa Barberini, conservata presso il Museo Nazionale degli strumenti musicali di Roma, commissionata dal cardinale Antonio Barberini al liutaio Geronimo Acciari nel 1632-1633.

di altezza poco superiori al metro e mezzo, con 34-35 corde al massimo. Il meccanismo ideato da Hockbrucker consentiva a ogni pedale di abbassarsi di uno scatto, alterando ciascuna corda di un semitono scatto: questo tipo di meccanismo, chiamato oggi “a movimento semplice” permetteva di produrre suoni diversi per due note successive con la stessa alterazione (ad esempio: re diesis e mi bemolle), adattandosi così alle esigenze dei teorici del temperamento, benché – nella pratica – il sistema impiegato si adattasse quasi perfettamente⁵ al temperamento equabile. L’arpa a movimento semplice diventò uno strumento assai alla moda in Francia a partire dalla metà del secolo – la stessa regina Maria Antonietta era una discreta suonatrice d’arpa – e gli arpari francesi, accanto alle botteghe dei costruttori tedeschi, rivoluzionarono la meccanica, sostituendo gli uncini con un sistema *à sabot* prima, e successivamente *à crochets*. Il principio era del tutto simile agli uncini tirolesi ma ciò che cambiava era il passaggio dei tiranti nella colonna, anziché nella cassa di risonanza. A quest’epoca risalgono anche i primi metodi di studio per l’arpa a pedali e il repertorio inizia a espandersi e ad arricchirsi: attorno al 1760 lo stile di riferimento per i compositori di questo strumento alla moda era lo stile galante, lo stile sensibile tedesco, quasi patetico⁶, e l’arpa entrava anche nelle orchestre non più come strumento da basso continuo ma come voce concertante. Ernst Eichner, Johann Georg Albrechtsberger, Johann Christian Bach furono tra i primi a offrire la possibilità di eseguire i loro concerti o con il cembalo oppure con l’arpa, ma il brano certamente più celebre di questa seconda metà di secolo è indubbiamente il concerto per flauto, arpa e orchestra K 299 (1778) di Wolfgang Amadeus Mozart, come pure le sonate di Johann Baptist Krumpholtz per arpa con accompagnamento di flauto o violino. Fu Sébastien Erard, cembalaro costruttore del primo pianoforte francese, a ottenere a Londra nel 1801 il brevetto per l’arpa a doppio movimento, un sistema geniale che consisteva nel far ruotare di due scatti ciascuna caviglia in corrispondenza di ogni corda collegata ai pedali: il primo scatto alzava la nota da bemolle a bequadro, il secondo da bequadro a diesis. Ciascuna corda aveva (e ha tuttora, giacché questo è il meccanismo “a

⁵ Di fatto non c’era la possibilità di eseguire tutte le 24 tonalità: accordando lo strumento in Mi bemolle si avevano a disposizione 8 tonalità maggiori e 5 minori.

⁶ Le sonate della raccolta op. 4 di Ph. J. Meyer (autore del primo metodo per arpa a pedali *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe*, 1763) sono modulate quasi tutte in tonalità minori. A Carl Philipp Emanuel Bach è attribuita una delle sonate (*Solo für die Harfe*, Wq 139, 1762) più eseguite nel repertorio odierno e del medesimo stile fanno parte le composizioni di Francesco Petrini (allievo di Johann Christian Bach).

doppio movimento” con cui funzionano le arpe in uso ai giorni nostri) la possibilità di produrre ben tre suoni diversi. Un sistema ingegnoso che rimase pressoché invariato e che, semmai, fu perfezionato nel tempo: nel 1811 si aggiunse anche una seconda fila di forcelle al modiglione, per non stressare eccessivamente corde e meccanica. Con l’arrivo di questo nuovo tipo di arpa, perfezionato successivamente anche da altre fabbriche, si ampliarono le possibilità di un suo utilizzo nel concerto con orchestra ma soprattutto come strumento solistico, pur rimanendo ampiamente in uso come strumento da salotto, in accompagnamento alla voce o ad altri strumenti. Si diffuse anche un certo repertorio che prevedeva strumenti come il violino o il flauto in accompagnamento all’arpa.

Il repertorio per l’arpa nel fondo Thun

La musica in casa Thun rientra nell’ambito della *Hausmusik*, ovvero una pratica svolta per diletto riservata ai familiari o a una ristretta cerchia di amici e conoscenti: vedremo più avanti che il duetto scritto da Joseph Baresch per Violante e Matteo si adatta perfettamente a questo contesto. Arpa, pianoforte e violino si impongono (o si confermano) nel XIX secolo come strumenti solistici da gran concerto e tra le mani di virtuosi esecutori ed esecutrici in grado di ricavarne tutte le possibilità tecniche ed espressive divengono protagonisti indiscussi delle sale e dei salotti di tutta Europa, ma allo stesso tempo sono presenze rassicuranti – o «‘arredamento’ abituale»⁷ –, familiari e accessibili nei salotti delle famiglie borghesi, che ne fanno largo uso per il proprio diletto personale, disponendo nel contempo di un ampio repertorio dedicato (non per questo meno difficile rispetto a quello da concerto!). Un repertorio a cui, per altro si dedicano anche grandi compositori e virtuosi dilettanti, esplorandone, talvolta, i risvolti più stravaganti. Si veda per esempio di Marie-Martin Marcel Marin (1769-1850), violinista, arpista e compositore dotato di un talento fuori dalla norma, la *Sonata op. 12 per arpa a quattro mani*, (“for two performers on one harp” come specifica l’autore) e dedicata alla contessa Shaftesbury e a Lady Barbara Ashley Cooper, pubblicata da Clementi a Londra nei primi anni dell’Ottocento. Le due dame ritratte sul frontespizio sono intente a suonare un’arpa (a movimento semplice) che galleggia su una leggiadra nuvola, l’una seduta, l’altra in piedi.

⁷ Carlini, *Considerazioni storico-culturali a margine del fondo musicale Thun di Castel Thun*, p. IX.



Fig. 1: Marie-Martin Marcel Marin, *Duet for two performers on one harp*, Londra, Clementi, s.d.

Ciò non significa che la biblioteca musicale di proprietà della famiglia non conservi anche degli esemplari di repertorio che nell'Ottocento consacrarono definitivamente l'arpa a strumento solista, virtuosistico, affrancandolo definitivamente da quel ruolo barocco che lo vedeva imparentato con qualsiasi altro strumento in grado di eseguire suoni in armonia (organo, cembalo, liuto ecc.), del quale all'occorrenza fungeva da sostituto o dal quale poteva essere soppiantato. Questa duplicità, certo, rimane nel repertorio ottocentesco: tutti i brani di cui offriamo qui una panoramica possono essere eseguiti sia dall'arpa che dal pianoforte, ma si tratta di un'interscambiabilità che assume un altro significato, se lo osserviamo sotto la prospettiva dell'evoluzione tecnologica dell'arpa che, a inizio secolo, ampliando la propria gamma cromatica, si imparenta strettamente con il pianoforte. Nell'Ottocento, con l'arrivo nei salotti dell'arpa (dapprima a movimento semplice ma ancor più con il movimento doppio), arpisti e arpiste si impongono sulla scena concertistica europea e nei salotti della borghesia italiana, portando con sé un congruo repertorio. I coniugi Spohr combinarono perfettamente questo

spirito domestico e concertistico, giacché Louis Spohr (1784-1859) compose per la talentuosa moglie arpista Dorette le sonate considerate, oggi, tra le più difficili nel repertorio arpistico. Dorette Scheidler (1787-1834), una delle prime arpiste ad abbracciare completamente la carriera concertistica, allieva di Heinrich Backofen, era dotata di un talento superiore alla media, non solo per l'arpa: quando attorno agli Anni Venti si accorse che la sua Erard a doppio movimento risultava troppo pesante per lei, ma che al contempo non poteva più ritornare all'uso della "vecchia" arpa a movimento semplice, si dedicò al pianoforte, dimostrando anche con questo strumento una bravura eccezionale. Il marito Louis dedicò a lei alcune composizioni, tra cui le celebri cinque sonate per violino e arpa – composte tra il 1805 e il 1814 – che eseguivano insieme durante i loro concerti in tutta Europa. Trova posto nella biblioteca musicale Thun la sesta sonata op. 115, composta nel 1809 e pubblicata nel 1841 ad Amburgo da Schubert (APTn, Biblioteca Thun, XXI 680): il brano conserva questa duplicità di esecuzione offerta dal compositore, riportando la dicitura per arpa (o pianoforte) e violino (o violoncello)⁸. Pasetti rivela che le sonate furono pubblicate con una doppia parte di violino, di cui una scritta un semitono più bassa rispetto alla tonalità originale di arpa, flauto e violoncello. Questo perché l'arpa francese solitamente usata da Dorette era accordata un semitono più basso rispetto al diapason normalmente utilizzato in Germania e l'unica soluzione per poter eseguire le sonate su quel tipo di strumento, senza inficiare la tensione e l'integrità delle corde, era la trascrizione della parte di violino. L'esemplare del fondo Thun, nell'edizione Ricordi del 1841, era proprietà di Carolina Thun (1821-1902). Anche il *Grand-Duo pour Harpe et Piano (ou deux Pianofortes) op. 82* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 646) di Friedrich Wilhelm Kalkbrenner e François Joseph Dizi (Vienna, Artaria, 1827) è stato composto da una coppia di amici che lo suonavano in prima persona. Il primo, didatta, compositore e costruttore d'arpe François Joseph Dizi⁹ (1780-1847) all'epoca il più celebre arpista a Londra si stabilì a Parigi nel 1830; il secondo, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1784-1849), brillante pianista formatosi alla scuola di Clementi, anch'egli virtuoso apprezzato a Londra, dove visse dal 1814. Nel 1823 i due lasciarono l'Inghilterra per un *tour* della Germania e della Svizzera. Questo brillante e gradevolissimo duo, diviso in tre tempi,

⁸ Pasetti, *L'Arpa*, p. 171.

⁹ La fonte più attendibile per le biografie dei due autori è: Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, ad voces. Si veda anche: Pasetti, *Dizi-Kalkbrenner Grand Duo op. 82 for Harp and Piano*, pp. VIII-IX.

evidenzia le abilità e l'espressività di entrambi gli strumenti, mettendo in risalto i punti di contatto sia sotto il profilo tecnico che espressivo: anche in questo caso l'arpa può essere sostituita, nell'eventualità, da un pianoforte, e, in effetti, in vari punti – specialmente nel terzo tempo – la scrittura si fa più prossima al pianismo virtuoso. Questa interscambiabilità, come possiamo osservare, derivante direttamente dal XVIII secolo, si conserva ampiamente anche nel repertorio ottocentesco, particolarmente in quello da salotto, giacché «nell'ambito di un repertorio didattico-ricreativo spesso la struttura strumentale era ambivalente tra i due strumenti»¹⁰, particolarmente quando l'arpa acquisisce il movimento doppio approssimandosi sempre di più alle possibilità cromatiche ed espressive del pianoforte.

Ricordanze e fantasie

Anche nella biblioteca Thun non si contano le composizioni per strumenti vari (soli o in formazione cameristica) modulati a mo' di fantasie sui temi delle opere più celebri: un genere di grandissima diffusione, raffinato e gradevole quanto assolutamente dimenticato dalla didattica, dal repertorio dei concertisti e dalla formazione accademica. Eppure le biblioteche delle famiglie europee borghesi o nobili che fossero, persino quelle dei seminari, sono disseminate da questo genere di repertorio, all'epoca per nulla secondario, anzi frequentato proprio dai più grandi concertisti e compositori e, allo stesso tempo, assai conveniente nei salotti musicali. Questi brani permettevano di diffondere a un vastissimo pubblico il meglio delle opere più popolari, condensando in un duetto, in un tema con variazioni o in una fantasia le arie e i motivi più celebri, e, nel contempo, di porre in rilievo la bravura e il virtuosismo dell'esecutore.

Théodore Labarre (1805-1870) fu uno di quegli autori che più vi si dedicò¹¹ ed è presente nel fondo Thun (seppur in maniera del tutto marginale) con questo *Grand duo brillant pour harpe et piano op. 58* sui motivi di *Robert le*

¹⁰ Steffan, *Bellini a Venezia*, p. 52.

¹¹ Theodore Labarre e il suo maestro Charles Nicolas Bochsa (1789-1856) furono forse tra gli autori più prolifici per il nostro strumento e non mancarono di dedicare moltissime composizioni su temi d'opera all'arpa: un repertorio che spesso presenta delle difficoltà tecniche non indifferenti, ma di grande espressività e piacevolezza, purtroppo assai poco frequentato se non sconosciuto. A proposito di Bochsa si veda la prefazione di Anna Pasetti all'edizione di Bochsa, *Capriccio brillante sull'aria "nel furor delle tempeste" dal "Pirata" di Bellini per arpa*; per il profilo biografico del compositore si veda Pasetti, *Robert Nicolas Charles Bochsa*, pp. 74-77.

Diable di Giacomo Meyerbeer¹² (APTn, Biblioteca Thun, XXI 651), stampato da Schlesinger a Parigi nel 1833 e dedicato a Honorine Lambert, moglie del pittore francese Octave Gallian. Allievo dei più grandi arpisti di inizio Ottocento François Joseph Nadermann e Nicholas-Charles Bochsà e del compositore François Adrien Boieldieu, Labarre, affermato concertista, fu direttore dell'Opéra Comique tra il 1847 e il 1849 e proprio ai più celebri melodrammi tributò le sue composizioni per arpa sola e arpa e pianoforte: il suo catalogo è occupato quasi interamente da duetti, fantasie, temi e variazioni, *pots-pourris*, *souvenirs*, ricordanze sui temi più celebri delle opere più significative di Rossini, Mayerbeer, Donizetti, Mercadante, Auber ecc.

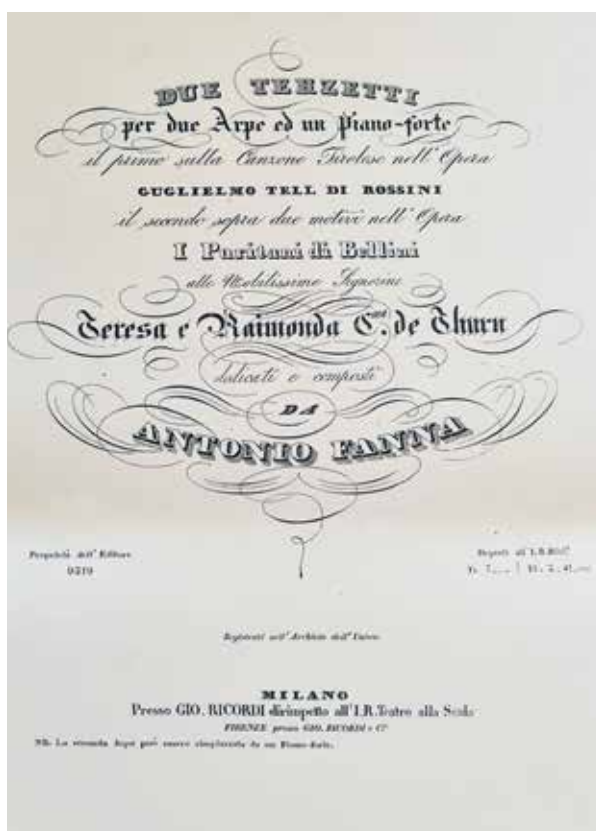


Fig. 2: Antonio Fanna, *Due terzetti per due arpe ed un piano-forte*, Milano, Ricordi, [1837], dedicati alle contesse Teresa e Raimondina Thurn (APTn, Biblioteca Thun, XXI 630).

¹² Alla medesima opera Labarre tributò anche l'op. 62, *Mélange en duo pour Harpe et Piano*.

Rientrano appieno in questo filone anche i *Due terzetti per due arpe ed un piano-forte* di Antonio Fanna (APTn, Biblioteca Thun, XXI 630) il quale frequentava abitualmente i salotti veneziani¹³, ospite delle sorelle Teresa e Raimondina Thurn, assieme ad altri artisti, tra cui Giovanni Agostino Perotti, maestro di Cappella in San Marco. Per le sue allieve Fanna trascrisse o ridusse per pianoforte (anche a quattro mani) diverse fantasie su temi di Mercadante e Verdi e a loro dedicò questi terzetti, il primo sulla canzone tirolese del *Guglielmo Tell* di Rossini, il secondo sopra due motivi dell'opera *I Puritani* di Bellini, stampati da Ricordi nel 1837.

Possiamo osservare, in conclusione a questa breve panoramica sul repertorio per arpa contenuto nel fondo Thun che si tratta sempre ed esclusivamente di musica da camera, confermando la presenza di una pratica musicale collettiva che non vedeva, evidentemente solamente Violante Martinengo Cesaresco impegnata a questo strumento, ma anche le due sorelle Thurn (più probabilmente Teresa, la quale, pare, prediligesse particolarmente l'arpa)¹⁴ e forse anche Carolina, la seconda moglie di Matteo. La seconda osservazione riguarda gli autori: Spohr, Labarre, Dizi, Kalkbrenner e Fanna sono tutti autori contemporanei delle arpiste protagoniste di questo racconto, ma soprattutto gli esemplari in loro possesso sono tutte edizioni pubblicate tra gli Anni Trenta e gli Anni Quaranta dell'Ottocento. Ciò evidenzia un vivace e puntuale aggiornamento di Violante, Teresa e Raimondina circa il repertorio cameristico, segnatamente per arpa e pianoforte, due strumenti, come abbiamo visto, presenti in maniera quasi obbligatoria nella formazione delle nobili signorine.

I "Principi di clavicembalo o piano forte" per Matteo Thun

La musica in casa Thun dunque rimane pratica dedicata all'ambito di intrattenimento e al dilettevole uso familiare: in questo contesto privato e intimo fu probabilmente redatto il manoscritto oggetto di questo contributo, APTn, Biblioteca Thun, XXI 261, *Principi di clavicembalo | o piano forte | Matteo Thun | N. 10*, recante in calce la firma di "Joseph Baresch Stabs trompeter"¹⁵. Si tratta di un manuale di 27 carte suddiviso in due sezioni: una prima di teoria musicale, e una seconda di brani per l'esecuzione.

¹³ Sull'argomento si veda: Steffan, *Bellini a Venezia*, pp. 47-60.

¹⁴ Steffan, *Bellini a Venezia*, p. 52.

¹⁵ Nulla si sa di questo compilatore/copista. Giovanni Delama giustamente ipotizza che si possa trattare di «un probabile Kapellmeister di qualche banda reggimentale austriaca sempre presenti sul territorio». Delama, *La biblioteca musicale della famiglia Thun di Castel Thun*, p. XLII.

Elenchiamo qui di seguito i vari capitoli di cui è composta la prima parte:

1. Principi generali di musica (c. 2r)
2. Nomi delle sette note della scala. Prospetto del valor delle note (c. 2v-c. 4r)
3. [Metro binario e ternario] (c. 3v)
4. Scala del piano forte ordinario (c. 5r)
5. Scala per li tuoni maggiori. Scala per li tuoni minori (c. 5v-c. 7r)
6. Scala cromatica col portamento antico o moderno (c. 8r)
7. Scala d'esercizio per sciogliere la torpidezza delle ultime dita delle mani (c. 8v)
8. Segni per la cavata della voce sul piano forte (c. 9r)¹⁶.

La sezione teorica, dopo il tipico *incipit* di dichiarazione circa la natura della musica «La musica è una bell'arte che eccita qualunque sentimento mediante il suono» contiene gli elementi essenziali della teoria musicale (nomi e valori delle note, metri, tonalità ecc.), lasciando altri aspetti teorici – la differenziazione tra suono e rumore, la qualità del suono (determinatezza), e le caratteristiche (melodia e armonia) – al capitolo discorsivo iniziale. Un metodo estremamente razionale, pensato per passare con rapidità dalla teoria alla pratica sullo strumento, anzi – piuttosto – per ricavare la teoria *dalla* pratica: per esempio il prospetto delle scale maggiori e minori contiene la diteggiatura, sia per la mano destra che per la sinistra. Baresch, dopo questi brevi tratti essenziali di teoria musicale, rinvia ad altri metodi per tutti gli altri approfondimenti, come indicato in calce a c. 9r: «per tutti gli altri principi di musica, soprattutto gli ornamenti della melodia, si raccomanda lo studio della scuola dell'immortale Muzio Clementi e del nuovo metodo del S.r Francesco Polini». Questa annotazione evidenzia l'aggiornamento del compilatore non solo con il mondo del pianismo contemporaneo, ma anche la conoscenza delle pubblicazioni didattiche più impiegate: non a caso sono indicate le opere di Muzio Clementi (1752-1832), considerato il padre del pianoforte moderno, e Francesco Pollini (1762-1846), allievo di Mozart, che era all'epoca uno dei più importanti pianisti e didatti attivi in Italia. Nel 1811 ebbe dal conservatorio di Milano l'incarico di redigere un metodo per forte piano – il primo del genere in

¹⁶ Indicazioni di dinamica.

Italia, quello indicato anche da Baresch – pubblicato da Ricordi nel 1812, con una seconda edizione nel 1834¹⁷.

Dopo una decina di pagine di teoria si passa direttamente alla pratica:

1. Allegretto – Minuetto – Capriccio con moto
2. Rondò allegretto – Cantabile minuetto – presto
3. Tema e variazioni
4. Sonata a 4 mani (cadenza/preludio) marziale – allegretto – minuetto e trio
5. Rondò allegro
6. Duetto per arpa e pianoforte: allegro – larghetto – [allegro]



Fig. 3: Joseph Baresch, *Duetto per arpa e pianoforte*, in *Principi di clavicembalo o piano forte* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 261). Allegro.

Ed ecco alcuni brani per pianoforte solo, con l’ esplorazione di tutte le varie forme tipiche dell’ epoca (il minuetto, la sonatina, il tema e variazioni ecc.) con un accompagnamento in stile galante. Seguono poi: una sonata a quattro mani, e un duetto per pianoforte e arpa.

Il duetto, di cui forniamo qui una trascrizione esemplificativa, si divide, al pari degli altri brani, in tre movimenti. L’ allegro iniziale è un vivace tema in Do maggiore in 6/8, esposto dall’ arpa e accompagnato in maniera semplice da note ribattute del pianoforte. Segue una porzione lasciata a rapide scale di semicrome eseguite dal pianoforte nella vicina tonalità di Sol maggiore,

¹⁷ Considerando che il metodo di Pollini fu stampato da Ricordi nello stesso anno in cui nacque Matteo Thun e che il compilatore lo indica come “nuovo metodo”, è presumibile che questo breve trattato sia stato scritto per un Matteo in tenerissima età. Il numero 10 con cui è numerato il manoscritto potrebbe confermare questa ipotesi.

mentre il tema viene ripreso e punteggiato dall'arpa. Dopo un rapido passaggio a sol minore, un ponte di collegamento sulla dominante riconduce al tema e alla tonalità iniziali. Dopo aver toccato rapidamente la tonalità di Fa maggiore, il primo movimento si conclude con una codetta di semicrome al pianoforte e accordi all'arpa.



Fig. 4: Joseph Baresch, *Duetto per arpa e pianoforte*, in *Principi di clavicembalo o piano forte* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 261). II e III movimento.

Il secondo movimento è un larghetto in Fa maggiore che immediatamente richiama lo stile sensibile patetico: il compositore indica con estrema accuratezza il rubato-trattenuto (prima accelerato poi rallentato) con cui sono da eseguirsi le scale ascendenti del secondo inciso del tema. Allo stile galante rinviano anche i semplici accompagnamenti del pianoforte: il basso albertino, le note ribattute ecc. mentre la mano destra è lasciata libera di eseguire svolazzanti sestine di semicrome che occupano agilmente la porzione centrale del movimento, prima della ripresa finale del tema. Senza indicazione di agogica, il terzo movimento è un allegretto in Fa maggiore, 2/4, il cui tema questa volta è esposto dapprima al pianoforte; una sorta di rondò il cui tema si ripresenta ciclicamente, dopo rapidi passaggi a Do maggiore, ponendo in dialogo i due strumenti senza che uno prevarichi sull'altro. Una sonatina semplice, dove vi sono tutti gli ingredienti dello stile galante del basso albertino, degli arpeggi, le scale, le cadenze prevedibili, modulazioni a tonalità vicine e dei semplici giri armonici orecchiabili e gradevoli, pur con qualche imperfezione. Per esempio alla misura 54 del terzo movimento notiamo nell'arpa la sovrapposizione della mano sinistra (che esegue un arpeggio di quinta di dominante) sulle medesime corde toccate dalla scala ascendente della mano destra.



Fig. 5: Joseph Baresch, *Duetto per arpa e pianoforte*, in *Principi di clavicembalo o piano forte* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 261). III mov., miss. 51-54.

Questa sovrapposizione può essere eseguita unicamente se le due mani si muovono su cordiere diverse. Impossibile sapere quale fosse lo strumento a disposizione di Violante: tuttavia pare inverosimile che vi fosse un'arpa tripla barocca, e certamente non è questa unica sovrapposizione (che è più verosimilmente un vizio di scrittura)¹⁸ a dare questa conferma. Come documentano le ricerche di Mariella Sala, Violante Martinengo Cesaresco aveva imparato a suonare questo strumento presso l'educandato delle Montalve di Ripoli: sono auspicabili ulteriori ricerche negli epistolari di famiglia per comprendere se vi fosse una collezione di strumenti musicali e la sua natura.



Fig. 6: Autografo di Joseph Baresch (APTn, Biblioteca Thun, XXI 261). C. [26]v.

¹⁸ Nella trascrizione qui riportata la chiave di basso è stata anticipata alla misura in questione, uniformando il disegno melodico e armonico dell'arpa a quello del pianoforte (miss. 52-53).

Conclusioni

La musica in casa Thun era sicuramente un elemento di aggregazione e di intrattenimento, in linea, per la verità, con quanto accadeva in tutti i salotti nobiliari trentini: come osserva Carlini infatti

nessuna delle numerose famiglie nobili del Trentino è stata, nel passato, esente da questa attività, come risulta dalla consultazione dei rispettivi archivi. Ancora oggi, nel Trentino, si possono visitare oltre centocinquanta castelli, affiancati da un numero assai superiore di palazzi ed eleganti dimore di famiglie aristocratiche e nobiltà minore. Migliaia sono i documenti (inventari, testamenti, lettere, cronache, atti giudiziari ...) che testimoniano in essi un'attività musicale¹⁹.

Per citare l'ultimo, forse, in ordine di apparizione, del tutto simile – anche se decisamente meno consistente – è l'archivio musicale della famiglia De Negri di Calavino, attualmente di proprietà di una famiglia di Mezzocorona che l'ha reperito tramite un antiquario di mobili. Abbondano le arie per canto e pianoforte di illustri autori (Paisiello, Mayr, Galuppi ecc.) e autori meno noti; significativa è a presenza di alcuni duetti per voce e chitarre e una cavatina di Pietro Guglielmi per violini, viole, clarinetto, oboe, corni, fagotto, canto e continuo.

È utile anche richiamare l'abilità di tutti i membri della famiglia Thun impegnati con disinvoltura sia nel suono dell'arpa che del pianoforte: un dualismo che si ritroverà, un secolo più tardi, anche in Elsa Vecchia, figlia di Arturo Vecchia, sposata Triangi, fine esecutrice, al pianoforte e all'arpa, nei salotti delle famiglie nobili trentine.

A ben vedere questi archivi, la loro composizione, la loro natura, la loro conservazione e soprattutto alcuni singoli esemplari, sono una specie di ritratto di famiglia, cristallizzato nel tempo. Possiamo immaginare che il duetto oggetto di questo contributo sia stato scritto da Baresch perché potesse essere eseguito da madre e figlio, nel segno della migliore e perfetta tradizione di musica domestica: nel primo movimento è l'arpa a essere protagonista con l'esposizione e la riproposizione del tema, e al pianoforte è assegnato un semplice accompagnamento, pur non mancando ampi spazi di agile protagonismo; nel terzo movimento l'equilibrio è ristabilito: gli interventi tematici sono equamente ripartiti tra i due strumenti, che si rincorrono in un giocoso dialogo di botta e risposta. Possiamo leggerci una sorta di progressivo

¹⁹ Carlini, *Considerazioni storico-culturali a margine del fondo musicale Thun di Castel Thun*, p. IX.

accompagnamento della mano esperta della mamma-maestra di quella del figlio-allievo verso una maggior indipendenza e protagonismo sulla scena musicale?

Bibliografia

Robert Nicolas Charles Bochsa, *Capriccio brillante sull'aria "nel furor delle tempeste" dal "Pirata" di Bellini per arpa*, edizione a cura di Anna Pasetti, Bologna, Ut Orpheus, 2006.

Antonio Carlini, *Considerazioni storico-culturali a margine del fondo musicale Thun di Castel Thun*, in «*Elleno mi perdoneranno se ho l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione*». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, catalogo a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione di Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021, pp. IX-XXXIV.

Giovanni Delama, *La biblioteca musicale della famiglia Thun di Castel Thun. Caratteristiche e criteri per un catalogo*, in «*Elleno mi perdoneranno se ho l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione*». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, catalogo a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama con la collaborazione di Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021, pp. XXXV-XLV.

Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Parigi, Didot, 1866.

Anna Pasetti, *L'arpa*, Palermo, L'Epos, 2007.

Anna Pasetti, *Dizi-Kalkbrenner Grand Duo op. 82 for Harp and Piano*, Bologna, Ut-Orpheus, [2011].

Anna Pasetti, *Robert Nicolas Charles Bochsa*, in "Hortus Musicus", n. 7 (luglio-settembre 2021), pp. 74-77.

Carlida Steffan, *Bellini a Venezia. Indizi e storie a margine di un valzer inedito*, in "Bollettino di studi belliniani", 2 (2016), pp. 47-60.

LA FIGURA E LE MUSICHE DI GIOVANNI BATTISTA PERUCCHINI

Carlida Steffan

I. «À Monsieur J. B. Perucchini»

Nella Biblioteca musicale Thun – che testimonia l'interesse per il collezionismo ed insieme le pratiche didattiche e di intrattenimento della famiglia¹ – si conservano poche pagine pentagrammate di Giovanni Battista Perucchini, spentosi a Venezia nel 1870². Non si tratta di un compositore che ebbe occasione di orbitare attorno al palazzo della famiglia trentina. Per contestualizzare la figura di questo nobile dilettante veneto, celeberrimo per le ariette e le canzoni da salotto, dobbiamo calare a Venezia e osservare il mondo di formazione di Raimondina (1819-1841), figlia di Giovan Battista Thurn-Hofer e Valsassina, per pochi anni moglie di Matteo Thun.

Raimondina e la sorella maggiore Teresa sono eccellenti dilettanti di musica, formate alle pratiche da salotto (canto, pianoforte ed arpa) grazie a Giovanni Agostino Perotti³, maestro di cappella della basilica marciana (filoaustrico e accreditato nei più importanti circoli culturali veneziani), e al più giovane Antonio Fanna (figura eclettica di pianista, dedito all'editoria musicale, al commercio di strumenti, all'organizzazione di concerti come pure all'insegnamento strumentale).

¹ Delama, *La biblioteca musicale della famiglia Thun di Castel Thun*.

² Steffan, *Per un profilo biografico di Giovanni Battista Perucchini*.

³ A Trento si conserva il manoscritto delle *Brevi lezioni n. 24 di canto e d'accompagnamento* del Perotti, APTn, Biblioteca Thun, XXI 195 («*Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione*», p. 230). Su dodici carte di formato oblungo sono stesi 24 brevi esercizi di progressiva complessità, notati con accollature di due soli pentagrammi: chiave di soprano per il canto e chiave di Fa per l'accompagnamento, in buona parte composto sulla prassi di lungo corso del basso cifrato, evitato solo nelle cinque composizioni conclusive. Una fonte, dunque, di particolare interesse per continuare ad indagare sulle modalità di formazione delle nobili dilettanti di musica.



Fig. 1: Giovanni Agostino Perotti, *Brevi lezioni n. 24 di canto e d'accompagnamento*, [prima metà del XIX secolo]. C. [1]r (APTn, Biblioteca Thun, XXI 195)

Nel 2016 si è già posta attenzione alla preziosa collezione di autografi musicali di Raimondina: ariette e pezzi pianistici (compreso un valzer inedito di Vincenzo Bellini), scritti dai maestri di musica di casa Thurn, da operisti sotto contratto con l'impresa del Teatro La Fenice (il padre di Raimondina faceva parte della *governance*), da cantanti professionisti e compositori dilettanti incontrati anche nei soggiorni fuori laguna⁴.

Perucchini, che pur ha disseminato un numero considerevole di autografi delle sue ariette negli album dell'aristocrazia, non dedica nessuna pagina a Raimondina; né il nome del celebre dilettante veneto compare nella corrispondenza di casa Thun, già ben indagata da Emanuela Rollandini ed Antonio Carlini⁵. Tuttavia, quando Bellini negli anni Trenta scrive all'amico Perucchini non tralascia di affidargli i saluti anche per i «Turn»⁶: indizio che Giovanni Battista e la famiglia di Raimondina facevano parte di una comune rete di sociabilità. E non solo; diversi anni prima, come vedremo, il conte Thurn e il nobile dilettante si erano confrontati – pare su posizioni distanti – a proposito di un progetto istituzionale formativo nel campo della musica.

Perucchini non è veneziano d'origine; è nato nel 1784 a Bergamo, dove il padre Gerolamo – che apparteneva ad un modesto patriziato dell'entroterra

⁴ *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina*, ed inoltre Steffan, *Bellini a Venezia*.

⁵ *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina*.

⁶ Steffan, *Bellini a Venezia*, pp. 53-54.

veneto – riveste la carica di Giudice criminale per conto della Serenissima Repubblica. La formazione del giovane è segnata dagli spostamenti istituzionali del padre: ha ventitré anni quando si trasferisce a Venezia. Qui Gerolamo è nominato Presidente della Corte d'appello dallo stesso Napoleone, mentre Giovanni Battista segue più modestamente le orme paterne nel ruolo di Segretario del Tribunale d'appello. Il suo è un incarico pubblico convenzionale, come per molti appartenenti al rango del patriziato, indebolitosi con la caduta della Serenissima. Il fulcro della vita di Giovanni Battista è piuttosto la musica, composta ed eseguita nello *status* di dilettante, nell'implicazione 'alta', teorizzata in Germania nell'ultima decade del Settecento, anche attraverso gli scritti di Goethe e Schiller⁷.

Dapprima Perucchini si distingue come compositore ed esecutore di musiche per pianoforte; è elogiato per le sue composizioni che competono con il primato dei modelli d'oltralpe. Nel 1812 l'editore milanese Ricordi stampa una *Sonata per Piano-Forte* dedicata a Elisabetta Zampieri, docente del Regio Istituto Filarmonico di Venezia; dal 1814, in effetti, Perucchini collabora alla Presidenza dell'Istituto Filarmonico veneziano e l'anno seguente suona le sue variazioni pianistiche all'interno di un'Accademia vocale e strumentale organizzata per il passaggio in laguna dell'Imperatore Francesco I. È lo stesso anno in cui i Thurn si stabiliscono a Venezia, dove il padre di Raimondina è designato Regio Delegato Provinciale (le funzioni dell'attuale Prefetto). In questa veste il conte lavora per riorganizzare l'istituto filarmonico lagunare secondo il modello del conservatorio di Milano: si dà un gran daffare per stendere un piano economico sostenibile, e insiste – in una relazione stesa all'uopo – sul valore identitario che per i veneziani riveste la musica:

Un'arte che fù sempre coltivata con genio e valore da questi cittadini, e che in ogni tempo formò la sua delizia, e non disutile trattenimento potrebbe in tal modo riprendere l'antico lustro, singolarmente essendo così ampiamente protetta, e soccorsa dalla Munificenza Sovrana⁸.

Ma è proprio su questo progetto che Thurn si scontra con i nobili dilettanti veneti, e ragionevolmente con lo stesso Perucchini, allora «aggiunto alla Presidenza» dell'Istituto Filarmonico: restii a mescolarsi con chi fa (o insegna) la musica per interesse, guardano con disappunto all'idea di una formazione professionalizzante come quella di un vero Conservatorio.

⁷ De Luca, *Ancien e nouveau régime nelle costellazioni di un «celebre dilettante di musica»*, p. 27.

⁸ Cravin, *L'Istituto Filarmonico Veneto*, p. 207.

Alle cariche istituzionali il nobile Perucchini preferiva di gran lunga animare le ‘società’ che avevano luogo nel salotto di famiglia o partecipare ad accademie e serate brillanti e mondanissime (eccezionale quella che curò a Verona nell’ottobre 1822, in occasione del Congresso dei Grandi)⁹. La sua condizione sociale – la famiglia è compresa nell’elenco dei nobili riconosciuti dal governo centrale asburgico – come pure la professione all’interno del Tribunale veneziano lo promuovono al centro di un articolato *network* di rapporti, testimoniato da un epistolario superstite di oltre mille lettere, oggetto negli ultimi anni di sistematiche indagini. Quelle scambiate con compositori, cantanti, strumentisti registrano i rapporti tra individui appartenenti al sistema produttivo teatrale, segnatamente veneziano, mentre in altre occasioni Perucchini gestisce rapporti occasionali con musicisti di passaggio in laguna, per i quali rappresenta un punto di riferimento atto a propiziare contatti ed occasioni performative¹⁰.

Queste frequentazioni si riflettono poi nelle dediche che compaiono sul paratesto di diverse composizioni, come nel caso del *Nocturno op. 3* di Hans Seeling («À Monsieur J. B. Perucchini») pubblicato nel 1859 da Tito Ricordi – di cui la biblioteca Thun conserva un esemplare (APTn, Biblioteca Thun, XXI 385).

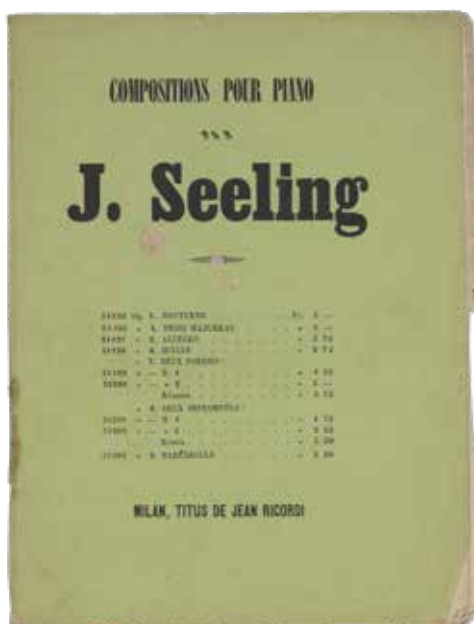


Fig. 2: Hans Seeling, *Nocturne pour piano. Op. 3*, Milano, Ricordi, [1859]. Coperta (APTn, Biblioteca Thun, XXI 385)

⁹ Steffan, *Per un profilo di Giovanni Battista Perucchini*, p. 8.

¹⁰ *Un nobile veneziano in Europa*.

Seeling, pianista e compositore praghese, a metà degli anni Cinquanta è in *tour* per l'Italia: si esibisce a Trieste e a Venezia, richiamando anche l'attenzione dei periodici specializzati. Nel marzo 1855 il critico Filippo Filippi si dilunga positivamente sulle colonne della "Gazzetta Musicale di Milano":

Venuto di Praga a Venezia or fa un anno, que' pochi che l'udirono furono subito colpiti dalla singolare bellezza delle sue composizioni; la fama poscia ne corse dappertutto, ed ora non avvi cultore o dilettante di musica che non abbia udito ed ammirato l'egregio pianista¹¹.

Seeling soddisfa ancora l'anonimo recensore di un'accademia vocale e strumentale di beneficenza che ha avuto luogo a Treviso nell'agosto del 1857¹². Non possiamo cucire nessun filo preciso tra i due personaggi, ma la dedica ci induce a pensare che anche il pianista praghese, per poter realizzare i suoi progetti performativi, abbia beneficiato della mediazione e dell'assistenza del nostro Perucchini.

2. VI Ariette Italiane ed una canzonetta Veneziana

Ritornando alle sue composizioni da salotto, nessuna pare arrivata nelle mani di Raimondina, pure incline al canto e dotata di 'professionalità' esecutiva (lo testimoniano le ariette contenute nel suo album di autografi): forse i lavori del nobile dilettante erano estranei alla sensibilità della giovane, alimentata dalle nuove icone del romanticismo popolare¹³.

Nella collezione musicale della famiglia Thun si trova tuttavia una raccolta manoscritta di composizioni vocali con nota di possesso «Arz», da ricondurre a Maria o Carolina Arsio (1821-1902), quest'ultima seconda moglie di Matteo Thun, considerata un'eccellente dilettante della tastiera (APTn, Biblioteca Thun, XXI 191)¹⁴.

¹¹ Filippi, *H. Seeling*, p. 82.

¹² Se ne parla sulle colonne del periodico "L'Italia musicale. Giornale di letteratura, belle arti, teatri e varietà", X, n. 63, p. 251.

¹³ Nel dicembre 1838, Matteo Thun omaggia Raimondina di una romanza composta da un «giovane Maestrino» (Davide Urmacher) su versi di Andrea Maffei; è sicuro che la composizione, dotata «di originalità e sentimento» e confezionata su «parole [...] romanticissime», avrà effetto sulla sua sensibilità. Steffan, *Storie d'album. I*, pp. 8-9.

¹⁴ Carlini, *Storie d'album. II*.



Fig. 3: Giovanni Battista Peruchini, *VI Ariette italiane ed una canzonetta veneziana poste in musica per voce di soprano con l'accompagnamento di solo forte-piano*, [dopo il 1825]. C. 1r (APTn, Biblioteca Thun, XXI 191)

La raccolta, come si vede a Fig. 3, contiene sei ariette e una canzone in dialetto veneziano di Peruchini.

Questi è decisamente un protagonista tra i compositori del genere vocale da salotto e le sue ariette – caratterizzate da una scrittura pianistica che raccoglie gli echi dello stile classicheggiante, senza indugiare su moduli stereotipati – raggiungono l'apice della fama alla metà degli anni Venti. Quanto ai testi poetici, si trova a suo agio con la melica amorosa di fine Settecento, che include, in ambito veneto, i nomi di Jacopo Vittorelli e Aglaja Anassilide, pseudonimo arcade di Angela Veronese. Nel 1824 Peruchini si lancia in un'ambiziosa operazione editoriale per portare alla stampa una raccolta di 24 ariette, divise in tre volumi: escono a Milano, per i tipi di Luigi Scotti¹⁵. A noi, tuttavia, interessano forme di circolazione più esclusive, attraverso le *compilations* manoscritte. A partire dal 1818, ad esempio, nel negozio di musica del veneziano Giuseppe Benzon si potevano acquistare copie manoscritte con «Sette canzonette» del «Signor Peruchini», come pure altri

¹⁵ Disponibili in edizione moderna: Peruchini, *Venti quattro Ariette per Canto e Pianoforte* 1825.

sei fogli volanti per canto e chitarra¹⁶. Altre raccolte di «canzoni» sono state compilate forse per volontà dello stesso autore o messe in circolazione da altri negozi di musica veneziani. Fino agli anni Trenta, Perucchini continua a produrre in questo genere da salotto, mentre le sue composizioni circolano in copie manoscritte e si impongono nella fonosfera di molti salotti, anche in ambito europeo. Collezionare le composizioni del nobiluomo rientrava certamente nelle aspirazioni delle dilettanti di canto.

La raccolta conservata a Trento è una di queste: colleziona sei ariette, composte su versi che privilegiano l'immaginario arcadico, attraversato dalle *silhouettes* di Nice e di Dafni, e in buona parte da ricondurre alla penna di Angela Veronese: testi pubblicati in varie raccolte dall'inizio dell'Ottocento¹⁷, emblematici della scrittura al femminile e presenti fino agli anni Quaranta nelle antologie poetiche¹⁸.

- I. *La rimembranza* («Praticel di fiori adorno»)
- II. *Il pianto* («Perché piangi amata Nice»)
- III. *Lo sguardo* («Oh Dafni, o di quest'anima»)
- IV. *La tristezza* («Non son vaghi i dì d'Aprile»)
- V. *Lo sguardo ed il sospiro* («Uno sguardo ed un sospiro»)
- VI. *Il desiderio* («Di quei bei occhi cerulei»)

Queste canzoncine strofiche – ciascuna occupa due facciate del manoscritto – ci appaiono come paginette di spessore relativo, ma la loro disseminazione è stata davvero significativa, soprattutto nel corso degli anni Venti. Come documenta una lettera dello scrittore Quirico Viviani allo stesso Perucchini – siamo nell'agosto del 1824 – *Praticel di fiori adorno* sta uscendo dall'ambito concluso del salotto grazie a una professionista come Marietta Albini che la impiega come musica di scena nel *Barbiere*:

essa [il soprano Marietta Albini] cantò una sera dalla vedova Deciani ove trovavasi una lietissima brigata di uomini e donne. Abbiamo passeggiato notturnamente per un giardino inglese (ora detto romantico), si cantò *Praticel di fiori adorno* [...]. Il giorno dopo cantò: il *Barbiere di Siviglia*, e nella scena col maestro di musica introdusse la sempre magica canzone *Praticel di fiori adorno*¹⁹.

¹⁶ *Catalogo dei pezzi di musica esistenti nel negozio di Giuseppe Benzon in Venezia*. Le «sette canzonette», raccolte sotto la sezione n. 118 «Romanzi, Cavatine, Arie e Rondò con accompagnamento di pianoforte» (p. 92) non sono dettagliate nei titoli, mentre conosciamo gli incipit delle «Canzonette volanti per Chitarra» (p. 97): «Come? non ti disì adesso; El gusto del bocolo; Vicin a Nina tutto xe incanto; Ninetta caretta, se un muso da basi; Che no parla? Mi no parlo; Ti lo vedi, Cate mia».

¹⁷ Si veda l'Introduzione all'edizione Perucchini, *Ventiquattro Ariette per Canto e Pianoforte 1825*.

¹⁸ *Parnaso Italiano*, p. 1090.

¹⁹ Steffan, *Cantar per salotti*, p. 14.

Dopo aver guadagnato un prestigio internazionale con queste ariette di sapore arcadico, nel corso degli anni Trenta la fama di Perucchini svetta grazie a canzonette in dialetto veneziano, riproposte come nuovo sonoro di Venezia.

La raccolta manoscritta di proprietà Arsio si conclude con una di queste, *La note xe bela*, una miniatura notturna identificativa del repertorio in dialetto veneziano, destinata a rinnovare la fortuna goduta precedentemente da *La biondina in gondoleta*. In una lettera del 1825 da Londra Giovan Battista Velluti, l'ultimo esponente della gloriosa schiera dei castrati, scrive di averla cantata più di cinquanta volte nei salotti della capitale. Fino agli anni Sessanta Perucchini continua a notarla in diversi album di collezionisti di musica, non solo dilettanti ma anche personalità del mondo musicale come Francesco Florimo²⁰. E più in generale l'esile paginetta si identifica come un souvenir *made in Venice*, icona sonora della città lagunare.

Anche l'ultima pagina che qui prendiamo in considerazione va in qualche modo nella stessa direzione e potrebbe invece aver fatto parte della biblioteca musicale di Raimondina. La biblioteca Thun conserva una rara copia manoscritta di *Gondolier, la mer t'appelle* per voce e pianoforte che ha avuto il battesimo a Parigi nel 1829, quando Rossini collabora per le musiche di scena previste per la tragedia *Marino Faliero* di Casimir Delavigne (APTn, Biblioteca Thun, XXI 217).

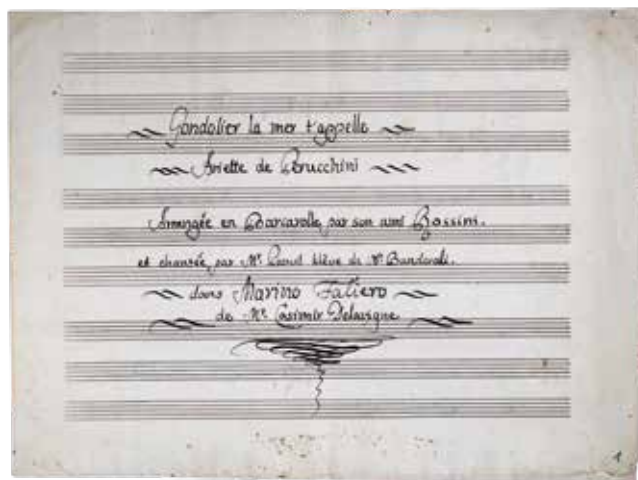


Fig. 4: Giovanni Battista Perucchini, *Gondolier, le mer t'appelle*. Ariette, [dopo il 1836]. C. [1]r (APTn, Biblioteca Thun, XXI 217)

²⁰ Steffan, *Per un profilo biografico di Giovanni Battista Perucchini*, pp. 10-11.

Nella *pièce*, che va in scena a fine maggio al teatro della Porte Saint-Martin, nel terzo atto è prevista una barcarola fuori scena, *Gondolier, la mer t'appelle*: il compositore pesarese se la cava arrangiando un'arietta di Perucchini, con cui è in rapporti di amicizia. Versi e melodia (senza accompagnamento) sono pubblicati a Parigi l'anno seguente in una graziosa antologia di piccolo formato, *Le chansonnier des grâces*; poi l'editore parigino Pacini stampa la versione 'arrangiata' da Rossini, dove il frontespizio riporta pure il nome dell'interprete sulla scena, tale Monsieur Pamel, allievo di Davide Banderali, un italiano docente di canto al *Conservatoire* di Parigi²¹ – questa è la fonte da cui è ragionevolmente tratta la nostra copia²².



Fig. 5: *Le chansonnier des grâces pour 1830*. Frontespizio
(Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

²¹ Carnini, «*La mer t'appelle!*», pp. 50-51.

²² La stampa di Pacini ebbe ampia disseminazione, come annota il poeta veneziano Piero Buratti quando scrive che si «trassero in una prima edizione seimila esemplari» di *Gondolier la mer t'appelle*: Buratti, *Poesie*, p. 125.



Fig. 6: Giovanni Battista Perucchini, *Gondolier la mer t'appelle*. P. 38
(Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

La note xe bela e Gondolier la mer t'appelle saranno selezionate dall'editore Giovanni Ricordi per la compilazione della *Strenna musicale* del 1837. Nel gennaio del 1838, un anno prima che Raimondina lasci la laguna per raggiungere Matteo a Trento, la barcarola di Perucchini-Rossini gira nei salotti della laguna, come racconta una lettera del tenore Adolphe Nourrit, coinvolto con Perucchini in una *soirée musicale* a casa di Antonio Fanna (non dimentichiamolo, maestro di musica in casa Thun).

Après Schubert, j'ai chanté la barcarole de M. Perrucchini [sic] que Rossini a arrangée pour Marino Faliero: elle a fait fureur, et il a fallu la recommencer²³.

²³ Quicherat, *Adolphe Nourrit*, p. 112.

Questa paginetta evocativa del *soundscape* lagunare²⁴, con i versi malinconici di Delavigne («Adieu, Venise la belle, / Adieu, pays») avrà a suo tempo suscitato un senso di malinconia nella giovane Raimondina lontana dalla sua città natale, dal suo mondo culturale, musicale, teatrale. Per noi è ancora una volta occasione per riflettere come le pagine vocali da camera del primo Ottocento vadano concepite come un sistema culturale retto da funzionalità e codici proprî, in grado di suggerire anche atteggiamenti emotivi dei suoi e soprattutto delle sue fruitrici.

Bibliografia

L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843, a cura di Antonio Carlini e Francesca De Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016.

Pietro Buratti, *Poesie*, Venezia, Stabilimento Tipografico di Pietro Naratovich, vol. I, 1864.

Antonio Carlini, *Considerazioni storico-culturali a margine del fondo musicale Thun di Castel Thun*, in «Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione di Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021, pp. IX-XXXIV.

Antonio Carlini, *Storie d'album. II*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca De Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016, pp. 35-51.

Daniele Carnini, «*La mer t'appelle!*». *Venezia, Rossini, Perucchini*, in *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, a cura di Maria Rosa De Luca, Graziella Seminara e Carlida Steffan, Lucca, LIM, 2018, pp. 43-58.

²⁴ Steffan, *Ninette e gondolieri nei salons d'Europa*.

Catalogo dei pezzi di musica esistenti nel negozio di Giuseppe Benzon in Venezia, Venezia, Tipografia Picotti, 1818.

Giuliana Cravin, *L'Istituto Filarmonico Veneto. Documenti inediti sull'attività dello «stabilimento» musicale veneziano (1810 - 1822)*, tesi di laurea, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2013-2014.

Maria Rosa De Luca, *Ancien e nouveau régime nelle costellazioni epistolari di un «celebre dilettante di musica»*, in *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, pp. 23-41.

Maria Rosa De Luca, Carlida Steffan, «... dove sono le belle melodie de' nostri antichi ...». *Pratiche musicali ed estetica ancien régime nei carteggi del «celebre dilettante» Giovanni Battista Perucchini (1784-1870)*, in “Padron mio colendissimo ...”. *Letters about Music and the Stage in the 18th Century*, edited by Iskrena Yordanova e Cristina Fernandes, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 319-332.

Giovanni Delama, *La biblioteca musicale della famiglia Thun di Castel Thun. Caratteristiche e criteri per la sua catalogazione*, in «Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione di Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021, pp. xxxv-xlv.

«Elleno mi perdoneranno se mi prendo l'ardire di dedicarle questa mia tenue composizione». *La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun*, a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione di Laura Bragagna, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2021.

Filippo Filippi, *H. Seeling. Compositore pianista*, in “Gazzetta musicale di Milano”, 13 (1855), pp. 81-84.

Parnaso Italiano. Poeti italiani contemporanei maggiori e minori [...] seguiti da un saggio di rime di poetesse italiane antiche e moderne [...], Parigi, Baudry Libreria Europea, 1843.

Giovanni Battista Perucchini, *Ventiquattro Ariette per Canto e Pianoforte 1825*, a cura di Carlida Steffan, Londra, Consonarte, 2016.

Louis Marie Quicherat, *Adolphe Nourrit. Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, Paris, Librairie Hachette, 1867, vol. III.

Emanuela Rollandini, *Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. "Appunti sulla melodia delle cose"*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca De Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016, pp. 11-23.

Carlida Steffan, *Bellini a Venezia. Indizi e storie a margine di un valzer inedito*, in "Bollettino di Studi Belliniani", 2 (2016), pp. 43-60.

Carlida Steffan, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo*, "Musicalia", 2 (2007), numero monografico.

Carlida Steffan, *Ninette e gondolieri nei salons d'Europa. Osservazioni sparse sulla barcarola (veneziana?) e qualche cenno su Rossini e Perucchini in Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, a cura di Sebine Meine e Henrike Rost, Roma, Viella, 2015.

Carlida Steffan, *Per un profilo biografico di Giovanni Battista Perucchini*, in *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, a cura di Maria Rosa De Luca, Graziella Seminara e Carlida Steffan, Lucca, LIM, 2018, pp. 3-21.

Carlida Steffan, *Storie d'Album. I*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca De Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016, pp. 3-11.

Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini, a cura di Maria Rosa De Luca, Graziella Seminara e Carlida Steffan, Lucca, LIM, 2018.

«ADESSO AVRETE IL CEMBALO: SUONATE».
LA MUSICA DI CAROLINA.
FORMAZIONE E PRATICA MUSICALE DI UNA
CONTESSA TRENTINA DEL XIX SECOLO

Giovanni Delama

Il documento più prestigioso della biblioteca musicale della famiglia Thun di Castel Thun, il cosiddetto “Album di Raimondina”, è stato oggetto nel 2016 della pubblicazione di una pregevole edizione anastatica curata da Antonio Carlini e Francesca de Gramatica. In tal modo è stata data la meritata notorietà presso il grande pubblico a questa straordinaria raccolta di brani autografi di compositori e musicisti in auge tra Venezia, Vienna e Trento – e non solo – nel quarto decennio dell’Ottocento e dedicati tra il 1836 e il 1840 alla contessina Raimonda Thurn-Hofer e Valsassina (1819-1841), che sposò il conte Matteo Thun nel 1839. Ricordiamo che, oltre a quello di Gaetano Donizetti, nell’album sono presenti i nomi di Giovanni Agostino Perotti, Antonio Fanna, Carlo e Giuseppe Poniatsky, Luigi Gordigiani, Carl Maria von Bocklet, Alessandro Nini, Giuseppe Lillo, Saverio Mercadante, la soprano Carolina Ungher, Antonio Gandini, Vincenzo Panicali, Davide Urmacher, Gualtiero Sanelli e Ferdinand Hiller. A questi nomi va aggiunto quello del “cigno di Catania”, ossia Vincenzo Bellini, che nel 1833 su un bifoglio scrisse un valzer per pianoforte, pure dedicato a Raimondina; composizione che quindi non fa parte concretamente dell’album, ma che rientra in quel contesto. Tali autografi, come scrive Carlida Steffan nel saggio contenuto nel volume accompagnatorio all’anastatica, «evidenziano quanto fosse importante per i professionisti attivi nel cantiere operistico frequentare un salotto aristocratico, sia pur filoaustrico, dal momento che da questo potevano venire, all’occorrenza, aiuto e protezione per la propria carriera»¹.

Viene quindi spontaneo associare il nome di Raimondina al mondo musicale ed è provato che ella stessa fu musicista dilettante: si veda al proposito, a titolo d’esempio, la lettera inviata il 9 luglio 1833 da Giovanni Agostino

¹ Steffan, *Storie d’album. I*, p. 26.

Perotti, suo maestro di musica a Venezia, che alla quattordicenne allieva scriveva:

Fra li pezzi di musica per fortepiano a 4 mani che mi furono rimessi dal sig. Comploy ho trovato la Tirolese che le trasmetto. Questa non può essere che bella essendo composta da Hummel, ed a me sembra adatta per la difficoltà, e che sarà inoltre per riuscire di buon effetto. Pregola di farla vedere alla Sig.na Teresa².

Il prestigio procurato a Raimondina dagli eccellenti nomi presenti nel suo album di brani con dedica rischia però di non far emergere il rilievo che pure Carolina, la seconda moglie di Matteo Thun, merita in ambito musicale. Anche costei nacque in terra veneta e per la precisione a Rovigo nel 1821, terza di quattro figli – gli altri erano Antonio, Maria e Teresa – in una famiglia trentina di antico lignaggio, gli Arsio, originari dell’Alta Valle di Non, nobili del Sacro Romano Impero dal 1377 ed elevati al grado di conti nel 1411. Suo padre, il conte Francesco, si trovava per ragioni lavorative nella città veneta in veste di vicedelegato austriaco e morì nel 1822, lasciandola orfana all’età di un anno. Quando aveva sette anni si trasferì a Trento allorché la madre Maria Giovanna Khuen-Belasi si unì in seconde nozze con un altro nobile trentino, il barone Matteo Vincenzo a Prato, dal quale ebbe altri quattro figli. La formazione culturale di Carolina avvenne quindi nei palazzi degli a Prato, a Trento e a Segonzano, e la musica ne fece parte costantemente. In una sua minuta per destinatario ignoto, scritta da Segonzano il 16 ottobre 1840, leggiamo:

A proposito del graziosissimo stromentino, le dirò, che mi serve più di divertimento di quello ch’io credevo. Chiappani il quale, come già saprà, ci favori, me lo ha incordato, il che era assai necessario³.

Il Chiappani cui fa riferimento era probabilmente Bartolomeo (1813-1875), proprietario della nota fonderia di campane, nonché animatore della vita culturale di Trento.

Nella famiglia a Prato Carolina trovò certamente un ambiente favorevole alla pratica della musica. Lo possiamo intuire anche dalle note di possesso che riscontriamo nella quindicina di numeri del periodico “Das Pianoforte: ausgewählte Sammlung älterer u. neuerer Original-Compositionen” pubblicato a Stoccarda dall’editore Hallberger negli anni 1857 e 1858, il cui

² APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 131.9.

³ APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 137.2.

redattore era nientemeno che Franz Liszt e che sono conservati nella biblioteca Thun. Su alcuni di questi numeri troviamo tre note manoscritte distinte, che ci informano sui nomi di chi si cimentò con quei capricci, notturni e valzer: “Sig.ra Contessa Prato”, “Thunn”, “Marie Arz”.



Fig. 1. *Das Pianoforte. Ausgewählte Sammlung älterer u. neuerer Original-Compositionen.*
 In testa alla coperta si vedono in successione tre note di possesso appartenenti ad altrettante famiglie trentine (APTn, Biblioteca Thun, XXI 316).

Tentando di ricostruire il percorso che portò questo periodico prima in casa a Prato e poi in casa Thun, si può ipotizzare che i numeri siano stati acquistati dalla famiglia a Prato, presumibilmente per la contessa Maria Johanna Khuen von Belasi sposata a Prato, oppure per una delle due figlie nate dal secondo matrimonio, le contessine Giovanna (1828-1890) e Violante (1832-1899): una di queste tre firmò con il proprio cognome. Troviamo poi il nome di un'altra pianista presente in casa a Prato, ossia Maria d'Arzio, sorella di Carolina, nubile, che morì nel 1865; si può quindi desumere che

a quella data Carolina decidesse di portare in casa Thun quelle musiche che lei o le figlie avrebbero potuto dilettarsi a suonare.

Casa a Prato sarà l'ambiente ideale per la formazione di un altro suo esponente che qualche decennio dopo dedicherà energie alla musica: si tratta di Giovanni Battista Napoleone (1854-1899), figlio di Vincenzo, omonimo e nipote del patrigno di Carolina. Giovanni Battista Napoleone, noto soprattutto come enologo, era pianista dilettante e compose un valzer pubblicato a Vienna; sposò Jeanne Richard (1864-1952), figlia di Jules Richard, svizzero trapiantato a Milano, proprietario della nota fabbrica di ceramica (dal 1896 Richard-Ginori). I due coniugi frequentarono vari musicisti del loro tempo quali, tra gli altri, Luigi Salina, Marco Enrico Bossi, Giovanni Minguzzi, Johannes Ketzer, Rudolf Hoffmann e costituirono una ricca collezione di partiture a stampa e manoscritte per pianoforte. Questa raccolta, meritevole di studi approfonditi, si trova ora conservata nei fondi della Biblioteca comunale di Trento che l'ha acquistata nel 1996.

Uno dei primi maestri di musica di Carolina fu sicuramente Davide Urmacher (1798-1875): costui dopo alcuni anni di studio, compiuti a Merano, in composizione, pianoforte, organo e viola, tra il 1821 e il 1825 fu organista a Mezzocorona. Alla fine degli anni Venti si trasferì a Trento, dove rimase per tutta la vita. Compose opere che vennero rappresentate al Teatro Sociale, dove fu anche per un periodo maestro al cembalo e violinista; l'occupazione che però lo caratterizzò principalmente fu quella di maestro privato nelle famiglie dell'aristocrazia cittadina. È probabile che proprio l'amicizia con la famiglia Thun e Matteo in particolare, lo aiutò a introdursi in quell'ambiente. Sicuramente nel 1827 la frequentazione dei Thun era cominciata: lo desumiamo da una lettera scritta da Mezzolombardo a don Giuseppe Pinamonti, precettore di casa Thun. Urmacher tra le altre cose comunicava di avere inviato al quattordicenne conte Matteo una *Marcia trionfale composta e ridotta per pianoforte a quattro mani*, manoscritta e a quanto risulta mai pubblicata: si trova ancora oggi nella biblioteca musicale Thun⁴ ed è “dedicata al nobilissimo signor conte Matteo Thunn Hohenstein da Davide Uhrmacher”.

Per quanto riguarda la formazione musicale di Carolina, non sappiamo esattamente quando cominciò ma fu di sicuro prima del 1836. Nel marzo di quell'anno il fratello Antonio infatti le scriveva, con tono piuttosto severo: «Adesso avrete il cembalo: suonate»⁵. Le prime notizie di lezioni di

⁴ APTn, Biblioteca Thun, XXI 132.

⁵ APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 138.8 (4).

Urmacher possiamo desumerle dalla corrispondenza quattro anni dopo, da una lettera scritta dal maestro il 3 settembre 1840 a Castel Thun e indirizzata a Segonzano: «si diverti bene sul suo graziosissimo stromentino»⁶. Ciò non toglie che possano essere iniziate anni prima. Sulla coperta di una cantata per soprano da lui composta con titolo *La sposa*⁷ e stampata dalla tipografia Zippel e Godermaier di Trento, che avrebbe dovuto fare parte, nel 1852, di un progettato, ma non completato, *Album musicale*⁸, leggiamo la dedica manoscritta: «Alla nobilissima contessa Carolina d’Arsio Davide Urmacher suo maestro».



Fig. 2. D. Urmacher, *La sposa. Cantata per soprano. Fasc. 2°* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 583).

Qualche anno dopo troviamo una dedica «alla Nob.i.ssma Signora Contessa Carolina Thunn in segno di riconoscenza» sull’ esemplare presente nella Biblioteca Thun⁹ del *Breve trattato di armonia ad uso della studiosa gioventù* uscito dai torchi della medesima tipografia cittadina. Il maestro nativo di Brez le fece inoltre dono, nel 1866, della partitura a stampa del celebre *Gran valzer brillante* op. 18 di Chopin, nell’edizione milanese di Francesco Lucca: a testimonianza di una pratica della musica che proseguiva in età

⁶ APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 101.11 (8).

⁷ APTn, Biblioteca Thun, XXI 583.

⁸ Carlini, *Davide Urmacher*, p. XIII.

⁹ APTn, Biblioteca Thun, XXI 687.

adulta e che si cimentava con pagine impegnative, come quelle di questo valzer composto nel 1831 a Vienna e che Rattalino definisce “ricco di tratti geniali”¹⁰.

Oltre ad essere stato insegnante di Matteo e poi di Carolina, successivamente Urmacher lo fu dei figli e delle figlie.



Fig. 3. Premiata Fotografia Farina e Comp. (Padova), *I figli di Matteo e Carolina Thun*.
In piedi da sinistra: Giovanna, Leopoldo e Francesco; seduti: il cugino Francesco Martinengo,
Antonia e Maria, 1870-1875 (Trento, UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali,
Archivio fotografico storico provinciale, Collezione Maria Thunn-Hohenstein).

¹⁰ Rattalino, *Grande valzer brillante*.

Nelle lettere spedite da questi ai genitori, che per affari o cure termali si trovavano abbastanza spesso in viaggio per varie città italiane, veniva citato nell'elenco delle persone di casa, insieme alla precettrice francese Mathilde, don Pinamonti e i maestri. Ad esempio, nel 1857 il primogenito Leopoldo scriveva alla madre: «Il papà, la zia Mari e noi tutti fratelli le diciamo tante cose: la Fraila, Don Beppo, Davide e Maestro fanno i loro osequi»¹¹. E il 10 agosto 1858, la sorellastra Giovanna “Nina” a Prato descriveva a Carolina questo bucolico ritratto della famiglia nel castello: «l' Antonia suona col Davide, Maria è dalla Mathilde e lavora, Francesco è colla Maria e gioca nella sua camera, verso le 4 si va dalle galline a prender i ovi»¹².

Il ruolo di docente di musica era quindi condiviso tra genitori e figli: si veda al proposito la dedica «Alle sue scolare Contessa Antonia e Contessa Maria» di una *Marcia festiva a quattro mani* rimasta manoscritta¹³ e quella alla contessa Giovanna stampata sul frontespizio di una *Salve Regina* per pianoforte e due voci¹⁴, edita a Padova intorno al 1870. Successivamente diede lezioni a un altro rampollo, probabilmente Francesco Augusto, il sesto e ultimo della nidiata Thun, nato nel 1854. Lo si apprende da una lettera scritta da Urmacher il 28 luglio 1864: «Ho ricevuto la gentilissima sua, per cui le sono infinitamente obbligato; e prego di voler essere interprete de' miei sentimenti di gratitudine presso il Signor Conte Papà. Sento che è disposto a principiare lo studio della musica, perciò mi sarà cosa carissima di poter passare delle ore assieme. La settimana ventura, martedì o mercoledì approfitterò della loro indulgenza col portarmi in Castello»¹⁵. Il nome di Urmacher si trova anche nella corrispondenza delle figlie Thun con le amiche: Elisa Festi scriveva alla primogenita Violante nel 1858 «Dirai a Davide che di certo è in castello ch'io non ho pianoforte, che sono assai dispiacente di ciò, ma che ci vuol pazienza»¹⁶. Probabilmente lo strumento fu acquistato, se l'anno successivo Giovanna scriveva ancora alla sorella Violante: «Fa il piacere e manda a Elisa a Mesiano la Rose de Perle che deve essere a Trento colla prima occasione ti manderò anche la Polka [segue una parola illeggibile n.d.A.] e allora farai il piacere di mandarle anche questa»¹⁷. *La rosée de*

¹¹ APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 102.10.

¹² APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 138.8 (2).

¹³ APTn, Biblioteca Thun, XXI 223.

¹⁴ APTn, Biblioteca Thun, XXI 690.

¹⁵ APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 138.5 (1).

¹⁶ APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 102.8 (1).

¹⁷ APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 102.8 (2).

perles è un brano di Jules Egghard, pianista viennese allievo di Czerny: l'edizione a cui faceva riferimento Giovanna è presente nella biblioteca Thun.

Un altro maestro di Carolina e della sorella Maria d'Arsio fu Gaetano Dalla Baratta (1815-1879): questo compositore padovano giunse a Trento diciannovenne per dirigere la stagione d'opera nel 1834 e, successivamente, nel 1837. In quelle occasioni intrecciò le relazioni che lo portarono all'assunzione come insegnante di violino presso l'Istituto sociale di Trento e come direttore d'orchestra della Società filarmonica dal 1840 al 1848. Tra il 1843 e il 1847 fu anche primo violino e, in alcune occasioni, direttore dell'orchestra del Teatro Sociale. È probabile che in tale veste sia venuto a conoscenza della famiglia a Prato, proprietaria di un palchetto nel teatro cittadino, e abbia impartito delle lezioni alle sorelle d'Arsio.

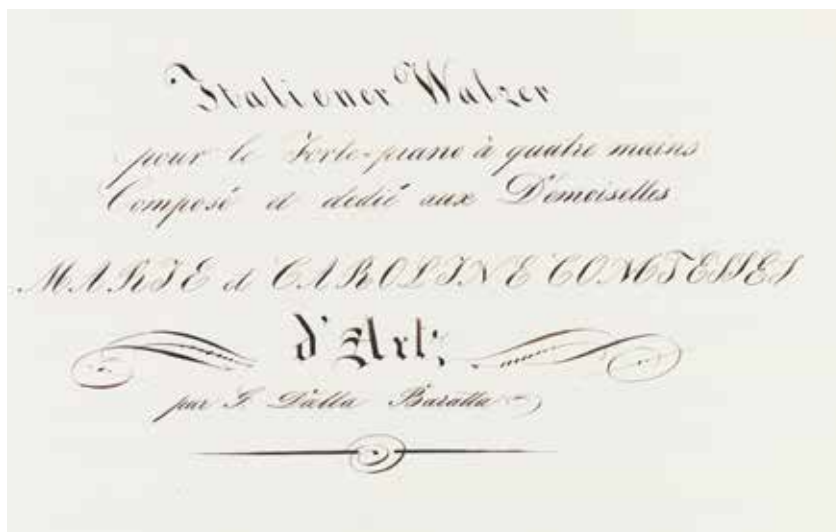


Fig. 4. G. Dalla Baratta, *Italiener Walzer pour le forte-piano à quatre mains* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 134).

Nella Biblioteca Thun al proposito è conservato un *Italiener Walzer* per pianoforte a quattro mani composto dal Dalla Baratta e «dédié aux demoiselles Marie et Caroline comtesses d'Artz»¹⁸: possiamo datare il walzer al

¹⁸ APTn, Biblioteca Thun, XXI 134.

12 febbraio 1843 grazie a un biglietto presente nell'Archivio Thun¹⁹ che probabilmente accompagnava la partitura: esattamente quattro mesi dopo Carolina sarebbe convolata a nozze con Matteo Thun. Non si tratta dell'unico brano dedicato da Gaetano Dalla Baratta a Carolina che oggi è conservato nella biblioteca musicale Thun: c'è infatti anche una *Varsoviennne*²⁰ in re per pianoforte «composta e dedicata alla Ill.ma sig.ra Contessa Carolina Thunn nata Contessa D'Artz da G. Dalla Baratta». Inoltre troviamo un volume fittizio, con segnatura di collocazione XXI 392, che rilega ben tredici walzer, quasi tutti a stampa, di vari autori. Accanto a compositori celebri, protagonisti della scena viennese quali gli Strauss e Joseph Lanner, è presente un brano composto da Dalla Baratta: *Simone Walzer*, edito da Giovanni Ricordi nel 1848, quando Carolina era sposata già da cinque anni. Il volume porta sulla carta di guardia anteriore la nota di possesso di Maria Arz, ma su una delle altre edizioni rilegate nel volume, per la precisione in calce al frontespizio del walzer *Erinnerung an Deutschland* di Johann Strauss padre nell'edizione Haslinger del 1836, troviamo la nota di possesso di Carolina. Questo ci fa intendere che tra le due sorelle d'Arsio la condivisione e lo scambio delle partiture fosse pratica consueta.

Un terzo maestro che si legò a casa Thun fu Achille Galli (1829-1905), insegnante di pianoforte, canto e composizione, attivo a Padova, la sua città d'origine. A seguito del dissesto economico che aveva colpito la famiglia Thun a motivo di congiunture sfavorevoli e a una gestione poco oculata del patrimonio, verso la fine del 1867 si erano trasferiti a Padova:²¹ le difficoltà non erano però tali da non potersi permettere delle lezioni di musica. Galli fu maestro della secondogenita Giovanna: troviamo una dedica autografa «all'egregia signorina cont.ssa Giovanna Thunn il suo maestro A. Galli» su un esemplare della romanza *Una madre*²², stampata a Milano dall'editore Vismara. Fece omaggio di un altro suo lavoro anche alla «distintissima dilettante Contessa Carolina Thunn d'Arsio»: la dedica è in testa alla pagina del primo dei brani contenuti nella raccolta *Per monti e per valli: l'eco del popolo: album musicale per canto e pianoforte e pianoforte solo*²³.

¹⁹ APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 128.6.

²⁰ APTn, Biblioteca Thun, XXI 137.

²¹ Rollandini, *Matteo Thun e le arti*, p. 78.

²² APTn, Biblioteca Thun, XXI 474.

²³ APTn, Biblioteca Thun, XXI 576.



Fig. 5. A. Galli, *Per monti e per valli. L'eco del popolo. Album musicale per canto e pianoforte e pianoforte solo* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 576).

Si può quindi affermare che i maestri di musica di Carolina furono docenti anche per la prole e viceversa. A figli e figlie fu garantita una costante formazione di buon livello alla pratica della musica; inoltre furono abituati a frequentare i teatri per ascoltare concerti e opere e affinarono una certa perizia e capacità di valutazione. Sono frequenti le lettere in cui aggiornavano i genitori dei concerti a cui avevano assistito. Ad esempio, Francesco Augusto, all'età di quattordici anni scriveva alla madre Carolina, raccontandole le sue giornate padovane:

di nuovo al caffè fino alle 8 trascorse, poi veniamo a casa dove se c'è da studiare, studio e se no a letto, oppure andiamo al teatro. Al teatro siano stati due volte, una al Nuovo ed una al Sociale (Garibaldi). La Semiramide al Teatro Nuovo è stata abbastanza bene, della donna non ne posso giudicare perché quella sera che ci fu, che

fu la prima, era tanto intimorita che cantava appena, però credo che si sia un po' rincorata ed abbia cantato meglio; il contralto è piuttosto bonino, canta abbastanza bene, ha buona voce, abbastanza possesso di scena, e abbastanza brutta, insomma tutti ne sono contenti. Tenore si può dire che non ce ne sia, il basso è abbastanza buono, c'ha buona voce. L'orchestra va benissimo e l'altro giorno fu applaudita nella sinfonia²⁴.

Oltre a Urmacher, Dalla Baratta e Galli nella biblioteca musicale Thun sono presenti i nomi di altri musicisti che dedicarono brani alla seconda moglie di Matteo.

Nel già citato "Album di Raimondina" troviamo, curiosamente, anche una dedica a Carolina. L'autore è il pianista francese Léon Honoré ed è datata 28 giugno 1843: due settimane dopo il matrimonio con Matteo. Si distingue dagli altri autografi dell'Album, oltre che per il nome della dedicataria, per il fatto che si tratta di un brano per pianoforte solo e non per voce e pianoforte. Antonio Carlini ipotizza che sia stato Matteo Thun a dare in mano a Honoré l'album affinché vi lasciasse una sua dedica²⁵, in quanto Carolina per pudore e rispetto mai lo avrebbe neppure aperto e men che meno avrebbe osato utilizzarlo per chiedere dediche, ad appena due settimane dal matrimonio.

Non fu l'unico omaggio da parte di Honoré: probabilmente proprio in quei giorni del suo passaggio per Trento, fece dono a *Madame la comtesse Carolina*, impreziosendolo con la sua dedica autografa, di un valzer per piano edito a Milano da Francesco Lucca quell'anno: si tratta di *Souvenir de Nice. Fantaisie valse pour le piano*²⁶.

Un altro brano per pianoforte dedicato a *Madame la Comtesse Caroline Thun née Comtesse Arz* è una tarantella²⁷ composta da Antoine Jory. Di questo pianista si sa poco, se non che pubblicò parecchio con Ricordi (in SBN sono presenti poco più di una trentina di documenti suoi) tra gli anni Trenta e Cinquanta dell'Ottocento, per lo più capricci e fantasie per pianoforte ispirati alla prime opere verdiane, polke e valzer.

In anni più tardi, troviamo una dedica manoscritta «all'esimia cultrice della bell'arte sig. Contessa Carolina Thunn» in testa alla coperta dello *Stornello toscano* per voce e pianoforte pubblicato a Trento da Zippel negli anni Ottanta²⁸. L'autore era Emiliano Rossi, segretario comunale a Trento, non-

²⁴ APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 127.12.

²⁵ Carlini, *Storie d'album. II*, p. 48.

²⁶ APTn, Biblioteca Thun, XXI 123.

²⁷ APTn, Biblioteca Thun, XXI 167.

²⁸ APTn, Biblioteca Thun, XXI 553.

ché presidente della Società Filarmonica, ma pure pianista e compositore dilettante, allievo dell'Urmacher.

È lecito chiedersi a questo punto se, oltre a possedere una preparazione musicale al pianoforte, Carolina praticasse anche il canto. Si poneva la medesima domanda anche il cugino Guidobaldo Maria Thun della linea di Castelfondo (1808-1865). Nel ricco carteggio di famiglia troviamo una interessante missiva scritta nell'agosto 1844 a Carolina, quindi un anno dopo il matrimonio con Matteo:

«Amabilissima cugina mia! Consegnai a Piero la Norma e la Lucrezia Borgia di cui mi deste incombenza. Ma qual fu la mia sorpresa, quando messo dentro un occhio nei libri, scoprii essere le opere ridotte per canto e non per gravicembalo [sic] solo, o a quattro mani! Passata poi la sorpresa, nacque in me vivissimo il desiderio di sentire Voi, e Mistres Giorgina, a cantare un duetto, p. e. Norma, ed Adalgisa. Oppure Voi, il Conte Matteo, e don Carlo, a cantare il famoso Terzetto della Lucrezia. O a sentire Dn. Battista a cantare con Ms. Giorgina, In una mano alfin tu sei! O don Beppo, a cantare l'aria di sortita del basso "Vieni, la mia vendetta". Forse anche qualche altro canterà qualche romanza [...]»²⁹.

Complessivamente, nella biblioteca musicale della famiglia Thun, catalogata e conservata presso l'Archivio Provinciale di Trento, ben ottantuno sono i documenti che contengono note di possesso ascrivibili a Carolina. Tra queste, quasi tutte riportano il cognome Thun, spesso nella versione Thunn. Da ciò possiamo desumere che non abbia portato con sé musica dalla casa natale, salvo alcune eccezioni che portano la nota "Arz", oltre a quelle citate sopra con nota "a Prato". Una è rappresentata dall'edizione ricordiana del 1832 delle *Variazioni per violino e pianoforte* scritte da Herz e Beriot sui motivi della tirolese nell'opera *La fiancée* di Auber; un altro caso è la riduzione per pianoforte a quattro mani di una *ouverture* di Mendelssohn, dove troviamo sia una nota di possesso in calce al frontespizio "Carolina Arsio" e una in calce alla pagina successiva "Carolina Thunn", quasi a volere marcare il cambio di stato civile.

Più della metà di questa ottantina di partiture riguarda composizioni per pianoforte oppure originariamente per altri organici ma ridotte per pianoforte a due o a quattro mani. Una quindicina sono i duetti per pianoforte e violino, nove quelli per pianoforte e violoncello e quattro i terzetti. Tra i documenti che portano nota di possesso di Carolina merita particolare menzione un piccolo nucleo di tre quartetti di Mozart per pianoforte, violino,

²⁹ APTn, Archivio Thun di Castel Thun, busta A 101.11 (7).

viola e violoncello (KV 452, KV 478 e KV 493). Si tratta di tre edizioni oggi estremamente rare, pubblicate tra le fine del XVIII e il primo decennio del XIX secolo a Magonza. Dalle note manoscritte si deduce furono donate da una baronessa Taxis a Carolina. Non è semplice capire quale baronessa sia, anche perché dalle corrispondenza epistolare presente nell'Archivio Thun non risulta questo nome. Una ipotesi potrebbe essere che si tratti di Crescentia Spaur (1805-1855), sposatasi col barone Pietro Vigilio Taxis Bordogna Valnigra nel 1826.

Nella musica appartenuta a Carolina può essere a nostro avviso senz'altro inclusa quella che presenta note di possesso della sorella Maria. Come accennato sopra, costei era di tre anni più anziana di Carolina e morì nel 1865; formatasi come la sorella con i maestri presenti in casa a Prato, fu pianista dilettante. Dalla calligrafia delle note manoscritte si possono ascrivere a lei circa una quarantina di documenti, che probabilmente poco dopo la sua morte vennero prelevate da Carolina per metterle a disposizione dei familiari.

Non solo nella biblioteca della famiglia Thun sono conservate oggi musiche che erano appartenute alle sorelle d'Arsio. Infatti, presso la sezione musicale della Biblioteca comunale di Trento sono conservati due documenti musicali a stampa con nota "Arz". Uno ha note ascrivibili a Maria Arz, presenti in testa al frontespizio dell'edizione numero 180 del ricco catalogo di Carl Czerny: si tratta dell'introduzione e variazioni su motivi dell'operetta comica *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* di Ferdinand Raimund, edita da Diabelli. Pure appartenuto a Maria, anche se non viene riportato nella nota manoscritta il nome per esteso, è un volume fattizio contenente dodici brani per pianoforte di vari autori (Bertini, Czerny, Fanna, Thalberg): si tratta di pianisti presenti in più edizioni anche nella biblioteca Thun. È ignoto il percorso che portò queste partiture in Comunale: non è da escludere che siano arrivate tramite la famiglia a Prato, a testimonianza di una circolazione della musica tra le famiglie nobili trentine, e gli stessi maestri che le frequentavano, che merita di essere ulteriormente approfondita.

Fonti archivistiche

APTn, Archivio Thun di Castel Thun = Trento, Archivio provinciale di Trento, Archivio Thun di Castel Thun

APTn, Biblioteca Thun = Trento, Biblioteca dell'Ufficio Beni archivistici, librari e Archivio provinciale, Biblioteca Thun

Testi citati

Antonio Carlini, *Davide Urmacher. L'ultimo musicista "domestico" della nobiltà trentina*, in *L'opera per organo di Davide Urmacher (1798-1875)*, edizione critica di Paolo Delama, Trento, Società Filarmonica di Trento, 2016, pp. VII-XXII.

Antonio Carlini, *Storie d'album. II*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca de Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016, pp. 35-51.

Piero Rattalino, *Grande valzer brillante in Mi bemolle maggiore per pianoforte op. 18*, *on line*, <https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Valse18.html>, consultato il 5 luglio 2024.

Emanuela Rollandini, *Matteo Thun e le arti. Le collezioni, il palazzo e il castello attraverso il suo epistolario (1827-1890)*, Trento, Società di studi trentini di scienze storiche, 2008.

Carlida Steffan, *Storie d'album. I*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca de Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016, pp. 25-33.

MONDI ESOTICI, IL CANTO IN SPIAGGIA E UN GATTO
SUL PIANO. CENNI SUI SUPPLEMENTI
MUSICALI DELLA RIVISTA
“MAGASIN DES DEMOISELLES” NEL FONDO THUN

Henrike Rost

Il “Magasin des demoiselles” apparve per la prima volta il 25 ottobre 1844 a Parigi e continuò la sua pubblicazione per più di cinquant’anni, fino al 1896. Nel fondo musicale Thun dell’Archivio provinciale di Trento si trovano oggi all’incirca 45 spartiti pubblicati come supplementi musicali della rivista¹, sotto il titolo di «albums de musique». A un primo sguardo, queste partiture, dedicate per la maggior parte alla cosiddetta musica leggera, potrebbero sembrare fonti musicali di poca rilevanza estetica, non bisognose, forse, di un particolare approfondimento. Al contrario, però, il contenuto di questi ‘opuscoli’ offre la rara occasione di esplorare la cultura dell’intrattenimento privato nell’ambiente aristocratico della seconda metà del XIX secolo e, nel concreto, in casa dei conti Thun di Castel Thun. Infatti, questi fascicoletti con musica rappresentano una vera piccola collezione che non si è costituita fortuitamente. Le riviste molto probabilmente furono acquistate dalla contessa Thun, cioè da Carolina Arsio (1821-1902), seconda moglie di Matteo Thun (dal 1843)², ed erano certamente destinate alle sue figlie. Le annate del “Magasin des demoiselles” si estendono dal 1859/1860 fino al 1866/1867, coprendo un periodo di sette anni. Ricordiamo che il 1867 corrisponde al trasferimento dei conti Thun a Padova, dopo la vendita del palazzo di Trento in contrada Larga³.

Vorrei ringraziare Carlida Steffan e Antonio Carlini per l’assistenza linguistica nello scrivere questo contributo.

¹ La pratica di accludere musica ai periodici – come succede, ad esempio, nei casi del “Corriere delle Dame”, “Glissons n’appuyons pas” o nella “Gazzetta musicale di Milano” – era già comune in Italia sin dall’inizio del XIX secolo. Steffan, *Cantar per salotti*, pp. 39-41, 69-70.

² Per i profili culturali e politici di Violante Martinengo Cesaresco (madre di Matteo Thun), Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina (prima moglie) e Carolina Arsio (seconda moglie) si rimanda a: Rollandini, «*Entusiasta della patria, amica della cultura, protettrice delle arti*»; Rollandini, *Ottocento a Castel Thun*.

³ Rollandini, «*Entusiasta della patria, amica della cultura, protettrice delle arti*», p. 37.

La rivista “Magasin des demoiselles”

In modo inequivocabile, già il nome del mensile rivela l’ambito francese e la destinazione prettamente femminile. Assai ampia è la gamma di tematiche affrontate nelle pagine, come evidenzia chiaramente il sottotitolo: “Magasin des demoiselles. Morale, Histoire ancienne et moderne, Sciences, Économie domestique, Littérature, Beaux-Arts, Voyages, Récréations, Biographie, Petit Courrier des Demoiselles”.

Attorno al titolo si leggono altre informazioni riguardo costi e condizioni di abbonamento al periodico. Il profilo delle lettrici è definito abbastanza chiaramente: «Ce journal est consacré aux jeunes personnes». A seguire sono dettagliate le tipologie dei diversi supplementi alla rivista: «Chaque volume contient 12 Gravures de Modes, 4 Dessins de Tapiserie coloriés, Musique inédite; 300 Dessins de broderie et de patrons de grandeur naturelle». È interessante notare che ogni abbonata poteva indicare il nome di battesimo, a sua volta riportato nel foglio di ricamo che avrebbe ricevuto con la rivista⁴.



Fig. 1: “Magasin des demoiselles”, Paris, Hennuyer et Turpin, 1844-1845.

⁴ «Chaque abonnée a droit de nous indiquer son prénom qui figurera dans notre feuille de broderie».

Gli ambiti di interesse del “Magasin des demoiselles” corrispondono a quanto Evelyne Sullerot ha sottolineato a proposito di altri periodici francesi destinati alle donne⁵. Seguendo i ragionamenti della Sullerot possiamo dire che la storia della stampa femminile è anche storia del costume. Secondo la studiosa francese, questa stampa ci offre «un reflet significatif de la vie quotidienne, de l'économie domestique, des rapports sociaux, des mentalités, des morales et des snobismes passionnés»⁶. Oltre a ciò, va notato che il “Magasin des demoiselles” va ricondotto alla categoria dei giornali femminili gestiti da donne⁷. Direttrice della rivista era Joséphine Desrez, mentre la redazione era guidata da Caroline Genevay; i loro rispettivi coniugi – Eugène-Louis Desrez e Joseph Genevay – gestivano la parte finanziaria⁸. Responsabile della musica era il compositore Victor Parizot⁹.

Per seguire una possibile modalità organizzativa dei singoli supplementi musicali (che, ripetiamo, rappresentano solamente uno dei molteplici inserti offerti dalla rivista alle sue giovani lettrici), possiamo sfogliare la ventunesima annata del periodico, quella stampata nel 1864/65. Troviamo subito acquerelli di fiori, di uccelli e di una festa napoletana; foglietti di ricamo e modelli per altri cosiddetti ‘lavori femminili’; immagini e incisioni di moda, di *lingerie*, acconciature e cappelli; e ancora un album di disegno, un calendario e l’illustrazione di un *rebus*. Di contro, nel quadro dell’intera annata, sono offerti alle giovani lettrici «14 albums de musique»; di questi, tre album contengono la riduzione per canto piano di un’operetta, mentre gli altri undici presentano «études de piano, recueil classique, romances, quadrilles, valse, polkas, mazurkas, etc.», tutta musica da ricondurre alle pratiche della *Hausmusik*.

⁵ Sullerot, *La presse féminine*; Sullerot, *Histoire de la presse*.

⁶ Sullerot, *La presse féminine*, p. 6.

⁷ Si contrappongono «des journaux faits pour les femmes et des journaux faits par les femmes». Sullerot, *La presse féminine*, p. 6.

⁸ Bloom, *Un épisode (politique)*, pp. 223-224.

⁹ Insieme al librettista e autore Ernest Bourget e al compositore Paul Henrion, Victor Parizot (1819-1866) fondò nel 1851 la SACEM («Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique»). La SACEM è un’associazione professionale francese che raccoglie i pagamenti dei diritti degli artisti distribuendoli ai legittimi proprietari (cantautori, compositori, editori ecc.). La società corrispondente in Italia è la S.I.A.E.

21^{me} ANNÉE. — 1864-1865.

MAGASIN DES DEMOISELLES

JOURNAL MENSUEL ILLUSTRÉ

51, RUE LAFFITTE, 51

ACCOMPAGNÉ

POUR L'ANNÉE 1864-1865

DE

<p>1^o 1 Aquarelle : <i>le Retour du Pèlerinage à la Madone de l'Arc</i>, de L. ROBERT (fac-simile) ;</p> <p>2^o 1 Aquarelle : fleurs ;</p> <p>3^o 1 Aquarelle : oiseaux ;</p> <p>4^o 2 Sépias (fac-simile) ;</p> <p>5^o 14 Albums de musique, dont :</p> <p style="padding-left: 20px;">5 Albums : <i>le Miroir</i>, opérette, musique de M. F. BARRIEN ;</p> <p style="padding-left: 20px;">11 Albums : études de piano, recueil classique, romances, quadrilles, valse, polkas, mazurkas, etc. ;</p> <p>6^o 12 Gravures de modes : femmes, jeunes filles et enfants ;</p> <p>7^o 2 Gravures doubles de lingerie, confections (hiver et été) ;</p>	<p>8^o 2 Gravures doubles de lingerie, coiffures et chapeaux ;</p> <p>9^o 1 Gravure de costumes ;</p> <p>10^o 1 Gravure de modes anciennes ;</p> <p>11^o 7 Gravures sur acier ou sur bois ;</p> <p>12^o 1 Album de dessin ;</p> <p>13^o 8 Feuilles (double Jésus) de broderie, patrons, ouvrages à l'aiguille, etc. ;</p> <p>14^o 5 Feuilles (Jésus) de broderie, patrons, etc. ;</p> <p>15^o 2 Planches de crochet et fillet (recto et verso) ;</p> <p>16^o 7 Planches de tapisserie coloriée ;</p> <p>17^o 1 Agenda - Calendrier doré sur tranches ;</p> <p>18^o Rébus illustrés.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fig. 2: Albums n. 1, 2, 3, "Magasin des demoiselles", 1864-1865 (APTn, Biblioteca Thun, XXI 755).

I supplementi musicali o «albums de musique»

Passiamo ora a dettagliare i brani musicali offerti alle *demoiselles* che la rivista presenta come brani 'inediti'. Sfogliando il materiale incontriamo un gruppo di operette che privilegiano immaginari fiabeschi e ancor più esotici: forse un modo offerto alle adolescenti per evadere dal tradizionale spazio domestico. Le altre pagine di musica rimandano al consueto repertorio da salotto del secondo Ottocento¹⁰.

In primo luogo si tratta di un repertorio pianistico, al quale vanno aggiunti pezzi per canto e pianoforte. Nell'ordine, troviamo valzer, notturni, parecchie polche, mazurche, *impromptus*, capricci, fantasie, e ancora melodie

¹⁰ Questo repertorio rimane costante nelle sue caratteristiche di base per tutto il XIX secolo. Sulla musica vocale italiana da camera della prima metà del XIX secolo, si veda, in particolare: Steffan, *Cantar per salotti*.

e romanze. Quasi tutti i pezzi pianistici portano titoli metaforici, come per esempio: *La zingarella*, *Souvenez-vous*, *Nonchalance*, *Le jardin de Diane*, *Chant du Lido*, *Le bouquet* ecc. ecc.



Fig. 3: Prima pagina dell'album n. 14, "Magasin des demoiselles", 1861-1862 (APTn, Biblioteca Thun, XXI 738).

Col *Chant du Lido* di Eugène Ketterer (1831-1870) abbiamo a che fare con l'opera 177 del suo catalogo. Il brano si colloca sulla scia dell'enorme popolarità della Barcarola veneziana e si basa sull'immagine nostalgica della città lagunare¹¹. Il *Chant du Lido* è stato pubblicato per la prima volta nel

¹¹ Per una discussione più approfondita sull'argomento, si rimanda a: *Barcarola*.

1865 a Parigi per i tipi di Girod e contemporaneamente da Ricordi a Milano; vi compare la dedica a tale Mademoiselle Gabrielle Crombez¹². In questo caso, la direzione del “Magasin des demoiselles”, pare aver optato per una composizione già edita.



Fig. 4: Prima pagina dell’album n. 10, “Magasin des demoiselles”, 1865-1866 (APTn, Biblioteca Thun, XXI 764).

Se guardiamo all’intera collezione dei supplementi musicali conservati nel Fondo Thun va rilevata l’esclusiva presenza di compositori maschi – a parte Pauline Thys (1835-1909), che nell’annata 1859/60 è presente con una

¹² La pubblicazione è richiamata nella *Bibliographie de la France* (30 dicembre 1865), p. 599.

*Barcarolle pour deux voix de femmes*¹³. Con questa sola eccezione, tale repertorio indirizzato a giovani donne va ricondotto all'immaginario declinato dall'altro sesso!

Accanto a compositori francesi meno conosciuti sorprendono parecchi nomi di spicco, come Charles Gounod, Ernest Boulanger, Felicien David o Frédéric Barbier. Nel caso di Gounod questo rientra nelle strategie di *marketing* editoriale, dal momento che la rivista pubblicò la riduzione pianistica di *Entr'acte et danse des bacchantes*, da ricondurre alla rappresentazione dell'*opéra-comique Philémon et Baucis*, avvenuta il 18 febbraio 1860 nel Théâtre-Lyrique a Parigi¹⁴.

Spostandoci oltre l'orizzonte francese, troviamo richiamati ben altri compositori. Nell'annata 1864/65 compare *Il flauto magico* di Wolfgang Amadeus Mozart nella veste di una suite in due parti¹⁵, basata sulle melodie più significative dello *Singspiel*. Nell'annata 1859/60, invece, un album offre, accanto a una sonata mozartiana, brani per pianoforte di Jan Ladislav Dusik, Felix Mendelssohn Bartholdy e Carl Maria von Weber¹⁶, tutti compositori di fama internazionale. In modo simile, nel 1862/63 il "Magasin des demoiselles" mette insieme in un album altri 'brani di successo': la *Marcia turca* di Mozart, il *Rondò in Do* di Ludwig van Beethoven e il secondo *Notturmo op. 9* di Frédéric Chopin¹⁷.

Interessante ancora notare la presenza di due fughe di Domenico e Alessandro Scarlatti¹⁸. Può meravigliare l'interesse per la musica barocca, come il tentativo della rivista di un recupero della musica del passato. Una delle fughe, la cosiddetta *fuga del gatto*, si sviluppa da una melodia bizzarra

¹³ "Magasin des demoiselles", album n. 9. Contiene: Louis Deffès, *Sur les fosses. Romance*; Henri Potier, *Bébé ou conseils d'une jeune fille à sa poupée. Chansonnette*; Pauline Thys, *Barcarolle pour deux voix de femmes* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 728).

¹⁴ "Magasin des demoiselles", album n. 8. Contiene: Charles Gounod, *Entr'acte et danse des bacchantes* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 727).

¹⁵ "Magasin des demoiselles", albums n. 11-12. Contengono: Wolfgang Amadeus Mozart, *Mosaïque sur l'opéra La flûte enchantée de Mozart. I. [-II.] Suite* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 760-761).

¹⁶ "Magasin des demoiselles", album n. 12. Contiene: Jan Ladislav Dusik, *Arietta*; Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Romance sans paroles*; Alexander Dreyschock, *Nocturne*; Carl Maria von Weber, *Marche triomphale d'Oberon*; Wolfgang Amadeus Mozart, *Thème favori [Sonate KV 331]* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 729).

¹⁷ "Magasin des demoiselles", album n. 12. Contiene: Wolfgang Amadeus Mozart, *Marche turque*; Ludwig van Beethoven, *Rondo*; Fryderyk Franciszek Chopin, *Deuxième nocturne* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 745).

¹⁸ "Magasin des demoiselles", album n. 13. Contiene: Domenico Scarlatti, Alessandro Scarlatti, *Fugue* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 752); album n. 14. Contiene: Domenico Scarlatti, Alessandro Scarlatti, *Fugue du chat* (APTn, Biblioteca Thun, XXI 753).

rispetto all'orizzonte d'attesa delle giovani dilettanti, tanto da giustificare il titolo che rimanda a un 'soggetto' ispirato, si dice, ai passi accidentali di un gatto sul pianoforte. Sulla prima pagina dell'esemplare conservato a Trento della *Fugue du chat* «par Dominique et Alexandre Scarlati [sic]»¹⁹ si legge una nota di possesso, scritta a matita: «Giovanna Thunn». Si tratta della seconda figlia di Carolina Arsio e Matteo Thun, che nell'anno della pubblicazione della rivista (1863/64) aveva 19 anni²⁰.



Fig. 5: Prima pagina dell'album n. 14 con la nota di possesso di Giovanna Thun, "Magasin des demoiselles", 1863-1864 (APTn, Biblioteca Thun, XXI 753).

A fianco a tante musiche di modeste dimensioni destinate al pianoforte o a canto e pianoforte, ci sono parecchi spartiti di più ampie proporzioni. Sono operette ridotte per pianoforte ed *ensemble* di quattro o cinque voci. Possiamo ipotizzare, anche se sulle copie prese in considerazione mancano delle tracce d'uso²¹, che a palazzo Thun ci fossero delle occasioni per queste *performances* da salotto. Lo facciamo seguendo una lettera del 1836, scritta a Violante Martinengo Cesaresco, suocera di Carolina Arsio, che parla di «mimiche rappresentazioni», «oltre le feste da ballo»²².

Nel Fondo Thun troviamo un totale di cinque lavori teatrali, definiti *opéra-comique* o *opérette en un acte* – pubblicate nel "Magasin des demoiselles". Tutte le operette – lo si noti – sembrano essere state composte su

¹⁹ *Sonata in g minore* K. 30, pubblicata nel 1738 a Londra dall'editore B. Fortier.

²⁰ I sei figli di Matteo Thun e Carolina Arsio sono: Violante (nata nel 1844), Giovanna (1845), Leopoldo Francesco (1846), Antonia (1849), Maria (1852) e Francesco Augusto (1854).

²¹ Vedi i tre passi nell'analisi della cultura materiale: materialità/aspetto dell'oggetto (qui: lo spartito) – l'uso dell'oggetto (qui: possibili tracce d'uso) – significato dell'oggetto (qui: formazione e intrattenimento domestico). Ludwig, *Materielle Kultur*.

²² Carlini, *Storie d'album. II*, p. 35 (lettera del 25 febbraio 1836, scritta da Giuseppina Torresani di Lanzfeld).

committenza della rivista e, nella maggior parte dei casi, non ci sono testimonianze di rappresentazioni pubbliche. Si tratta peraltro di composizioni facilmente eseguibili e composte proprio per essere funzionali alla formazione e all'intrattenimento domestico delle giovani dilettanti di canto e di musica, che certo amavano pensare a immaginari esotici e mondi lontani.

Jules Laurent Anacharsis Duprato

La reine Mozab. Opéra-comique, paroles de M. A. Carré

(A. 16, 1859-1860, albums n. 1, 2, 3; APTn, Biblioteca Thun, XXI 726)

Luigi Bordese

Les deux comtesses. Opéra-comique, paroles de M. A. Flan

(A. 17, 1860-1861, albums n. 1, 2, 3; APTn, Biblioteca Thun, XXI 730)

Louis Deffès

Lanterne magique!!!. Opérette en un acte, paroles de M. A. Carré

(A. 19, 1862-1863, albums n. 1, 2, 3; APTn, Biblioteca Thun, XXI 739)

Ernest Boulanger

La meunière sans-souci. Opérette en un acte, paroles de M. A. Carré

(A. 20, 1863-1864, albums n. 1, 2, 3; APTn, Biblioteca Thun, XXI 748)

Frédéric Barbier

Le miroir. Opérette en un acte, paroles de M. Ch. Nuitter

(A. 21, 1864-1865, albums n. 1, 2, 3; APTn, Biblioteca Thun, XXI 755)

Nell'annata 1864/65 – che presenta l'operetta *Le miroir* di Barbier – il “Magasin des demoiselles” pubblica anche una *Quadriglia* a quattro mani (album n. 4), ancora per la penna di Frédéric Barbier. Questa *Quadriglia*, dall'e- loquente titolo *Mozaique*, è concepita come un *pot-pourri* di tutte le operette pubblicate sulla rivista negli anni precedenti. Il titolo infatti recita: «Quadrille sur des motifs d'opérettes publiées par le journal». Queste operette sono: *Les deux comtesses*, *Lanterne magique*, *La fille du golfe*, *Le miroir*, *Marianne* e *La reine Mozab*. Se consideriamo che – a parte *La fille du golfe* di Léo Delibes (pubblicata nel maggio del 1859) e *Marianne* di François Bazin (apparsa nell'ottobre del 1861) – tutte le operette erano in possesso delle giovani Thun nel momento della pubblicazione del *Mozaique*, possiamo convenire che il *pot-pourri* composto da Barbier rafforzava lo spirito identitario, creando quasi una sorta di legame ‘esclusivo’, tra la rivista e le sue giovani lettrici.

Un'ultima osservazione, a partire dallo spoglio delle fonti si rende necessaria. Gli spartiti delle operette, editi dal “Magasin des demoiselles” e stampati dalla tipografia Hennuyer et fils (Paris, rue du Boulevard, 7,

Batignolles), comprendono all'incirca 40-50 pagine ciascuno. Conservano solo i numeri musicali e non le parti recitate o parlate. Tuttavia, nel caso della *Reine Mozab*, occorre constatare che l'editore A. Hennuyer aveva nel suo catalogo un'edizione dell'operetta che includeva dodici pagine aggiunte, riservate a tutti i testi parlati assieme a quelli cantati²³. Vi è indicato, tra l'altro, che la scena della *Reine Mozab* si svolge nell'anno 1830 sulle coste africane, poche miglia di distanza d'Algeri²⁴. Indubbiamente, il contesto narrativo fornito dalle parti recitate è fondamentale per un'eventuale rappresentazione al completo dell'*opéra-comique*. Allo stesso tempo, si può presumere che questa e altre storie popolari simili circolassero tra i giovani dell'epoca e fossero comunque conosciute.

Conclusioni

Sappiamo bene che in casa Thun la musica svolgeva un ruolo importante. Conosciamo il talento musicale di Carolina Arsio Thun, appassionata pianista, e le attività musicali dei suoi figli. L'abbonamento al "Magasin des demoiselles" – che abbiamo definito come una rivista per donne giovani o addirittura ragazzine – va ricondotto alle quattro figlie dei Thun. Il "Magasin des demoiselles" rappresentava, senza dubbio, un tassello importante della formazione e dell'educazione delle gentildonne. Poiché la rivista appartiene ai «multiples périodiques de mode, au sens large du mot, qui aidaient les femmes à vivre, dans ce monde masculin, de la façon dont les hommes voulaient qu'elles vivent»²⁵.

L'orientamento delle élites sociali in tutta l'Europa ottocentesca verso la cultura francese, al riguardo della moda, dei costumi e anche della musica, è ben noto. Con l'abbonamento al "Magasin des demoiselles" i Thun certamente sottolineavano il loro legame con Parigi e la relativa cultura metropolitana²⁶. In questo modo, i supplementi musicali di sette anni entravano nel

²³ Non possiamo dare conto, però, se un tale libretto, non incluso nella raccolta Thun, facesse anche parte del supplemento del "Magasin des demoiselles" (1859-1860, albums 1, 2, 3).

²⁴ «La scène se passe dans les premiers jours de juillet 1830, sur les côtes d'Afrique, à quelques lieues d'Alger». *La reine Mozab*. Opéra-comique en un acte. Paroles de A. Carré. Musique de J. Duprato. Nouvelle édition. Paris, 47, rue Laffitte, 47 [sic]. A. Hennuyer, Imprimeur-Éditeur (Bibliothèque du Magasin des demoiselles, 51, rue Laffitte, 51 [1861]).

²⁵ Sullerot, *La presse féminine*, p. 7.

²⁶ Sul tema si noti anche la mostra a Castel Thun del 2019 *À la mode française. Stile, modelli e modiste per le contesse Thun*: <https://www.buonconsiglio.it/a-la-mode-francaise-stile-modelli-modiste-contesse-thun/>, consultato nel settembre 2024.

fondo musicale della nobile famiglia. Come anticipato, gli spartiti non mostrano quasi nessuna traccia d'uso – a parte la nota di possesso di Giovanna Thun. Per questa ragione, riflessioni su eventuali rappresentazioni delle opere nel palazzo Thun restano congetturali. Piuttosto va evidenziata la volontà di conservare la musica, ben oltre la sua funzionalità, così che i supplementi musicali formano una piccola collezione, sia pur incompleta, all'interno del più vasto Fondo Thun²⁷. Anche se non possiamo parlare di un'attività collezionistica sistematica, la serie di spartiti pubblicati come supplementi al “Magasin des demoiselles” ci permette nondimeno di cogliere qualche ipotetico svago praticato nella sfera privata di casa Thun.

Bibliografia

Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica, a cura di Sabine Meine, con la collaborazione di Henrike Rost, Roma, Viella, 2015 (Venetiana, 16).

“Bibliographie de la France. Journal général de l'imprimerie e de la librairie”, 2e Série, N. 52 (30 Décembre 1865).

Peter Bloom, *Un épisode (politique) de la vie de Berlioz*, in *Musique, Esthétique et Société au XIXe Siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, a cura di Damien Colas, Florence Gétreau, Malou Haine, Wavre, Éditions Mardaga, 2007, pp. 217-231.

Antonio Carlini, *Storie d'album. II*, in *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini, Francesca de Gramatica; con Sara Dell'Antonio, Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016, pp. 35-51.

Andreas Ludwig, *Materielle Kultur*, Version 1.0, in “Docupedia-Zeitgeschichte”, 30.5.2011, *on line*, http://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur, consultato nel maggio 2022.

“Magasin des demoiselles”, A. 16 (1859-1860), album n. 8. Contiene: Charles Gounod, *Entr'acte et danse des bacchantes*.

²⁷ Dei tanti album musicali pubblicati del “Magasin des demoiselles” all'anno, solo alcuni spartiti sono entrati nel fondo familiare. Per quanto riguarda le operette pubblicate in questi sette anni, manca, per esempio, *Marianne* di François Bazin, apparsa nel 1861/62.

“Magasin des demoiselles”, A. 16 (1859-1860), album n. 9. Contiene: Louis Def-fès, *Sur les fosses. Romance*; Henri Potier, *Bébé ou conseils d’une jeune fille à sa poupée. Chansonnette*; Pauline Thys, *Barcarolle pour deux voix de femmes*.

“Magasin des demoiselles”, A. 16 (1859-1860), album n. 12. Contiene: Jan La-dislav Dusik, *Arietta*; Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Romance sans paroles*; Alexander Dreyschock, *Nocturne*; Carl Maria von Weber, *Marche triomphale d’Oberon*; Wolfgang Amadeus Mozart, *Thème favori* [Sonate KV 331].

“Magasin des demoiselles”, A. 19 (1862-1863), album n. 12. Contiene: Wolfgang Amadeus Mozart, *Marche turque*; Ludwig van Beethoven, *Rondo*; Fryderyk Franciszek Chopin, *Deuxième nocturne*.

“Magasin des demoiselles”, A. 20 (1863-1864), album n. 13. Contiene: Domenico Scarlatti, Alessandro Scarlatti, *Fugue*.

“Magasin des demoiselles”, A. 20 (1863-1864), album n. 14. Contiene: Domenico Scarlatti, Alessandro Scarlatti, *Fugue du chat*.

“Magasin des demoiselles”, A. 21 (1864-1865), album n. 11 [-12]. Contengono: Wolfgang Amadeus Mozart, *Mosaïque sur l’opéra La flûte enchantée de Mozart. I. [-II.] Suite*.

Emanuela Rollandini, «*Entusiasta della patria, amica della cultura, protettrice delle arti*». *Profili femminili intorno a Matteo Thun*, in *Ritorno a casa. Opere ritrovate della collezione Thun*, a cura di Salvatore Ferrari, Emanuela Rollandini, Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2014, pp. 36-59.

Emanuela Rollandini, *Ottocento a Castel Thun. Storie di donne tra arti e costume*, in *La famiglia Thun in Val di Sole e nel Trentino. Atti delle conferenze*, a cura di Alberto Mosca, Malé, Centro Studi per la Val di Sole, 2011, pp. 79-93.

Carlida Steffan, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800–1850). Testi, contesti e consumo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2007 (Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici, 2/2005).

Evelyne Sullerot, *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848*, Paris, Armand Colin, 1966.

Evelyne Sullerot, *La presse féminine*, Paris, Armand Colin, 1963.

BIBLIOTECHE E BIBLIOTECARI DEL TRENTO

1. *Arnaldo Segarizzi storico, filologo, bibliotecario. Una raccolta di saggi*, a cura di Giancarlo Petrella, 2004.
2. *“Per vantaggio pubblico in ordine alle scienze”. La biblioteca di Gian Pietro Muratori a Cavalese*, a cura di Laura Bragagna e Mauro Hausbergher, 2006.
3. *Il sapere della nazione. Desiderio Chilovi e le biblioteche pubbliche nel XIX secolo*, a cura di Luigi Blanco e Gianna Del Bono, 2007.
4. *La biblioteca del Collegio dei Gesuiti di Trento. Pubblicazioni e manoscritti conservati nelle biblioteche trentine. Catalogo*, a cura di Claudio Fedele e Italo Franceschini, 2007.
5. *La Biblioteca di Girolamo Tartarotti. Catalogo*, a cura di Walter Manica, 2007.
6. *“Navigare nei mari dell’umano sapere”. Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell’Italia del XVIII secolo. Atti del convegno di studio (Rovereto, 25-27 ottobre 2007)*, a cura di Giancarlo Petrella, 2008.
7. *La biblioteca di Antonio Rosmini. Le raccolte di Rovereto e Stresa, Volume I: Le edizioni dei sec. XV-XVII*, a cura di Anna Gonzo, con la collaborazione di Eleonora Bressa, 2013.
8. *La biblioteca di Antonio Rosmini. Le raccolte di Rovereto e Stresa, Volume II: Le edizioni dei sec. XVIII-XIX a Stresa*, a cura di Anna Gonzo, con la collaborazione di Pasquale Chistè e Italo Franceschini, 2016.
9. *A scuola di tedesco. Censimento sistematico della manualistica per l’insegnamento e l’apprendimento del tedesco nelle biblioteche trentine (1511-1924)*, schede a cura di Manuela Rizzoli, direzione scientifica di Paola Maria Filippi, 2016.
10. *Patrimonio librario antico. Conoscere per valorizzare. Atti del convegno di studio (Trento, Polo culturale diocesano Vigilantium, 26 settembre 2018)*, a cura di Laura Bragagna e Italo Franceschini, 2019.
11. *«Elleno mi perdoneranno se mi prendo l’ardire di dedicarle questa mia tenue composizione». La collezione musicale ottocentesca della famiglia Thun di Castel Thun. Catalogo*, a cura di Antonio Carlini e Giovanni Delama, con la collaborazione di Laura Bragagna, 2021.
12. *In “fondo” allo scaffale. Storie, momenti, personaggi nella vita delle biblioteche trentine*, a cura di Matteo Fadini, Italo Franceschini e Mauro Hausbergher, con la collaborazione di Laura Bragagna, 2023.

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2024
da La Grafica - Mori