

Q



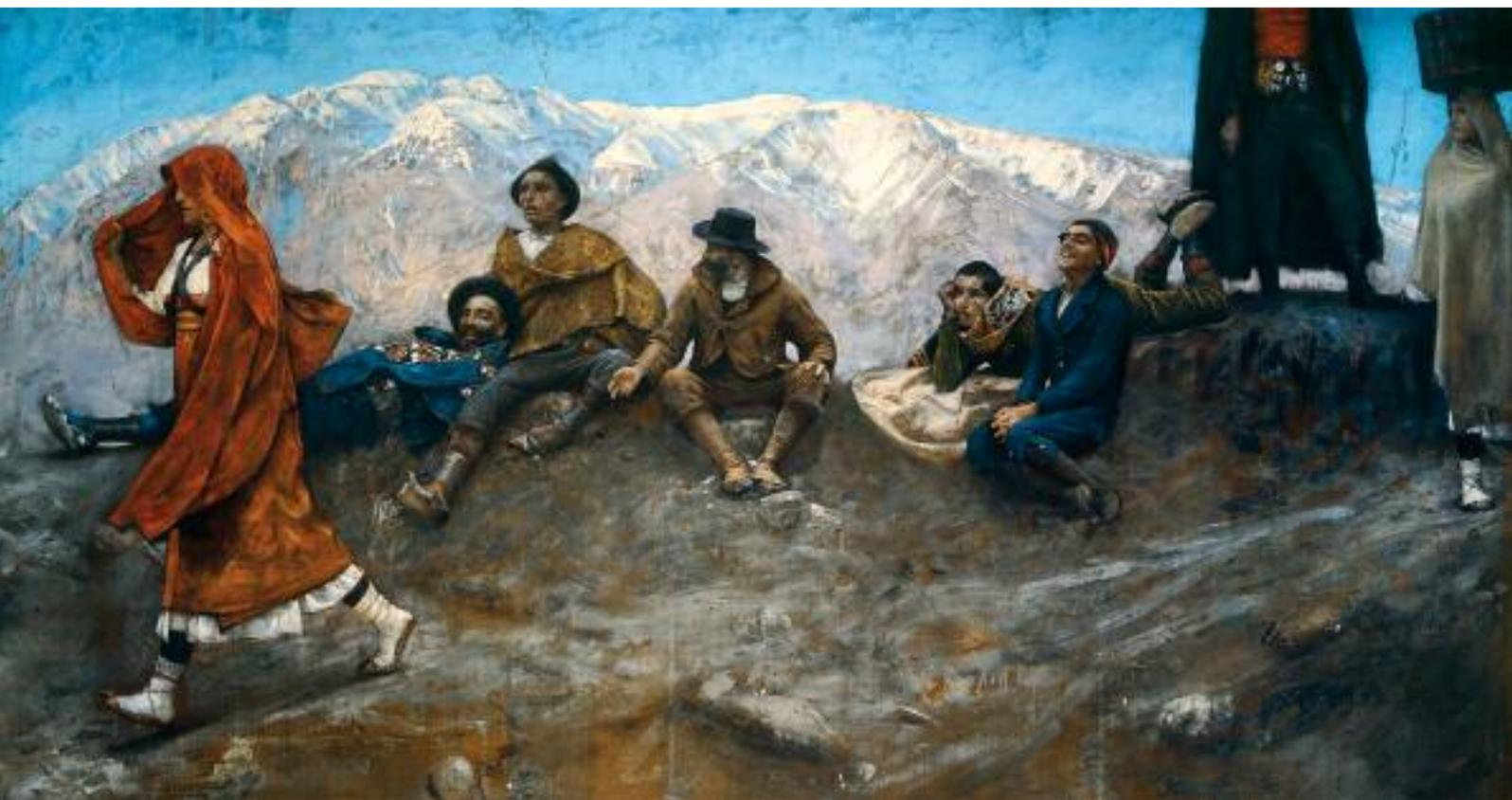
ISTITUTO
NAZIONALE
TOSTIANO
Ortona
ente morale

uaderni

dell'Istituto Nazionale Tostiano

a cura di

Diana de Francesco



Diana de Francesco

Il carteggio Tosti-Ricordi

Francesca Piccone

I microcircuiti dell'oratorio musicale Abruzzese

Andrea Checcucci

Romanze per chitarra e voce

Matteo Di Cintio

Dagli EAS a Tosti

1/2021



Istituto Nazionale Tostiano, Ortona
Istituto culturale di rilevanza nazionale

Q uaderni

dell'Istituto Nazionale Tostiano

a cura di
Diana de Francesco

Comitato direttivo

D. de Francesco *Vice Presidente Istituto Nazionale Tostiano*

P. Besutti *Università degli Studi di Teramo*

V. Borghetti *Università degli Studi di Verona*

R. Dalmonte *Fondazione Istituto Liszt Onlus, Università degli Studi di Trento*

A. Giovannucci *Università degli Studi di Teramo*

A. Mammarella *Università degli Studi di Chieti/Pescara "G. D'Annunzio"*

G. Pagannone *Università degli Studi di Chieti/Pescara "G. D'Annunzio"*

P. Peretti *Conservatorio Statale di Musica "G.B. Pergolesi" di Fermo*

E. Pulignano *Conservatorio Statale di Musica "G. Martucci" di Salerno*

G. Spitilli *Università degli Studi di Teramo*

N. Verzina *Conservatorio Statale di Musica "G.B. Pergolesi" di Fermo*

Segreteria di redazione

Diana de Francesco

Matteo Di Cintio

Grafica e impaginazione

Carla Caraceni

ISBN 9788894189438

in copertina

Francesco Paolo Michetti, *La figlia di Iorio 1895*

per gentile concessione della Provincia di Pescara

N.1 Giugno 2021

Indice

Al lettore	pag. 9
Il carteggio Tosti-Ricordi: primi risultati	pag. 11
<i>Diana de Francesco</i>	
Pratiche storiografiche per ripensare l'identità musicale abruzzese. I microcircuiti dell'oratorio musicale	pag. 49
<i>Francesca Piccone</i>	
Romanze per chitarra e voce	pag. 67
<i>Andrea Checcucci</i>	
Dagli EAS a Tosti: un percorso di didattica musicale inclusiva all'Istituto Nazionale Tostiano	pag. 79
<i>Matteo Di Cintio</i>	

Note ai Quaderni

Con grande gioia e soddisfazione, ho il piacere di veder nascere il primo numero de “I Quaderni Tostiani”, una pubblicazione che rappresenta un ulteriore tassello della crescita culturale dell’istituto che mi onoro di presiedere. Mi auguro che “I Quaderni” diventino un punto di incontro per tutte le persone interessate non solo alla figura del nostro grande compositore Francesco Paolo Tosti, ma anche alla produzione, alla ricerca e alla esecuzione della musica vocale. Ringrazio quindi la curatrice responsabile della pubblicazione, la dottoressa Diana De Francesco, nostra vicepresidente. Un ringraziamento anche al Consiglio di Amministrazione, ai nostri collaboratori e al direttore Maurizio Torelli per l’impegno profuso alla realizzazione di questo progetto.

Silvio Bartolotti

Presidente Istituto Nazionale Tostiano

Dall’idea originaria de “I Quaderni tostiani”, siamo finalmente giunti alla stampa del primo numero. Una pubblicazione che, mi auguro, diventi un agorà culturale dove, musicisti, musicologi, storici e appassionati, possano incontrarsi e discutere insieme di musica, musica nella sua accezione più ampia. Una particolare attenzione sarà rivolta alla produzione di Francesco Paolo Tosti e alla musica vocale da camera, ma troveranno spazio anche altri argomenti musicali, con analisi, discussioni, ricerche e interventi che andranno ad arricchire il patrimonio culturale del nostro istituto.

Un ringraziamento al presidente, al consiglio di amministrazione e ai nostri collaboratori per l’aiuto dato alla realizzazione della pubblicazione. Infine un grazie di cuore a Diana De Francesco che ha realizzato in maniera egregia questi Quaderni che rappresentano un momento importante per il nostro istituto.

Maurizio Torelli

Direttore Istituto Nazionale Tostiano

Al lettore

«Perché una nuova rivista di argomento musicale? Perché una rivista dell'Istituto Nazionale Tostiano?» Queste le domande che ci siamo posti, come Direttivo dell'Istituto Tostiano e come Comitato Direttivo dei Quaderni dell'Istituto Nazionale Tostiano. Fin dal 2014 il compianto direttore artistico dell'ente, Francesco Sanvitale, aveva manifestato l'esigenza di un organo divulgativo che affiancasse l'attività di ricerca condotta sulla figura di Francesco Paolo Tosti e sugli argomenti a cui l'Istituto Tostiano dedica la propria attività dal oltre trent'anni. Proprio da quel desiderio siamo ripartiti per portare alla luce, a sette anni dalla prima idea, un organo che si propone di promuovere e divulgare le ricerche più recenti su Tosti e sugli studi musicali abruzzesi.

In questo primo numero le difficoltà non sono state poche, a causa di una situazione sanitaria che ha messo alla prova anche la cultura. E tuttavia, allo scopo di testimoniare un nuovo modo di intendere gli studi su Tosti e l'Abruzzo musicale, sono proposti contributi di prospettiva varia e – diciamolo – forse insolita: in apertura due contributi di argomento squisitamente storico, seguiti da contributi che si muovono dall'esecuzione alla didattica.

L'obiettivo è rilanciare gli studi musicali abruzzesi sia dal punto di vista dei contenuti che dal punto di vista delle metodologie. L'Istituto Nazionale Tostiano è stato pioniere, fin dalla sua fondazione, in questo senso; ha coinvolto la 'prima generazione' di storici della musica coordinando molte delle felicissime iniziative degli ultimi trent'anni. L'augurio è che la 'seconda generazione' sappia tracciare nuovi percorsi a partire dai sentieri già battuti.

Diana de Francesco

Vice Presidente Istituto Nazionale Tostiano

Il carteggio Tosti-Ricordi: primi risultati

Diana de Francesco

I carteggi di Tosti ad oggi non sono ancora stati studiati dalla musicologia, nonostante gli studi avviati sul compositore fino agli anni Duemila, che si sono piuttosto concentrati su aspetti biografici e sui rapporti col cenacolo.

Questo saggio illustra i primi risultati dell'indagine dei rapporti epistolari tra Tosti e Giulio Ricordi, suo editore per gran parte della carriera e amico fidato, ricostruendone i rapporti professionali e personali attraverso la lettura delle lettere autografe di tre importanti fondi archivistici, l'Archivio Francesco Paolo Tosti conservato presso l'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona, l'Archivio Storico Ricordi, totalmente digitalizzato, e l'Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni.

Benché la bibliografia su Francesco Paolo Tosti non sia priva di titoli importanti, uno studio organico sulla sua corrispondenza è ancora in attesa di essere realizzato. Gli studi finora condotti hanno privilegiato gli aspetti biografici e, almeno in parte, quelli compositivi¹; in questa sede e senza alcuna pretesa di esaustività, si vuole offrire una prima lettura del carteggio con Giulio Ricordi, al fine di ricostruire il lungo rapporto professionale e la profonda amicizia che i due intrattennero tra Ottocento e Novecento. In calce è riportato l'intero scambio epistolare preso in esame. Il passo successivo sarà, in una seconda fase di studio, collegare ciascuna lettera alle fasi compositive dell'importante *corpus* tostiano.

Giulio Ricordi fu editore musicale di una delle case editrici più importanti di fine Ottocento, fondata dal padre Tito, che la rese stabile e produttiva, e traghettata nel nuovo millennio dal figlio, che ne seppe sfruttare non solo l'imponente repertorio, ma soprattutto le grandi potenzialità;²

Giulio Ricordi fu anche animatore di uno dei salotti più vivaci della Milano di fine secolo, frequentato da quei letterati e musicisti che ne fecero la storia.³

¹ A partire dallo studio di FRANCESCO SANVITALE, *Il canto di una vita. La vita e le opere di F.P. Tosti*, Torino, EDT, 1996, si sono avvicendati contributi che hanno privilegiato l'indagine del compositore principalmente sotto la lente biografica. Per una bibliografia essenziale si citano in questa sede: FRANCESCO SANVITALE, *Francesco Paolo Tosti e il suo tempo*, Roma, ISMEZ, 1986; AA.VV., *Tosti*, Torino, EDT, 1991; *Il canto di una vita, Francesco Paolo Tosti e gli abruzzesi del cenacolo di Francavilla*, Lanciano, Litografia Botolini, 1996; MARCO DALLA CHIESA D'ISASCA, *Francesco Paolo Tosti: un musicista italiano alla corte della regina Vittoria*, in «Nuova Corvina» 8, 2000, pp. 146-159; FRANCO DI TIZIO, *Francesco Paolo Tosti*, Pescara, G. Brandolini, 1984; VINCENZO RICCI, *F. P. T. e la lirica vocale italiana nell'800*, in «Rivista Musicale Italiana» XXIV, XXIV, 1917, pp. 491-500.

² È possibile approfondire l'argomento in STEFANO BAIA CURIONI, *Mercanti dell'Opera*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

³ Sui significativi rapporti che Giulio Ricordi intrattenne con i protagonisti della vita musicale del tempo, cfr. GIUSEPPE ADAMI, *Giulio Ricordi. L'amico dei musicisti italiani*, Milano, Il Saggiatore, 2017.

L'alveo culturale in cui l'amicizia con Tosti si mosse, quindi, fu ricco e di grande vantaggio per l'ortonese, che entrò in contatto e fu ammirato dai più importanti compositori del tempo.⁴

L'argomento è stato episodicamente trattato nella bibliografia tostiana,⁵ ma non ancora in modo sistematico. Le fonti privilegiate alla ricostruzione dei rapporti tra Tosti e Ricordi sono sostanzialmente provenienti da due grandi collezioni, con una breve incursione nell'Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni:⁶

- l'Archivio Francesco Paolo Tosti e della sua famiglia, di seguito indicato come FPT, è conservato presso l'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona, che fin dalla sua nascita si è occupato di raccogliere, conservare e valorizzare tutta la documentazione che ha collezionato. Il fondo si è arricchito nel tempo per mezzo di acquisizioni progressive, come ampiamente delineato nel catalogo dell'archivio stesso;⁷

- l'Archivio storico Ricordi, di seguito identificato con AR, le cui collezioni sono state quasi interamente digitalizzate e rese liberamente fruibili. Da questa collezione derivano sia le lettere che Giulio Ricordi ha inviato a Tosti, tratte dai copialettere, sia quelle che Tosti ha inviato a Ricordi, conservate come carte sciolte;

- l'Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni, di seguito abbreviato in AMS, che conserva quattordici lettere di Tosti a destinatari vari, tra le quali una sola è indirizzata a Giulio Ricordi.

Le composizioni di Tosti sono, se considerate sciolte dalle raccolte di cui fanno parte, 371;⁸ oltre il 90% sono nel catalogo di Casa Ricordi. Una collaborazione degna di nota, un vero sodalizio se si considerano – oltre al rapporto editoriale – le frequenti intermediazioni di Tosti nei rapporti tra la Casa e i suoi parolieri.⁹

Tosti fin da giovanissimo tentò, ben prima di un rapporto di natura personale, di costruire almeno un rapporto di tipo professionale con Casa Ricordi. Nel 1869, ancora giovanissimo, propose senza successo a Tito i manoscritti di *Non m'ama più* e *Lamento d'amore*, due romanze composte a Napoli prima di raggiungere Ortona per le vacanze estive.¹⁰

Entrambe le romanze pochi anni dopo, rispettivamente nel 1874 e 1875, sa-

⁴ Il 13 settembre 1877 Giuseppe Verdi scriveva a Ferdinand Hiller, lodando Tosti quale insegnante di canto; *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, II, Roma 1935, p. 323.

⁵ Ne parla SANVITALE ne *Il canto di una vita*, cit., e sempre in prospettiva biografica. Non si conoscono al momento studi approfonditi sui rapporti tra Tosti e il suo editore.

⁶ L'Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni conserva quattordici lettere a destinatari vari, fra le quali una scritta a Giulio Ricordi datata 15 ottobre 1905. Si ringrazia la Fondazione La Scala nella persona di Matteo Sartorio, Direttore del Museo Teatrale, per la gentile concessione.

⁷ GIANFRANCO MISCIA, *Carte notate. Caratteristiche e organizzazione dell'Archivio Francesco Paolo Tosti*, in *My Memories. L'Archivio del compositore Francesco Paolo Tosti e della sua famiglia*, a cura di Gianfranco Miscia; pp. 15-23.

⁸ Cfr. *Catalogo delle opere*, in SANVITALE, *Il canto di una vita*, cit.; pp. 323-356.

⁹ La Romanza, alla fine dell'Ottocento, fu un vero e proprio fenomeno editoriale e le pubblicazioni musicali divennero, nel linguaggio moderno, dei *bestsellers*. Daniele Rubboli cita, ad esempio, la fortuna di Augusto Rotoli, basandone la ricostruzione proprio sulle pubblicazioni di Casa Ricordi, che gli dedicò vesti tipografiche impegnate. Per un approfondimento, cfr. DANIELE RUBBOLI, *La romanza da salotto italiana*, in AA.VV., *Tosti*, cit., pp. 153-178.

¹⁰ La vicenda è raccontata dallo stesso Tosti in una intervista di Giuseppe Imbastaro per «La Tribuna» del 3 settembre 1908, citata in FRANCESCO SANVITALE, *Il canto di una vita*, cit., p. 9.

rebbero state edite proprio da Ricordi.

All'inizio degli anni Ottanta il rapporto di amicizia con Giulio, subentrato al padre nella gestione della Casa editrice, sembrava consolidato¹¹ e, benché non ve ne siano tracce scritte, è verosimile rintracciarne le origini nella collaborazione stabile che nel corso del decennio Tosti aveva instaurato con Casa Ricordi, consistente nella stesura di dodici romanze annue per un compenso di cinquemila sterline.¹²

Si trattava degli anni più promettenti per la carriera di Tosti, quelli alla corte inglese della Regina Vittoria; la sua importanza nel mercato editoriale andava aumentando così come l'amicizia con il suo editore, con cui trascorreva frequenti soggiorni presso Villa d'Este, di proprietà della famiglia dell'editore, e di cui frequentava il salotto milanese.¹³

Oltre al contratto che legava le due parti, la stima che Ricordi nutrì per Tosti si tradusse nel desiderio, mai realizzato, di comporre un'opera insieme,¹⁴ in collaborazioni esterne¹⁵ e, soprattutto, fece di Tosti il depositario delle confidenze più intime circa la situazione finanziaria e gestionale di Casa Ricordi, che non navigava in acque tranquille:

Ti accludo la lettera per Costa; leggila attentamente: a te posso confidarlo, ma né Caracciolo, né Rotoloni, né Denza hanno dato utile alla Casa!... I pezzi ch'ebbero successo, non compensarono i molti che non l'ebbero: preoccupato da ciò, proprio in questi giorni feci fare una statistica: tra spese di acquisti e di edizioni, sommato tutto, la Casa ha una passività constatata da 80 a 90mila franchi!... Cosa faresti tu al mio posto?...¹⁶

A metà degli anni Ottanta il rapporto si era trasformato in un'amicizia tanto fraterna da portare i due a trascorrere festività e vacanze estive da Ricordi: «Siamo felicissimi della lusinga che mi dai di essere fra noi a Natale: sarebbe doppia festa di famiglia: dico così perché oramai parmi che tu ne faccia parte. Ohe! ... Intendiamoci... parentela tutta poetica... non illegittima!».¹⁷

In questi primi anni, lo scambio epistolare è più rado – o perlomeno le carte a nostra disposizione; dagli anni Novanta i rapporti si fanno più intensi, anche in relazione ad una collaborazione professionale sempre più serrata. Già alla

¹¹ Londra, 31 agosto 83; tutte le lettere citate in questa sede, insieme all'intero carteggio indagato per lo studio preventivo, sono riportate integralmente in appendice divise per fondo di appartenenza e organizzate in ordine cronologico.

¹² EWA MARY-GREW, *5000 sterline l'anno per dodici romanze*; in «Musical Opinion», 9/1931.

¹³ Oltre ai frequenti riferimenti nello scambio epistolare, il dato è confermato anche in «Gazzetta Musicale di Milano», 18, 29 aprile 1888.

¹⁴ «Dulcis in fundo!... cio [sic] che mi scrivi riguardo all'operetta, risponde ad uno de' miei più grandi desideri, ad una idea che vagheggio da molti anni!... Col cuore in mano ti dico che non solo riterrei per me un vero onore (guarda che non blago) scrivere in tua collaborazione, ma ho l'intima persuasione che per certe nostre identiche viste ed identici gusti, si dovrebbero produrre facilmente delle buone cose. Aspetto dunque e con ansietà, la tua venuta, ben felice se si potrà concretare il tuo progetto. Silenzio perfetto.»; lettera Ricordi a Tosti del 26 ottobre 188; del progetto si parla anche nella precedente lettera del 25 agosto.

¹⁵ Il 25 agosto 1884 Ricordi scrive a Tosti per proporgli di scrivere un pezzo per *Le Figaro*.

¹⁶ Lettera Ricordi a Tosti del 26 ottobre 1884. Riguardo all'intercessione di Tosti per Costa, in una lettera dello stesso giorno Ricordi spiega in modo diffuso i motivi economici per i quali non sarebbe stato opportuno per Casa Ricordi porlo sotto contratto.

¹⁷ Ricordi a Tosti del 26 ottobre 1884.

fine degli anni Ottanta, infatti, le visite di Tosti a Villa d'Este sono frequenti e spesso Ricordi si rivolge a Tosti per consigli sui problemi finanziari della sua Casa e supporto nella gestione della filiale inglese, contando su quella diplomazia che aveva tanto favorito la carriera di Tosti a Londra:

Ad un buono e fidato amico come tu sei, e che in mezzo al vortice della vita artistica, sai pure essere uomo serio ed avveduto, mi rivolgo ora in via confidenziale, per domandarti consiglio.

L'ottimo nostro Bossetti ha tutte le buone qualità dell'impiegato, ma certo non ha quella fondamentale educazione per rappresentare degnamente costì la nostra Casa: e pur apprezzando le doti del nostro compianto Lisei, mancava a lui pure quel non so che per formare esteriormente il gentleman che è desiderato dal pubblico inglese.

Ora io non ho qui sottomano il personale adatto: conto eccellenti impiegati, nei quali potrei certo avere completa fiducia, ma nessuno d'essi ha le qualità volute per essere degno nostro rappresentante in Londra. D'altra parte, un po' per ripugnanza, un po' perché la non conoscenza ispira sfiducia, mi spiacerebbe rivolgermi ad un inglese: e capirai di quale somma importanza sia il dare rappresentanza e procura a persona nuova per la Casa!!...

Come vedi è fatto gravissimo; e ti prego darmi novella prova di amicizia, trovando in mezzo alle molte tue occupazioni, il modo di pensare seriamente a ciò, e di scrivermene in proposito: te ne sarò gratissimo.¹⁸

Però farei le seguenti riserve: nominerei Bossetti al posto del povero Lisei, ma in via provvisoria, riservandomi vedere come corrisponda all'importante ufficio: naturalmente, per quell'alta responsabilità che mi incombe, lo munirei di una procura alquanto più limitata di quella che aveva il Lisei. Ora poi ti devo dire che se la Casa filiale inglese ha un discreto sviluppo, sta però il fatto che ancora oggi non è attiva!!... è incredibile... ma è così. Perciò non vorrei gravare di nuovo le spese; al contrario: e se col buon volere e l'attività del Bossetti bastano gli attuali impiegati, accordo subito a Bossetti le lire 4 per settimana. C'è una osservazione importante da fare, ed è ch'esso dimora lontano: come potrà essere esattamente e tutti i giorni al negozio per l'apertura dello stesso?... e quando il Bossetti sarà a casa, a chi resta affidato il negozio, e la casa, e la cassa?... È quesito da studiarsi, ed intorno al quale vorrei positive assicurazioni. Anch'io non credo decoroso affittare le camere già occupate dal Lisei: e sarà più conveniente utilizzarle in un modo o nell'altro, sia per succursale al negozio, sia come anche tu suggerisci.

Puoi immaginarti con quale entusiasmo accogla la tua proposta di alta sorveglianza sul personale: te ne sono gratissimo.¹⁹

Ho regolato la posizione del Bossetti, secondo i tuoi consigli - e spero ch'egli si mostrerà degno della fiducia in lui riposta, e della quale ti è in massima parte debitore: spero che tu lo consiglierai bene, anche per quelle forme esteriori e di modi, assolutamente indispensabili costi.²⁰

Dagli scambi epistolari si evince un Tosti attivamente impegnato a supporto di

¹⁸ Ricordi a Tosti, 27 Novembre 1888.

¹⁹ Ricordi a Tosti, 6 dicembre 1888.

²⁰ Ricordi a Tosti, 5 gennaio 1889.

Casa Ricordi, tanto da agire a nome e per conto dell'amico, anche nel ruolo di intermediario con l'editore inglese Chappell, per rispondere ai desideri di Giulio di ampliare il giro d'affari e allo stesso tempo rinnovare l'offerta della Casa editrice, obiettivo difficile per Ricordi a causa dell'ostracismo condotto dai suoi soci:

Nessuna difficoltà a che ti servi [sic] del mio nome: non agisco contro gli interessi sociali, né io mi propongo quale amministratore-gerente ad altra società, da opporsi all'attuale. [...] Ma io non voglio ora rubarti il tempo: ti ripeto: fa quanto credi pel meglio – e sono sempre a tua disposizione.

Lo scriverti ora parole di ringraziamento mi pare superfluo; tu stesso capirai se e quanto io sia a te grato²¹

Non ho bisogno di ripeterti tutto il piacere che avrei di combinare con Chappell= e non ho bisogno di ripeterti i motivi che già ti esposi a lungo: non mi è mai piaciuto il mercanteggiare, e figurati se vorrei farlo a proposito di lavori tuoi!... ma sono pure obbligato a tener conto delle circostanze. Capisco come a Chappell debba essere sembrato incredibile un salto dalle 60, ad un offerta di 10: e non mi meraviglio che possa averla anche interpretata come une fin de non recevoir. E' una offerta fatta in piena buona fede, e con vivissimo dispiacere da parte mia, ma che il Chappell farebbe egli stesso al mio posto. In ogni modo, poiché ora ci sei tu di mezzo, non voglio certo rimanere fermo sulle 10, perciò raddoppio l'offerta e la porto a 20, perché, ripeto è di te che si tratta, perché reputo un onore avere il tuo nome esclusivamente sui nostri cataloghi.²²

Formai la seconda società, ma in quel frattempo perdetti mio padre e Carlo Erba!! Come ti scrissi, eccomi in mezzo a bravissime persone (tranne una!!) ma che messe assieme sono addirittura un [sic] ira di Dio!!

Quindi mi rimane questo solo dilemma: o crepare per patema d'animo – o cambiare. Non penso all'altra soluzione, quella di andarmene fuori de' piedi: me lo impedisce il dovere di coscienza verso la mia famiglia che si troverebbe in troppe mediocri condizioni = me lo impedisce l'avvenire della stessa azienda commerciale perché, senza imbrodolarmi di lode, non vedrei la persona capace di assumere la gerenza. A Tito abbisogna ancora qualche anno prima di sobbarcarsi ad un impegno nel quale l'ingegno non basta se non è sorretto da pazienza, da precedente oculatezza e dal continuo sacrificio di se stesso. Questo sacrificio, lo faccio continuamente e con piacere, perché il lavoro non mi spaventa!

Ma quale compenso ne ho?... nessuno: non quello morale, non quello materiale, che guadagnavo ben più e con maggiore tranquillità, gerendo i soli affari di quel buon uomo di mio padre. Se dopo tutto ciò, devo torturarmi in varie sedute, ove per 3 ore almeno ne sento tante, da far morire anche un cane arrabbiato... ah... questo, per Dio, poi non mi va!²³

Sono stanco, stanchissimo della vita che conduco, perché è un continuo sacrificio morale e materiale di me stesso! Non mi pento, in linea generale, di avere fondato una Società per la mia azienda!... ma sgraziatamente i miei soci se sono pressoché tutte ottime persone, prese separatamente, quando si radunano in seduta di consiglio, mi procurano torture tali, che mi am-

²¹ Ricordi a Tosti, 6 luglio 1894.

²² *Ibidem*.

²³ Ricordi a Tosti, 6 luglio 1894.

mazzano nel fisico e nel morale!!! Il mio è un commercio è vero, ma basato sull'arte, e perciò un commercio sui generis, nel quale la prudenza dell'industria deve congiungersi anche coll'ideale dell'arte.

Ebbene, io mi vedo continuamente tagliata l'erba sotto i piedi: non posso spingere questa o quella cosa, quantunque persuaso che un sacrificio momentaneo, sarà pur di certo ricompensato.

Da' miei soci non ho mai un'idea positiva utile, chiacchiere, chiacchiere, e se danari ci sono, in tasca! Per me le sedute che si fanno sono la morte: non dormo, non mangio otto giorni prima, ed otto giorni dopo!... [...] ma così, come per strana combinazione si trovò costituita la società, mi cascano proprio le braccia! Se dalla cassa non esce un soldo per comperare un chiodo, quello sarebbe l'ideale... per i miei soci!... Dopo poi... avvenga quello che può! Intanto i danari si intascano! Non mi dilungo altro! Ma questo quadretto rapido che ti ho esposto, ti darà esatta idea delle torture ch'io soffro. Certo, chi fa camminare gli affari dev'essere il gerente: ma i soci non devono essere spugne che assorbino [sic] ogni risorsa! E se qualcuno di essi, con idee esatte e pratiche venisse un poco in ajuto [sic] di quel povero paria che è un gerente, le cose sarebbero diverse assai. [...]

Prima di rinunciare a tutto questo, mi pare che ho il dovere di tentare altro – e quest'altro sarebbe il cambiamento di società, con elementi diversi, con persone di larghe vedute e di pratica commerciale. Nessuna casa possiede l'immenso fondo della nostra! [...] È possibile cambiare?... credo di sì, facendo capo ad un paese com'è l'Inghilterra – ed offrendo un affare solidissimo com'è il nostro, ampliandolo. Io vagheggerei l'idea, p.e. di riunire in una la nostra casa, ad una onesta e solida casa inglese, formando una società potentissima che diverrebbe padrona di forse tre quarti del commercio musicale. In breve tempo diverrebbe un affare addirittura colossale, calcolando le nostre proprietà teatrali che nessun altro possiede, e l'immenso nostro catalogo di circa centomila pubblicazioni!²⁴

Quanto alla somma, preciserla non potrei: il valore attuale si avvicina ai 4 milioni di lire italiane: ma non credo necessario rilevare tutte le carature sociali: alcune rimarranno intatte, p.e.: la mia, forse quella de' miei fratelli ed ecco circa 1 milione: alcune converrà restituirle in parte, per diminuire il numero di voti. Ed altre restituirle affatto, per quei soci encombranti [sic] (o lavativi.... scusa la parola!) che mi rompono le uova nel paniere e paralizzano ogni movimento industriale! Di ciò già ti scrissi – e quanti dispiaceri ebbi ed ho, cosicché continuando vi perderei la vita!... e questo è un gusto che vorrei dare il più tardi possibile!

Dunque, come vedi, fissare il capitale occorrente è ora impossibile: oltre a ciò occorre una somma in più per la registrazione dell'atto, secondo le leggi italiane, assai gravoso: né si potrebbe scansare anche facendo l'Atto in Inghilterra, perché così dispone la legge nostra. Ma il mio avvocato consulente è abilissimo in tale materia e sa quali formule occorrono perché il regio fisco aguzzi le unghie il meno possibile.

Io credo per fermo che uniti a una grande casa inglese, dato l'impulso necessario, si possa rendere l'affare addirittura [sic] colossale! Sviluppandolo anche dell'America del Nord!²⁵

²⁴ Ricordi a Tosti, 27 giugno 1894.

²⁵ Ricordi a Tosti, 31 agosto 1994.

In effetti, quelli erano anni importanti per il mercato musicale e per l'editoria: il fermento del periodo sarebbe culminato nella nascita della SIAE, Società Italiana degli Autori ed Editori, il 23 aprile 1882, a tutela del diritto d'autore; all'inizio del Novecento, inoltre, sarebbero nate le prime case discografiche, segnando l'ingresso del mercato musicale nella modernità; Ricordi, con grande lungimiranza, cercava di rendere più competitiva una Casa Editrice con un catalogo unico al mondo.

Col nuovo secolo, la situazione non sembra essere migliorata per Ricordi;²⁶ in questi anni il rapporto tra i due amici è sempre più concentrato su questione artistiche: nello scambio epistolare si riducono significativamente gli accenni alla situazione di Casa Ricordi, mentre emerge la figura di Tosti quale compositore consumato della casa editrice e intermediario per con altri artisti. In queste lettere troviamo traccia dei lavori coevi più importanti e della collaborazione tra il compositore e d'Annunzio, che si andava intensificando proprio in questi anni.²⁷

Ti ho spedito or ora gli ulteriori tamponi [sic] corretti delle mie canzoni. Scusami, ti prego, il lungo ritardo di quest'anno! Contavo 14 le poesie promesse da Gabriele in Aprile! Giunsero alla fine; ma troppo tardi, ed essendo esse di forma e di stile piene di difficoltà, dovetti cercare parole altrove: cosa non facile! Manderò le belle cose di Gabriele un'altra volta se riuscirò a musicarle!²⁸

In effetti, Tosti intorno alla metà del primo decennio del nuovo secolo iniziava a lamentare la difficoltà di «trovare delle belle parole per musica»²⁹ e sembrava avere qualche problema con gli autori dei testi, che chiedeva di retribuire non troppo generosamente.³⁰

Ha ancora dieci anni di carriera davanti a sé, tutti trascorsi – professionalmente – con Ricordi.³¹

Un felice sodalizio di quarant'anni – è vero; ma, soprattutto, un'amicizia di quasi mezzo secolo, senza la quale oggi forse non avremmo un *corpus* di romanze tanto importante, *corpus* che rappresenta una parte significativa della storia e dell'evoluzione di un genere indissolubilmente legato ai coevi mutamenti storici e sociali.

²⁶ «So tutti i tuoi tormenti – e immagino tutte le tue sofferenze all'atroce scoperta degli impiegati infedeli! Coraggio, coraggio mio povero amico!», Tosti a Ricordi, 26 aprile 1903.

²⁷ Il 28 settembre 1907 Tosti invia a Ricordi *Quattro melodie* (che saranno le *Quattro canzoni di Amaranta*) chiedendogli un'opinione; nella stessa lettera fa riferimento ad una quinta composizione su parole di Gabriele d'Annunzio: si tratta di *'A Vucchella*. Le quattro canzoni in questa fase non hanno ancora un titolo: nella lettera del 6 ottobre successivo Tosti scrive a Ricordi che sta ancora attendendolo da d'Annunzio. Per approfondire la collaborazione tra Tosti e d'Annunzio, cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *I musicisti di d'Annunzio: la lirica da camera*, in Francesco Savitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, Torino, EDT, 2007, pp. 167-196; CARLO DE MATTEIS, *Tosti e D'Annunzio*, in AAVV, *Tosti*, cit., pp. 127-142.

²⁸ Tosti a Ricordi, 24 gennaio 1907.

²⁹ Tosti a Ricordi, 15 ottobre 1905.

³⁰ «Fammi il piacere di far "regolare" con Francesco Cimmino. Il meno che si può!», Tosti a Ricordi, 15 ottobre 1905.

³¹ Fino all'anno della sua morte, Tosti editerà con Ricordi una cinquantina di titoli. Giulio, tuttavia, era morto nel 1912, lasciando in eredità la casa editrice al figlio Tito II.

Paolo Tosti

Malia.


G. RICORDI & C.
Editori Musicisti
MILANO
NAPOLI - PALERMO - ROMA - FIRENZE - LONDRA
Sped. in abb. post. n. 1000/1001 - 10/10/1901
Aut. Min. Imp. n. 1000/1001 - 10/10/1901
BOZZY & C. - BREITKOPF & HÄRTEL - S. STEFANI
ROMA - FIRENZE - LONDRA - BERGAMO - MILANO

F. P. TOSTI

'A vucchella

ARIETTA DI POSILLIPO

Words by GABRIELE D'ANNUNZIO



ARossi

RICORDI

Biblioteca
Musicale
Abruzzese

ABR
MS
TOS
209b



R. Stabilimento Ricordi
Milano 25 agosto 1884

Mio caro,

Sono stato 15 giorni in montagna per far provvista di salute per l'inverno!... (...) ti spieghi il mio silenzio... ma oggi, appena arrivato e letta la tua del 14 coms: mi affretto a risponderti subito, subito, prima di buttarmi in mezzo agli affari. Senti, caro Tosti... so che santa pazienza ci vuole ad occuparsi di musica d'altri... e so che santissima pazienza ci vuole a trascriverla!... tu hai fatto questo miracolo per me; ed io lo trovo il non plus ultra dei miracoli... ed il non plus ultra delle prove di amicizia!... data la persona, le di lei occupazioni ecc. ecc.!... Cosa vuoi che ti dica?... sciorinarti due pagine di ringraziamenti?... bah!... mi manderesti a quella bella terra: il meglio a fare è di tirar fuori dal cuore il più maiuscolo: Grazie!!... Approvo pienamente, ben inteso, quanto hai fatto!!.. tu sa che non ho mai potuto liberarmi da una certa pedanteria, la quale alle volte mi fa fare delle follie musicali!... i tuoi colpi di bulino, l'hanno fatta sparire, e la musica fiata così liberamente:

“Tu se lo mio maestro, lo mi' autore!..”

Mi spiace non aver cose tue sino fine Settembre: ti spiego il perché. Il *Figaro* di Parigi vuol un pezzo per suo almanacco, in parole italiane!... e sono certo che quest'anno non avremmo [sic] più lo sconcio accaduto lo scorso anno, poiché sono in relazioni buone e dirette con quel giornale. - Chi meglio di te?... ma bisogna dare una copia pei primi Settembre: altrimenti non s'è più in tempo. Non hai ancora messo in carta nulla?... Scrivimi subito in proposito perché è urgente ch'io ne sappia qualche cosa per regolarli col *Figaro*.

Noi qui, caro Tosti, siamo circondati dal colera! Milano ed il Lago di Como sono ancora salvi!! a fin quando?... Paura non ne ho affatto, ma si è sempre in pensiero quando si ha famiglia!!... Temo che sarà impossibile... la visita incomoda: ma la stagione è inoltrata e comincia la frescura... così sperasi.... si ridurrà a poco!!... che danno, caro mio, al commercio!... e più che tutto, alla povera musica!.. teatri quasi tutti chiusi!... né la gente pensa ad acquistare pezzi di musica!... Davvero, questa ingente batosta non la ci voleva, dopo l'enorme sacrificio sostenuto pel nuovo opificio!... Nè a questi lumi di luna, posso pensare a dare quello sviluppo alla produzione che era lo scopo di tutto... ed il mio progetto. Basta... passerà anche questa bufera maledetta: intanto pazienza e coraggio.

Tu fai benone a ritardare la tua venuta: ma calmata ogni cosa, ci vedremo? Per Dio, lo spero bene, che noi tutti abbiamo vivissimo il desiderio di abbracciarti. Mia moglie, coi figli, sono ancora in montagna: ritorneranno a Cernobbio posdomani: andrò ad incontrarli, e farò i tuoi cortesi saluti. - La loro salute eccellentissima.

No... caro mio... nulla so del regalo da Firenze: se è bello, te vi auguro di anonimi e non anonimi uno per settimana, almeno!

Tu chiudi con una frase che mi ha fatto un piacere!... Fare qualcosa assieme... sarebbe il mio sogno!... molte volte ne abbiamo parlato!... ma quando il sogno

si tradurrà in realtà?... ah!... un operetta [sic]!!... Cosa vuoi... sono certo che in 15 o 20 giorni si farebbe tutt'altro che una porcheria!!
Arrivederci, caro mio, a rivederci, e più presto che sarà possibile – ripeto i saluti di tutto, ancora un grazie da parte mia ed una cordiale stretta di mano dal

tuo aff.
Giulio Ricordi

R. Stabilimento Ricordi
Milano, 26 ott. 84

Mio carissimo,

Alla tua 23 corr. Scrivo a Parigi per le due poesie francesi e per verificare quanto mi dici riguardo a quella di V. Hugo. Siamo felicissimi della lusinga che mi dai di essere fra noi a Natale: sarebbe doppia festa di famiglia: dico così perché ormai parmi che tu ne faccia parte. Ohe! ... Intendiamoci... parentela tutta poetica... non illegittima!

Spero, caro mio, che il soggiorno forzato di Brighton ti avrà rimesso in salute e gradirò saperlo. Da quanto mi scrivi, però, vedo che... il dente del giudizio è ancora in mente Dei! ... e se, per caso, avesse a spuntare, sei l'individuo di farlo strappare!...

Ho già scritto a Livei che prenderemo parte all'Esposizione costì, ed in modo decorso alla Casa: ti sono gratissimo per quanto mi scrivi in proposito e faccio assegnamento non sulla tua poca (modesto Don Basilio!!!...) ma sulla tua molta influenza.

Ti accludo la lettera per Costa; leggila attentamente: a te posso confidarlo, ma né Caracciolo, né Rotoloni, né Denza hanno dato utile alla Casa!... I pezzi ch'ebbero successo, non compensarono i molti che non l'ebbero: preoccupato da ciò, proprio in questi giorni feci fare una statistica: tra spese di acquisti e di edizioni, sommato tutto, la Casa ha una passività constatata da 80 a 90mila franchi!... Cosa faresti tu al mio posto?...

Dulcis in fundo!... cio [sic] che mi scrivi riguardo all'operetta, risponde ad uno de' miei più grandi desideri, ad una idea che vagheggio da molti anni!... Col cuore in mano ti dico che non solo riterrei per me un vero onore (guarda che non blago) scrivere in tua collaborazione, ma ho l'intima persuasione che per certe nostre identiche viste ed identici gusti, si dovrebbero produrre facilmente delle buone cose. Aspetto dunque e con ansietà, la tua venuta, ben felice se si potrà concretare il tuo progetto. Silenzio perfetto.

Dunque, debbo proprio sperare di abbracciarti, il natale [sic] prossimo?... Intanto anticipo cordialissima una stretta di mano.

Tuo
Giulio Ricordi

R. Stabilimento Ricordi
Milano 26 ottobre 1884

Signor F. P. Tosti

Londra

Perdonami se non ho risposto subito alla cariss.^a tua: capitò in quei pochi giorni ne' quali mi do il lusso di fare il sibarita in campagna. Ritornato ora agli affari, mi affretto scriverti.

Quanto mi scrivi riguardo ai meriti ed al valore artistico dell'amico Costa, non ha bisogno di dimostrazioni: divido privatamente le tue idee e ripeto a te, come già lo dissi a Costa stesso, ch'io ho grandissima stima del di lui talento. Sgraziatamente, nel nostro mestiere, non basta la stima né tua, né mia, né di parecchi, ma occorre che il pubblico grosso e numeroso ne sia persuaso!... Io posso ammirare, incoraggiare, far sacrifici fino ad un certo punto... ma poi vi è la dura necessità commerciale che mi dice "altolà" che ch'io debbo necessariamente ascoltare senza di che tradirei il mandato di fiducia del quale sono investito. Tu sai, *de visu et de auditu* che io stesi l'anno scorso il contratto Costa, solo per tuo affettuoso riguardo: e ciò perché fino dallo scorso anno si era constatato nel modo il più chiaro che l'assieme degli acquisti fatti di questo autore, era ruinoso per la Casa. Bada che in ciò non entra affatto la personalità artistica di Costa: parliamo affari, e devo attenermi al linguaggio positivo.

L'anno scorso il M° Costa diede 8 pezzi a £ 200 cad.; poi altri 3 pezzi a saldo suo debito di £ 866. Gli proponemmo quest'anno di limitare tanto il numero dei pezzi, quanto il prezzo, lasciandogli però facoltà di scrivere anche per qualche editore inglese!...

Costa proponeva nientemeno che un contratto per 5 anni, per 6 pezzi italiani, 4 francesi, 1 inglese, con esclusività e per £ 6.000 all'anno, oppure £ 500 per ciascun pezzo italiano o francese senza esclusività. Si è dovuto assolutamente declinare l'onore di un simile contratto, proponendo intanto che il Maestro cedesse qualche pezzo italiano a saldo del debito tutt'ora scoperto verso l'amministrazione di £ 582.85. Costa rispose che avrebbe pagato questa somma alla Casa a Londra.

Quindi le ragioni che mi impedirono di venire ad un nuovo contratto?... Ahimè, sono spiacevole dirtele, come se si trattasse di cose mie. L'esito dei pezzi di Costa è il seguente:

Nulla pei francesi.

Mediocre appena per quelli in inglese.

Quanto ai pezzi italiani, la Casa non è ancora entrata nelle spese di incisione!.. per le quattro postume di Stecchetti. Si ebbe buon esito dell'*Incantesimo* e del *Creder non posso*: quasi nullo del *Nome suo*!!... Questi sono i fatti... per me doppiamente dolorosi come amico ed editore del Costa!... ma sono fatti e non si possono distruggere né non calcolare.

Io dovrei dunque assolutamente rifiutare qualsiasi nuovo contratto!... ancora una volta, propongo perché è Tosti che me lo dice, ma che troverà giusto, equo, onesto, ch'io faccia la proposta nei termini i meno gravosi per la Casa, la quale pagherebbe al Costa, per pezzi italiani (ben inteso su buone parole) Lire it. 100 cad°. Rimarrebbe poi sempre a regolarsi il ns. credito di £ 582.85.

Credo di averti spiegato chiaramente il tutto; e che di proposito lo spiegherai al Costa. Di fretta un cordiale saluto dal

Tuo aff.

Giulio Ricordi

FPT, 3.5.1

12, Mandeville Place. W.

12 Dec. 88

Mio Carissimo Giulio,

Sono contento che complessivamente tu accetti le mie proposte. Capisco che nomini il Boschetti totalmente in linea provvisoria gerente alla casa – salvo se le cose andranno bene a nominarlo effettivo. Il [...] ti ringrazia – e farai le cose come meglio credi. Veramente mi meraviglia sentire che la casa di qui vi è ancora passiva!!

È vero che Bossetti dimora lontano dal negozio, ma come tutte le cose qui in Londra, restano affidate durante la notte ad una semplice serva, e ciò senza alcun timore! E sopra tutto poi la vostra succursale che è situata in Oxford Circus, Regent Street. È durante tutta la notte [...], per forza di più [...]. Come per lo passato – e come tutti i negozi di qui, il vostro seguirà ad essere aperto, per la pulizia giornaliera alle 8 – dall'impiegato incaricato – il quale ha una chiave – e che non può sotto nessun pretesto servirsene che all'ora sudetta [sic]!

Alle 9, compreso il gerente sono in negozio gli altri impiegati. Il gerente, come per lo passato il Lisei, è possessore di una seconda chiave. La casa ed il negozio, dunque come tutte le altre case e i negozi, restano affidati alla donna di servizio, che è persona fidatissima – e naturalmente ai [...]. La cassa? La banco – quando vi è denaro! Se no – se la somma introitata nella giornata è rilevante la Banca stessa – in caso contrario la cassa forte sino al giorno dopo – spero poterti trovare un corrispondente, e buono, per la Gazzetta. Dimmi solamente a quali condizioni – e sopra tutto se vuoi delle corrispondenze durante la stazione, oppure [sic] tutto l'anno.

La Grimaldi e [sic] una buona [...] e una distinta pianista; ma non mi pare faccia al tuo bisogno. Risponderò tra qualche giorno su l'affare Chappell [sic].

Ho spedito ieri a Ginetta la canzonetta promessa da Tito a Posa. Mi pare una cosa originale e ch'essa dirà alla perfezione. Essa è l'assoluta proprietaria e ne farà quel che vuole. A questo proposito tengo a precisarti che le parole sono di fontana [sic] da me comprate assieme a Nonnina – ed a Pulcinella è morto! Non trovai allora necessario farmi fare una ricevuta al prezzo pagato. Ti accludo qui l'originale delle parole – falle [...]. Nel caso, ti prevengo [...] che fontana [sic] mi deve in più, 100 franchi. Ti varrai di queste prevenzioni che ti faccio – solamente, se ne vedi la necessità. Non si sa mai!!

Faccio una pianta esatta alla casa e del negozio qui. Te lo manderò.

Potrà esservi utile.

Ciao – a presto.

Mille affezione a tutti.

Tuo
F.Paolo Tosti

Credo di avere, per momento risposto a tutte le tue domande. Non è vero?

G. Ricordi & C.
Milano
27 giugno 1894

Carissimo,

Ebbi una tua gentilissima e lunga lettera; pur troppo [sic] giorni e giorni passarono, senza che mi riuscisse risponderti, tanto più che la mia risposta doveva essere più lunga, perché voglio intrattenerti di cosa delicatissima e che scrivo all'amico, anzi al solo amico ch'io giudico vero e leale e perciò a lui solo espongo le mie più intime idee.

Sono stanco, stanchissimo della vita che conduco, perché è un continuo sacrificio morale e materiale di me stesso! Non mi pento, in linea generale, di avere fondato una Società per la mia azienda!... ma sgraziatamente i miei soci se sono pressoché tutte ottime persone, prese separatamente, quando si radunano in seduta di consiglio, mi procurano torture tali, che mi ammazzano nel fisico e nel morale!!! Il mio è un commercio è vero, ma basato sull'arte, e perciò un commercio sui generis, nel quale la prudenza dell'industria deve congiungersi anche coll'ideale dell'arte.

Ebbene, io mi vedo continuamente tagliata l'erba sotto i piedi: non posso spingere questa o quella cosa, quantunque persuaso che un sacrificio momentaneo, sarà pur di certo ricompensato.

Da' miei soci non ho mai un'idea positiva utile, chiacchiere, chiacchiere = e se danari ci sono, in tasca! Per me le sedute che si fanno sono la morte: non dormo, non mangio otto giorni prima, ed otto giorni dopo!!... E mentre speravo di poter dirigere gli affari con un poco di tranquillità è tutto il contrario che succede. Non mi sento per nulla invecchiato ne [sic] stanco di idee, né meno volenteroso di fare!... ma così, come per strana combinazione si trovò costituita la società, mi cascano proprio le braccia! Se dalla cassa non esce un soldo per comperare un chiodo, quello sarebbe l'ideale... per i miei soci!... Dopo poi... avvenga quello che può! Intanto i danari si intascano! Non mi dilungo altro! Ma questo quadretto rapido che ti ho esposto, ti darà esatta idea delle torture ch'io soffro. Certo, chi fa camminare gli affari dev'essere il gerente: ma i soci non devono essere spugne che assorbinno [sic] ogni risorsa! E se qualcuno di essi, con idee esatte e pratiche venisse un poco in ajuto [sic] di quel povero paria che è un gerente, le cose sarebbero diverse assai. Infine, sono così stanco che, quantunque il lavoro e l'attività siano la mia vita, volentieri [sic] mi ritirerei per mangiare e vivere modestamente io e mia moglie, e finire l'educazione dei due ultimi figliuoli, certo ne avrei abbastanza! E Tito può facilmente assicurarsi una posizione! Ma posso io farlo? Non obbedirei a un sentimento egoistico?... proprio io, il nome che a torto od a ragione mi sono fatto, la mia famiglia, tutto ciò devo sparire in un bicchiere d'acqua?!... mentre, da buon soldato, mi sento di combattere ancora?... e se non morire sul campo, lasciare almeno ai miei una bandiera che per tanti anni fu vittoriosa?...

Prima di rinunciare a tutto questo, mi pare che ho il dovere di tentare altro – e quest'altro sarebbe il cambiamento di società, con elementi diversi, con persone di larghe vedute e di pratica commerciale. Nessuna casa possiede l'immenso fondo della nostra! Eppure tu stesso devi capire ch'essa è sempre ristretta in un circolo meschino e vizioso! Ho l'ambizione d'essere un rigidis-

simo amministratore, ma un conto è l'amministrazione, ed un altro è l'idea commerciale, che dà anima e vita ad una industria! Ed in questa parte mi si legano mani e piedi, cosicché non posso muovermi – O crepare di bile, o cambiare. È possibile cambiare?... credo di sì, facendo capo ad un paese com'è l'Inghilterra – ed offrendo un affare solidissimo com'è il nostro, ampliandolo. Io vagheggerei l'idea, p.e. di riunire in una la nostra casa, ad una onesta e solida casa inglese, formando una società potentissima che diverrebbe padrona di forse tre quarti del commercio musicale. In breve tempo diverrebbe un affare addirittura colossale, calcolando le nostre proprietà teatrali che nessun altro possiede, e l'immenso nostro catalogo di circa centomila pubblicazioni!

Per Parigi non mi occorre appoggio: è una filiale che poco a poco si sviluppa, e che ora prenderà gran piede grazie a Falstaff ed Otello.

Invece Londra cammina sempre – ma non corre, come dovrebbe e potrebbe – essa è la prima a risentirsi dello stato di cose che regge l'attuale società! Si fa p.s.: una spesa: se essa non è rimborsata subito, zaf! Si taglia! Così non si può vedere l'esito ed anche la spesa fatta è buttata via!...

Ma non voglio annoiarti coi dettagli: a te ho esposto una idea che mi pare grande: credi tu possibile attuarla così, ove impera il vero senso jeratico [sic] degli affari?... A me, la cosa non pare impossibile, né difficile: ma importa trovare la via diritta e sicura, o quella persona che capisca tutta l'importanza della cosa. Ti ho aperto l'animo mio, l'ho aperto a te solo: tu sei un buon amico ed uomo d'acuto ingegno. Dimmi che ne pensi, dammi un consiglio. E questa sarà un'altra prova di tua amicizia.

Cordialmente stringendoti la mano

Aff. tuo
Giulio Ricordi

G. Ricordi & C.
Milano
6 luglio 1894

Carissimo,

Ebbi la tua del 1° corrente, la quale mi ha assai commosso – e ti sono grato dall'animo della cortese risposta la quale prova che, anche in oggi, non sempre amicizia è vana parola.

Certamente è affare grande e delicato, ed appunto come bene tu osservi, si richiederà poi una intervista. Nessuna difficoltà a che ti servi [sic] del mio nome: non agisco contro gli interessi sociali, né io mi propongo quale amministratore-gerente ad altra società, da opporsi all'attuale. Una parte degli affari li vedo sotto un punto di vista diverso da quello de' miei consoci: offrirei loro il modo di ritirare in parte o in tutto il loro capitale, ampliando invece l'attuale società. Il mio agire è correttissimo, la mia coscienza tranquilla: affido quindi il mio nome alla tua prudenza e delicatezza e so di affidarlo in buone mani.

Quantunque un po' innanzi negli anni, la mia salute è buona: l'inumane [sic] lavoro cui mi sono sobbarcato non ha affatto affievolito la mia energia: ma le continue sofferenze morali in cui mi trovo stretto, finiranno coll'aver ragione del mio fisico. E questo, per bacco [sic], non lo voglio. Ancora mi rimane non poco a fare per assicurare l'avvenire della mia famiglia e non vorrei sparire dal mondo, senza la consolazione di sapere assicurato tale avvenire ai figli miei. Il primo passo lo feci, quando vidi declinare la salute di mio padre: assicurai in modo stabile l'azienda commerciale formando la prima Società fra mio padre, me, Carlo e Luigi Erba. Allora le cose camminavano sur des roulettes de miel! Soprattutto con quell'aurea persona di Carlo Erba! Quando si vociferò della probabile vendita del fondo Lucca, giudicai pericoloso andasse in mani d'altri, creando una forte concorrenza. Formai la seconda società, ma in quel frattempo perdetti mio padre e Carlo Erba!! Come ti scrissi, eccomi in mezzo a bravissime persone (tranne una!!) ma che messe assieme sono addirittura un [sic] ira di Dio!!

Quindi mi rimane questo solo dilemma: o crepare per patema d'animo – o cambiare. Non penso all'altra soluzione, quella di andarmene fuori de' piedi: me lo impedisce il dovere di coscienza verso la mia famiglia che si troverebbe in troppe mediocri condizioni = me lo impedisce l'avvenire della stessa azienda commerciale perché, senza imbrodolarmi di lode, non vedrei la persona capace di assumere la gerenza. A Tito abbisogna ancora qualche anno prima di sobbarcarsi ad un impegno nel quale l'ingegno non basta se non è sorretto da pazienza, da precedente oculatezza e dal continuo sacrificio di se stesso. Questo sacrificio, lo faccio continuamente e con piacere, perché il lavoro non mi spaventa!

Ma quale compenso ne ho?... nessuno: non quello morale, non quello materiale, che guadagnavo ben più e con maggiore tranquillità, gerendo i soli affari di quel buon uomo di mio padre. Se dopo tutto ciò, devo torturarmi in varie sedute, ove per 3 ore almeno ne sento tante, da far morire anche un cane arrabbiato... ah... questo, per Dio, poi non mi va!

Ma io non voglio ora rubarti il tempo: ti ripeto: fa quanto credi pel meglio – e sono sempre a tua disposizione.

Lo scriverti ora parole di ringraziamento mi pare superfluo; tu stesso capirai se e quanto io sia a te grato.

Ti stringo affettuosamente le mani.

Tuo

Giulio Ricordi

FPT, 4.26.6

G. Ricordi & C.

Milano

31 agosto 94

Mio carissimo. Cosa dirai del mio silenzio?... brutte cose, ma te lo spiego subito. Sono stato ai bagni di Levico, ed il medico ordinò che per 15 giorni almeno io fossi assolutamente lasciato tranquillo, senza lettere, telegrammi... all'infuori di quelle della mia famiglia. Qui hanno obbedito ciecamente, e così sono rimasto a Levico, ignorando qualunque cosa di affari. I bagni e questo forzato riposo mi hanno fatto un bene immenso: mi sento ringagliardito e se fossi un pascià turco, t'assicuro che darei da fare a un harem intiero (Ti vien la gola, eh?... provali questi miracolosi bagni arsenicali e guadagnerai vent'anni di vita rinovelata!) Ma pascià non sono, harem non ne tengo, così mi devo accontentare dell'harem di nipotini che Ginetta mi va fabbricando con una rapidità soverchia! Poiché da pochissimi giorni è nato un figliolo n° 3, un maschietto [sic] grasso e grosso come un majale del Devonshire, e veramente bello, ambizione di nonno a parte. Madre e figlio stanno benone: Ginetta partorì in campagna, e nella vicina Varese si ha la fortuna di avere medico e levatrice forse migliori che non in Milano: così tutto è proceduto a vele gonfie, e ciò per fortuna non è più gonfia è [sic] la pancia di Ginetta: auguro non lo sia per un bel pezzo di tempo! Fra due o tre giorni il battesimo, al quale presenzierò. Eccoti dunque informato e del perché del mio silenzio e del nuovo avvenimento di famiglia.

Ed ora rispondo alla cara tua, che mi da [sic] lietissime speranze! Verso la fine di settembre ritorno a Parigi con Verdi per l'andata in scena d'Otello all'opera: rimarrò a Parigi certamente una quindicina, e se tu credi fare una punta colà, possiamo allora parlarci comodamente, e tu dovrai anche il piacere di salutare il nostro carissimo e miracoloso Verdi, e con esso Boito.

Va sans dire ch'io ti comunicherò tutti i dettagli necessari e concludenti. Quanto alla somma, precisarla non potrei: il valore attuale si avvicina ai 4 milioni di lire italiane: ma non credo necessario rilevare tutte le carature sociali: alcune rimarranno intatte, p.e.: la mia, forse quella de' miei fratelli ed ecco circa 1 milione: alcune converrà restituirle in parte, per diminuire il numero di voti. Ed altre restituirle affatto, per quei soci encombranti [sic] (o lavativi.... scusa la parola!) che mi rompono le uova nel paniere e paralizzano ogni movimento industriale! Di ciò già ti scrissi – e quanti dispiaceri ebbi ed ho, cosicché continuando vi perderei la vita!... e questo è un gusto che vorrei dare il più tardi possibile!

Dunque, come vedi, fissare il capitale occorrente è ora impossibile: oltre a ciò occorre una somma in più per la registrazione dell'atto, secondo le leggi italiane, assai gravoso: né si potrebbe scansare anche facendo l'Atto in Inghilterra, perché così dispone la legge nostra. Ma il mio avvocato consulente è abilissimo in tale materia e sa quali formule occorrono perché il regio fisco aguzzi le unghie il meno possibile.

Io credo per fermo che uniti a una grande casa inglese, dato l'impulso necessario, si possa rendere l'affare adrittura [sic] colossale! Sviluppandolo anche dell'America del Nord!

Mando questa mia alla Casa di Londra, e là sapranno bene ove fartela pervenire nelle tue peregrinazioni scozzesi: se queste ti lasciano dieci minuti di tempo,

dammi vostre notizie, così saprò anche che la mia risposta ti è pervenuta. T'auguro buon divertimento – eccellente salute – augurio che faccio anche a tua moglie gentilissima. Come dimenticare ciò che avete fatto per Cricrì e Tito?.... Siete stati due bijou!

A rivederci [sic], mio caro – e ti stringo la mano con tutto affetto.

Tuo
Giulio Ricordi

Sta bene per le canzoni. Solleciterò poi incisione e stampa. Con Ginetta, pochi giorni prima del parto, si è [...] tanta roba tua!!... ed abbiamo finito per dire Tosti?? = No!

FPT, 3.5.2

12, Mandeville Place, W.
26 aprile 1903

Mio caro Giulio,

che colpo terribile, che strazio, pel povero Tito, per tutti voi altri!
Che dirti! Che piangiamo la povera creatura che la morte vi ha così crudelmente rapita! Tu sai se il mio vecchio cuore è pieno di affetto per voi tutti! Non ti parlerò dunque del nostro dolore, al doloroso annunzio!

Le miserie della vita vengono a renderci i dolori più crudeli ancora, e una disgrazia non viene mai sola! So tutti i tuoi tormenti – e immagino tutte le tue sofferenze all’atroce scoperta degli impiegati infedeli! Coraggio, coraggio mio povero amico!

Se credi che un cambiamento d’ambiente possa fare un po’ di bene a Tito – mandalo da noi.

Bacia le mani per me alla cara Principale. Berthe ti abbraccia – ed io ti stringo le mani con affetto.

Tuo
F. Paolo Tosti

Napoli, 31-10-912

Mio caro amico: apprendo in questo momento che Casa Ricordi vi ha interrogato circa la mia richiesta di compenso delle tre romanze da voi musicate. La cosa mi sbigottisce un poco per la sorpresa. Io non m'intendo della burocrazia di Casa Ricordi, né di burocrazia in genere. Credevo che le trattative finanziarie non fossero che faccenda editoriale, per cui richiesto del come intendessi cedere la proprietà delle tre poesie, pensai domandare a mia volta lire cinquanta per ognuna di esse, onde mettermi alla pari degli altri poeti retribuiti da Casa Ricordi. Domandai e non pretesi ché se menomamente avessi saputo del vostro intervento nella pratica, sarei stato ben lieto di offrire a voi, F. Paolo Tosti, la mia produzione, per la lusinga artistica e morale che mi viene dalla vostra collaborazione inestimabile. E sono altresì amareggiato di dovere scrivere questa lettera incresciosa di chiarimenti a Voi che avete per me quell'affetto alla cui immutabilità il mio affetto e la mia gratitudine costantemente si adoperano. Vi saluto con tutto il cuore trepido insieme alla Signora Bertha, nell'attesa di poterlo fare personalmente a Roma.

Il Vostro
Riccardo Mazzola

³² Questa lettera non fa parte del carteggio Tosti-Ricordi; tuttavia, per gli argomenti affrontati, risulta di grande utilità per la ricostruzione del ruolo del compositore nella gestione degli affari

della casa editrice.
AR, CLET001930

Milano 27 Novembre [18]88

Sigr. F. P. Tosti
Londra

Cariss. ° Tosti.

Ti ringrazio assai del tuo telegramma: abbiamo veramente sentito con dolore la perdita del povero Lisei, il quale aveva veramente la preziosa qualità di essere sinceramente affezionato alla nostra Casa, e di vantare una onestà a tutta prova: il che, ai tempi che corrono, sono doti abbastanza rare, per non sentirne la mancanza. E non è poco, a così grande distanza, fuori d'ogni sorveglianza diretta, il potere almeno riposare con fiducia nella illibatezza della persona cui sono affidati così gravi interessi.

Il che, al vivissimo dispiacere della perdita d'ottima persona, si aggiunge ora la preoccupazione di surrogarla degnamente. Ad un buono e fidato amico come tu sei, e che in mezzo al vortice della vita artistica, sai pure essere uomo serio ed avveduto, mi rivolgo ora in via confidenziale, per domandarti consiglio.

L'ottimo nostro Bossetti ha tutte le buone qualità dell'impiegato, ma certo non ha quella fondamentale educazione per rappresentare degnamente costì la nostra Casa: e pur apprezzando le doti del nostro compianto Lisei, mancava a lui pure quel non so che per formare esteriormente il gentleman che è desiderato dal pubblico inglese.

Ora io non ho qui sottomano il personale adatto: conto eccellenti impiegati, nei quali potrei certo avere completa fiducia, ma nessuno d'essi ha le qualità volute per essere degno nostro rappresentante in Londra. D'altra parte, un po' per ripugnanza, un po' perché la non conoscenza ispira sfiducia, mi spiacerebbe rivolgermi ad un inglese: e capirai di quale somma importanza sia il dare rappresentanza e procura a persona nuova per la Casa!!...

Come vedi è fatto gravissimo; e ti prego darmi novella prova di amicizia, trovando in mezzo alle molte tue occupazioni, il modo di pensare seriamente a ciò, e di scrivermene in proposito: te ne sarò gratissimo.

Aspetto pure risposta ad un'ultima mia, come altresì ti prego rivedere e rimandare subito le bozze di stampa, mano mano che le riceverai.

Speriamo e desideriamo vederti presto, ed intanto affettuosamente come sempre, mi ripeto

Tuo
Giulio Ricordi

AR, CLET001931

Milano 6 Dicembre [18]88
Sig. F. Paolo Tosti
12. Mandeville Place, W.
London

Mio carissimo Tosti.

Ricevo la tua del 2 corr: ed innanzi ogni cosa comincio col ringraziarti cordialmente e vivamente.

Nessuna persona addatta [sic] avrei ora da mandare costì in un posto di tanto [sic] importanza - perciò, in massima le tue proposte le trovo sagge e le accetto. Sono lieto di sentire da te le ottime informazioni intorno a Bossetti: certo non posso dire ch'esso realizzi il tipo ch'io vorrei: non dico per onestà e buon volere: ma per presenza ed educazione. Ma alle volte per cercare il meglio si potrebbe cascare nel peggio. Dunque, complessivamente, accetto la tua proposta, perché davvero opportuna. Però farei le seguenti riserve: nominerei Bossetti al posto del povero Lisei, ma in via provvisoria, riservandomi vedere come corrisponda all'importante ufficio: naturalmente, per quell'alta responsabilità che mi incombe, lo munirei di una procura alquanto più limitata di quella che aveva il Lisei. Ora poi ti devo dire che se la Casa filiale inglese ha un discreto sviluppo, sta però il fatto che ancora oggi non è attiva!!... è incredibile... ma è così. Perciò non vorrei gravare di nuovo le spese; al contrario: e se col buon volere e l'attività del Bossetti bastano gli attuali impiegati, accordo subito a Bossetti le lire 4 per settimana. C'è una osservazione importante da fare, ed è ch'esso dimora lontano: come potrà essere esattamente e tutti i giorni al negozio per l'apertura dello stesso?... e quando il Bossetti sarà a casa, a chi resta affidato il negozio, e la casa, e la cassa?... E' quesito da studiarsi, ed intorno al quale vorrei positive assicurazioni. Anch'io non credo decoroso affittare le camere già occupate dal Lisei: e sarà più conveniente utilizzarle in un modo o nell'altro, sia per succursale al negozio, sia come anche tu suggerisci.

Puoi immaginarti con quale entusiasmo accolga la tua proposta di alta sorveglianza sul personale: te ne sono gratissimo.

Devo altresì pensare ad un corrispondente per la Gazzetta: ma vorrei carteggi brillanti e che oltre alle notizie teatrali, dassero [sic] un'idea complessiva della vita artistica londinese: insomma vorrei che oltre ad essere corrispondenze, avessero il carattere di veri corrieri; perciò occorre persona che conosca l'alta società ecc. ecc.

Ricevo in proposito l'acclusa: chi è?... che cosa vale chi me la indirizza?....

Come vedi, ti do non poche brighe: ma a chi potrei rivolgermi, se non a te?... dunque sopporta le conseguenze della tua attuale posizione, e perdonami.

Non ho bisogno di ripeterti tutto il piacere che avrei di combinare con Chappell= e non ho bisogno di ripeterti i motivi che già ti esposi a lungo: non mi è mai piaciuto il mercanteggiare, e figurati se vorrei farlo a proposito di lavori tuoi!... ma sono pure obbligato a tener conto delle circostanze. Capisco come a Chappell debba essere sembrato incredibile un salto dalle 60, ad un offerta di 10: e non mi meraviglio che possa averla anche interpretata come une fin de non recevoir. E' una offerta fatta in piena buona fede, e con vivissimo dispiacere da parte mia, ma che il Chappell farebbe egli stesso al mio posto. In ogni modo, poiché ora ci sei tu di mezzo, non voglio certo rimanere fermo sulle 10, perciò rad-

doppio l'offerta e la porto a 20, perché, ripeto è di te che si tratta, perché reputo un onore avere il tuo nome esclusivamente sui nostri cataloghi.
Sappimi dire qualcosa, ed intanto grazie, e grazie e poi grazie ancora e soprattutto un cordialissimo a rivederci dal

Tuo Aff^{mo}
Giulio Ricordi

AR, CLET001937

Milano 5 gennaio 1889

Carissimo Tosti.

Ricevo la tua del 2 corr: e sono davvero spiacente di quanto mi scrivi riguardo a' tuoi pezzi: ho fatto vive rimostranze al correttore ed al trascrittore, i quali mi dicono, naturalmente, che sono stati ligi all'originale: dovresti farmi il favore di mandarmi una qualsiasi delle tue melodie, con segnati gli appunti, così mi servirà per dare sotto il naso di quei due signori, con relativo secondo caffè: e non aver riguardi, perché di queste corbellerie non voglio ne succedano.

Io non ho risposto alla tua del 12 scorso dicembre, perché avvisasti prossima la tua sospirata venuta a Milano: qualche giorno di poi, Brosovich mi avvertì che venivi il 3 corrente!!.... e quindi ti aspettavo sempre...e starei aspettandoti ancora!....

Ho regolato la posizione del Bossetti, secondo i tuoi consigli - e spero ch'egli si mostrerà degno della fiducia in lui riposta, e della quale ti è in massima parte debitore: spero che tu lo consiglierai bene, anche per quelle forme esteriori e di modi, assolutamente indispensabili costi.

Per il corrispondente della Gazzetta vorrei persona che trattasse la materia in modo brillante, non semplicemente teatrale: quindi cronaca mondana dei ricevimenti e concerti, dei teatri inglese ed italiano, qualche articolo biografico di celebri autori, con relativo ritratto: occorrendo anche illustrazioni di facciate di teatri, o di case, dimore di celebrità, o di monumenti. Col 1° numero dell'89 che riceverai, vedrai una grande trasformazione nella Gazzetta: e questa ti darà l'idea di ciò che occorre. Io faccio enormi sacrifici per tener vivo l'unico giornale d'arte in Italia, e ciò rappresenta una passività enorme: perciò non posso largheggiare nei compensi: il povero Lisei aveva 8 franchi per colonna: tenendo lo stesso prezzo (che è il più alto accordato ai redattori) ora sarebbero 6 franchi per colonna, perché ora è molto più piccola di quella del vecchio formato.

Quanto al numero delle corrispondenze potrebbero essere 3, o 4 al mese nella Season, ed 1, o 2 negli altri mesi o più, se vi è materia addatta [sic].

Ti ho mandato solo 5 copie cad. de' tuoi pezzi, sempre in aspettativa della tua venuta: oggi te ne spedisco altrettante degli altri pubblicati: dimmi se devo mandartene altre.

Ma insomma sì o no, te li faremo questi auguri personalmente?... intanto te li ripeto per lettera e con tutto il cuore, a nome di tutti noi, e con una amichevole stretta di mano sono il sempre

tuo Aff Giulio Ricordi

1° Poscritto: accludo una raccomandazione fattami, perché tu mi scriva in proposito

2° Poscritto: la tua Serenata è una bellezza!

AR, LLET003429

1° settembre 95

Mio Carissimo Giulio,

Un mio carissimo amico e amico pure tanto di Ciccillo Michetti, il Signor Alfonso Manzii, pittore, mi domanda una parola d'introduzione per te. Gliela do volentierissimo perché è un giovane di grandissimo ingegno, e son certo che ti piacerà. Non ti dico dunque fagli buon viso, perché so che le persone presentateti dagli amici tu le tratti con [...]!

Andò che il Manzii ha riprodotto un ritratto di Verdi che desidererebbe esporre in Galleria. Accordaglielo.

Ciao. So che stai perfettamente bene, e ne godo tanto. Io così così.

Tuo
F. Paolo Tosti

Sig. Giulio

Il ritratto del quale parla Tosti è presso di noi, desidereremmo che Lei lo vedesse prima e d' esporlo, giacché sarà necessario farvi delle modifiche e correzioni essendo stato fatto dalla fotografia ed il pittore non ha mai visto Verdi personalmente. Se Lei lo giudicherà opportuno vorremmo riprodurlo in oleografia.

Distintamente la saluto

P. Michetti

Quando sarà a Milano ce lo faccia sapere così Le manderemo al suo studio il ritratto

AR, LLET003430

12, Madeville Place, W.

24 gen: 07

Mio Carissimo Giulio

Ti ho spedito or ora gli ulteriori tamponi [sic] corretti delle mie canzoni. Scusami, ti prego, il lungo ritardo di quest'anno! Contavo 14 le poesie promesse da Gabriele in Aprile! Giusero alla fine; ma troppo tardi, ed essendo esse di forma e di stile piene di difficoltà, dovetti cercare parole altrove: cosa non facile! Manderò le belle cose di Gabriele un'altra volta se riuscirò a musicarle! Qui si gela!

Spero poter fare una scappata a Milano verso la metà di Marzo.

Un modo di cose affettuose a voi tutti da noi due

tu
F.Paolo Tosti

AR, LLET003432

12, Madeville Place, W.

6 ott: 07

Mio carissimo Giulio,

Grazie. Tu sei come sempre affettuoso. Grazie. La tua buona lettera mi ha fatto un piacere immenso! Ho scritto a Gabriele – e ti manderò la cessione per la pubblicazione delle parole non appena la riceverò. Mi telegrafò, ieri l'altro, per dirti che vi domanderà delle bozze per le correzioni a le parole – e per dare un titolo alle 4 canzoni riunite.

Ed ora, caro - mi mandano – 4 canzoni di G. Bianchini – con preghiera di mandarle e raccomandarle a la Casa!! Falli leggere – e se non sono “stampabili” fammeli rimandare – con una o due parole amabili.

Affezioni da noi due
Tuo
F.Paolo Tosti

AR, LLET003433

12, Madeville Place, W.

26 mag: 08
Personale

Mio Carissimo Giulio

Il sindaco del mio paese mi scrive domandandomi di comporre una canzone e cederne il manoscritto e il diritto di vendita di copie stampate a beneficio delle feste pel "Patrono" (S. Tommaso) di Ortona.

Vuoi tu essere tanto buono di scrivermi una lettera, il più presto possibile, ch'io possa mandare al Sindaco, ricordandomi che il contratto che mi lega alla Casa Ricordi m'impedisce di cedere le mie opere ad altri?

Te ne sarò molto riconoscente! Ti domando scusa del fastidio, e ti stringo le mani con grande affetto.

Tuo
F.Paolo Tosti

AMS, C.A. 5891/1-2

12. Mandeville Place,
W.

15 ott=05

Mio caro Giulio

La tua buona e cara lettera è stata una festa per me e per Berthe. Erano secoli che non vedevo un tuo scritto! Grazie d'aver pensato a darmi tue notizie – e la tua lettera mi prova che ricambi sempre il grande affetto che ti porto.

Verrò, se non verremo, all'esposizione di Milano – verrò per la prima della figlia di Jorio.

Eccoti le mie canzoni. Manderò fra non molto l'Inglese. Sai che comincia a diventare un vero problema trovare delle belle parole per musica?

Fammi il piacere di far "regolare" con Francesco Cimmino. Il meno che si può! Qui abbiamo una stagione autunnale d'opera – simpaticcissima – e Puccini – il grande – impera!

E Tito non viene per Butterfly? Sarebbe una vera benedizione per la messa in scena – perché la stagione scorsa – grazie a lui – Butterfly fu dato come non si può meglio.

Ciao. Dimmi una parola – quando potrai – su le mie canzoni.

Bacia la Principale, carissima, per me e Berthe, e Berthe ed io bacciamo te con il solito e immutabile affetto.

Tuo
F. Paolo Tosti

Uno speciale ringraziamento al dott. Matteo Sartorio, Direttore del Museo Teatrale alla Scala.

Di seguito, per gentile concessione dell'Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni, si riproducono le immagini della lettera citata.

15. OTT = 05

12. MANDEVILLE PLACE.
W.

Mio caro Giulio

La tua buona e
cara lettera è stata una festa
per me e per Dextre. Erano
secoli che non vedevo un tuo
scritto! Grazie d'aver pen-
sato a darmi tue notizie - e

la tua lettera mi prova
che ricambi sempre il grande
affetto che ti porto.

Verrò,
se non verremo, All' esposi-
zione di Milano - e verrò
per la prima della figlia
di Jorio.

Eccoti le mie can-

C A 589 1/1

zoni. Mandero' fra non
molto l'inglese - Sai che
comincia a diventare un vero
problema trovare delle belle
parole per musica?

Fammi il
piacere di far "regolare" con
francesco Cimmino - Il
meno che si puo'!

Qui
abbiamo una stagione autunnale

le d'opera - simpaticissima, e
Puccini - il grande - impera!

E Tito non viene per
Butterfly? Sarebbe una ve-
ra benedizione per la mella
in scena - perché la stagione
scorsa - grazie a lui - Butterfly
fu dato come non si può
meglio.

Ciao. Dimmi

una parola - quando potrai -

16324

12 MANDEVILLE PLACE.
W.
'Su le mie canzoni.
Bacia la Principale, caris-
sima, per me e Berthe,
e Berthe ed io bacciamo
te con il solito e immu-
tabile affetto.
Tuo
Paolo Tosti

CA 589 1/2
15-10-5
Tosti
16324
R

Pratiche storiografiche per ripensare l'identità musicale abruzzese. I microcircuiti dell'oratorio musicale

Francesca Piccone

Il presente contributo intende offrire una possibile metodologia di analisi storica e storiografica attraverso la quale tornare a rileggere la genesi, la diffusione e la circolazione dell'oratorio musicale in Abruzzo. In questa area territoriale non si assiste a una disseminazione in ambito teatrale di tali musiche paraliturgiche come avviene altrove, in centri ben riconoscibili nei quali sin dal Seicento si dà riscontro di stagioni oratoriali: al contrario, l'oratorio per il Settecento fiorisce ricorrentemente all'interno di contesti festivo-devozionali nei piccoli, medi e grandi centri d'Abruzzo, andando a ribadire un sotteso legame con le identità e le tradizioni locali. Ancora in fieri, alla luce della produzione librettistica attualmente nota, e grazie al riscontro di una vasto corpus di fonti, nel saggio saranno presentati i microcircuiti dell'oratorio musicale in Abruzzo.

Alle 'radici' della storiografia musicale regionale. Memoria culturale e identità territoriale

L'arte, il folklore, la letteratura, i giudizi dei numerosi 'visitatori economici' settecenteschi¹ quanto i diari dei viaggiatori protoromantici,² per giungere sino ai compatti e conservativi *habitus* dannunziani e siloniani del «pastore» e del «cafone» abruzzese hanno alimentato miti identitari su 'gli Abruzzi', supinamente reiterati nei secoli, tali da compromettere e insidiare la conoscenza e la percezione del quadro storico, sociale, etnografico e culturale della regione.³

L'identità culturale dell'Abruzzo coincidente con il mito agro-pastorale si è consolidata almeno sino alle soglie della contemporaneità quale gabbia mate-

¹ Si fa riferimento almeno al quadro storico niente affatto lusinghiero per l'Abruzzo riscontrabile almeno in GIUSEPPE MARIA GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle due Sicilie*, [1798], 2 voll., a cura di Franca Assante e Domenico Demarco, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1969², I. Un quadro simile era stato quello riportato per il Molise da Galanti, in ID., *Descrizione dello stato antico ed attuale del Contado di Molise*, 2 voll., Napoli, presso la Società Letteraria, 1781, pp. 33-35.

² «Si crede da loro che non si trovano tra noi altro che briganti e orsi», i proprietari abruzzesi spesso mi facevano notare» in EDWARD LEAR, *Viaggio attraverso l'Abruzzo pittoresco*, [1846], Sulmona, Di Cioccio, 1988, p.72. Si rimanda almeno alle presenze e ai resoconti dei viaggiatori stranieri in Abruzzo quali R.C. Hoare, H. Swinburne, C.U. De Salis Marschlins, K.R. Craven. LUIGI PICCIONI, *Viaggiatori, villeggianti e intellettuali alle origini del turismo abruzzese (1780-1910)*, in Massimo Costantini e Costantino Felice (a cura di), *Abruzzo. Economia e territorio in prospettiva storica*, Vasto, Cannarsa, 1988, pp. 337-366.

³ COSTANTINO FELICE, *Le trappole dell'identità. L'Abruzzo, le catastrofi, l'Italia di oggi*, Roma, Donzelli, 2010 (Saggine 194), introduzione e pp. 71-74. Antonio de Rossi (a cura di), *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Roma, Donzelli, 2020².

riale e cognitiva pregiudicante l'avanzamento delle ricerche sulla cultura popolare,⁴ e parimenti la specializzazione degli studi musicologici e dei canti di tradizione orale.

Pur scissa da proiezioni idealtipiche pienamente folkloriche, d'altro canto in *ancien régime* e ancora nell'Italia post-unitaria si evince come la realtà abruzzese per la conformazione geografica, le barriere naturali appenniniche e le difficoltose possibilità di collegamento con i maggiori centri regionali ed extra-regionali, fosse percepita e rappresentata quale territorio policentrico in realtà privo di una individuata peculiare identità, dato quest'ultimo proiettato anche nella cartografia locale e nell'erudizione abruzzese.⁵ Non solo, *dagli Abruzzi all'Abruzzo*⁶ la costruzione di un'identità per la regione era stata graduale e a più riprese, da esser proprio definita quale 'identità sfuggente'.

In aggiunta, gli Abruzzi rispetto al Regno di Napoli e alla sua Capitale, rivestivano una posizione di marginalità e di isolamento, sia in termini di risorse, sia di offerta culturale;⁷ fra i territori regnicoli disseminati a margine, per la sua posizione a settentrione, i centri regionali a confine erano infatti portati a tessere e consolidare relazioni sovraregionali con Roma, lo Stato Pontificio e la Marca Anconitana: la circuitazione delle produzioni musicali paraliturgiche ricondotte a L'Aquila, o ad altri centri locali sarà testimonianza di tali 'vie degli Abruzzi'.

Primo territorio del Regno esposto alle invasioni dall'Adriatico, l'Abruzzo costituiva una 'cerniera chiusa' nei confronti dell'esterno, altresì una 'cerniera aperta'⁸ a scambi economici, dialoghi sociali, culturali e culturali con le aree adiacenti sopra menzionate: considerati anche gli estesi confini rispetto a quelli attuali, era questa un'area di scambio, area di frontiera mobile, fluida, lontana dalla linearità di confini regionali.⁹ Allora, in età moderna il frammentato territorio degli Abruzzi si presentava secondo tali direttrici generali: le storie cittadine, le memorialistiche locali sono evidentemente prevalse su quelle regionali, e similmente la coscienza cittadina e locale sulla 'costruzione' di una identità regionale che farà fatica a rappresentarsi. Una identità, sfuggente.

All'interno di una realtà storica così complessa, ma altrettanto ricca di storie e di identità, quella condizione di mito identitario presentata in apertura ha investito anche l'ambito musicale regionale per lungo tempo; a tale condizione non

⁴ ANGELO MELCHIORRE, *La discesa al "mondo infero" nella cultura popolare degli Abruzzi*, Penne, Edizioni Marco Core, 1987 (Quaderni aperiodici di studi antropologici 25), pp. 23-26.

⁵ CRISTINA CICCARELLI, *Storie Locali nell'Abruzzo di età moderna (1504-1806)*, L'Aquila, Edizioni Libreria Colacchi, 2014, pp. 15-31.

⁶ Si rimanda a COSTANTINO FELICE, *Dagli Abruzzi all'Abruzzo: l'identità sfuggente*, in Massimo Costantini e Costantino Felice (a cura di), *L'Abruzzo. Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1077-1122.

⁷ Si fa riferimento al continuo fermento di presenze musicali – nel Sette e Ottocento – provenienti dai centri regnicoli e anche dall'Abruzzo dirette nella Capitale per la formazione didattico-musicale (soprattutto), e viceversa a una mobilità professionale in entrata nelle aree marginali. MARCO DELLA SCIUCCA, *Il Settecento musicale abruzzese*, in Umberto Russo ed Edoardo Tiboni (a cura di), *L'Abruzzo del Settecento*, Pescara, Edizars, 2000, pp. 179-212; PAOLA BESUTTI, *Echi di storia e di tradizioni d'Abruzzo nelle musiche devozionali*, in Antonio Dell'Olio (a cura di), *L'oratorio musicale nel Regno di Napoli al tempo di Gaetano Veneziano (1656 ca.-1716)*, Napoli, I Figlioli di Santa Maria di Loreto, 2016, pp. 121-138.

⁸ È Lucien Febvre a definire tale il ruolo dell'Appennino in *Id.*, *La terra e l'evoluzione umana. Introduzione geografica alla storia* [1922], Torino, Einaudi, 1980, pp. 351-352.

⁹ CICCARELLI, *Storie Locali nell'Abruzzo di età moderna*, introduzione, pp. 7-13, con particolare riferimento alla dettagliata bibliografia menzionata in nota 7.

è sicuramente restata estranea il perdurare di una visione storicistica di matrice crociana che ha fatto sì che anche gli studi musicologici regionali venissero messi a margine dalla musicologia 'accademica', come si è verificato per molti territori periferici del meridione, come è il caso di Molise e Balisicata.¹⁰

Lo sforzo della presente ricerca – della quale in questa sede se ne offrono soprattutto le premesse metodologiche e parziali esiti – guarda invece a ridefinire i fili superstiti e tuttora sommersi della circolazione del genere dell'oratorio musicale in Abruzzo, attraverso una prospettiva multipla delle fonti, nel tentativo di reinserire le relative produzioni in quell'unico filo della trasmissione oratoriale, andando a completare le circuitazioni già delineate per i noti centri recettivi extra-regionali.

Secondo tale modalità di conduzione della ricerca storico-musicale, sono proprio il concetto di storia, realtà storica, logiche produttive, attori e committenze a ridefinirsi, attraverso un sostanziale cambio di approccio, quale quello della microstoria. È solo il cambio di paradigma a livello generale che ha consentito negli ultimi decenni di dare rilievo all'individuale, alla rete delle relazioni, al contesto, in un'ottica che attenua notevolmente l'opposizione tra storia locale e storia globale.¹¹ Da prospettive differenti, la microstoria guarda al carattere *processuale* e *generativo* dei contesti, andando ad intervenire proprio in quei *margini* che la Storia ha scartato, attraverso quell'*eccezione normale* che consente di oltrepassare l'incoerenza dei sistemi normativi.¹² Aprendo la storia alle *pratiche microstoriche*, si porta ad elaborare un nuovo paradigma «imperniato sulla conoscenza dell'individuale che non rinunci a una descrizione formale e a una conoscenza scientifica anche dell'individuale».¹³

È proprio questa ridefinizione storica che consente di far emergere il retroterra musicologico regionale, nel nostro caso in un orizzonte d'azione comune che lambisce musicologia, etnomusicologia, antropologia – contestualmente all'antropologia visuale – e storia locale. Un cambio di prospettiva che consente alla vita e al patrimonio musicale di un'area considerata periferica di trovare voce sul piano della storia, in un dialogo integrato fra centri e periferie e non in una gerarchia a favore dei centri: in tale dimensione, l'oratorio musicale con le sue logiche in Abruzzo acquisisce nuova dignità estetica, nella stretta interre-

¹⁰ Si rimanda alla nota produzione di Alberto Mario Cirese e per un aggiornato approfondimento sulle fonti della storiografia musicale nella sopradette regioni, ai contributi di VINCENZO LOMBARDI, *Frammenti di storie locali per una possibile storiografia musicale molisana*, e MARIA ANTONIETTA CANCELLARO, *Tradizioni musicali in alcuni saggi di storia della terra di Lucania tra XVIII e XIX secolo*, in Antonio Carocchia (a cura di), *La storiografia musicale meridionale nei secoli XVIII-XX*, Atti del Convegno internazionale di studi, Avellino, Conservatorio statale di musica "D. Cimarosa", 24-26 ottobre 2020, Avellino, Il Cimarosa, pp. 15-55 e 57-81.

¹¹ PETER BURKE, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 1996, capp. III, IV. Per la microstoria si è tenuto conto del fondamentale contributo di GIOVANNI LEVI, *A proposito di microstoria*, in Peter Burke (a cura di), *La storiografia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 111-134; si rimanda anche ai saggi contenuti in Paola Lanaro (a cura di), *Microstoria. A venticinque anni da L'eredità immateriale*, Milano, Franco-Angeli, 2001 (Temi di storia, 167).

¹² IDA FAZIO, *Microstoria*, sezione *Lemmi* in MICHELE COMETA, *Dizionario degli studi culturali* nel portale Studi Culturali, <<http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html>> (ultima consultazione 31 gennaio 2021), *ad vocem* e EAD., *Nuova Storia Culturale*, in *ivi*, *ad vocem*.

¹³ LEVI, *A proposito di microstoria* cit., p. 129. Per un'ampia rilettura del Meridione che porta a ribaltare completamente un sistema valoriale gerarchico e polarizzato (quale nord-sud), alla luce di un nuovo 'pensiero meridiano', preme in questa sede ricordare, FRANCO CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

lazione, come si vedrà, con i luoghi da cui è stato generato. Tale approccio ‘orizzontale’ e integrato consente altresì ai centri e alla regione finalmente di raccontarsi, di legare insieme esperienze devozionali, riti collettivi alla produzione paraliturgica, e così a quest’ultima di ritrovare il contesto ad essa sotteso.¹⁴

Microcircuiti e tradizione ‘orizzontale’ per la genesi oratoriale

Per l’oratorio nei territori abruzzesi non si assiste ad allestimenti in stagioni organizzate da cappelle musicali, confraternite o teatri. Evidentemente, la struttura formale dei testi degli anni ottanta e novanta del Settecento conosce una stesura ed elaborazione più definita e articolata a livello metrico, nell’interazione fra i personaggi e nel contributo della musica secondo la concezione del dramma tardo settecentesco, ma tali rappresentazioni non sono concepite *ad usum operae* o destinate ad ambienti teatrali.

In una realtà regnicola periferica ridotta per dimensione e distanza dai consacrati centri culturali del tempo – dal suo canto però, intessuta di centri di spiritualità e di aggregazioni laicali – la motivazione devozionale risulta essere un tratto fortemente caratterizzante l’identità locale – di città, paesi, comunità – e la sua produzione musicale liturgica e paraliturgica. Come si potrà riscontrare meglio di seguito, a promuovere la genesi oratoriale è stata proprio l’occasione festiva legata alla devozione locale: quest’ultima consente di ricostruire o quantomeno punteggiare un contesto festivo nel quale si incontrano insieme la tradizione popolare, il culto e la tradizione colta di azioni sacre che per l’Abruzzo risulteranno altresì generate in tali contesti.

Pur trattandosi di un’area periferica, i grandi, medi e piccoli centri abruzzesi si mostrano attivi e prolifici nella vita musicale sacra: alle istituzioni musicali religiose o più raramente a sedi di mecenatismo nobiliare – il caso esemplare del mecenatismo dei duchi Aquiviva in Atri¹⁵ – è riservata la centralità della produzione e degli allestimenti oratoriali: ruolo dominante è quello delle cappelle musicali cattedrali delle città capoluogo degli Abruzzi, di città sedi di collegiate e di centri minori dotati al contempo di ordini religiosi o di sodalizi laici ben consolidati sul territorio.

Presentata sopra una possibile pratica storiografica da percorrere per rileggere la produzione oratoriale regionale nella trasversalità della ricerca musicologica, antropologica e etnomusicologica, quanto nella necessaria interrelazione fra devozione, occasione e identità, si offrirà in questa sede una aggiornata definizione della diffusione dell’oratorio musicale per il Settecento in Abruzzo, attraverso una mappatura dei centri oratoriali, ancora in continuo definirsi:¹⁶ intervenire sul *micro*, operare sulla riduzione della ‘scala di osservazione’, ha consentito di evidenziare differenti microcircuiti sul territorio regionale.

Pur condizionata dalla sopravvivenza delle fonti, la storia, l’esperienza devo-

¹⁴ Per esemplificazioni e rapporto fra azioni sacre, tradizioni popolari e devozione locale, BESUTTI, *Tradizioni musicali viventi e passato codificato: microstorie di santi e ‘Miserere’ in area abruzzese*, in Francesca Piccone (a cura di), V Tavola rotonda di etnomusicologia – *Dialoghi abruzzesi tra memoria e futuro* (Anno V – 2020), (con CD allegato), Atti della Giornata di Studi, Avezzano, 12 novembre 2020, Avezzano, Edizioni Kirke, 2021 (in corso di stampa).

¹⁵ DELLA SCIUCCA, *Il Settecento musicale abruzzese*, in *L’Abruzzo del Settecento*, cit.

¹⁶ Il seguente volume potrebbe fornire ulteriori aggiunte a profili biografici, localizzazioni di testi a stampa e partiture. ANNA MARIA IOANNONI FIORE - CARLA ORTOLANI, «Al suon dell’arpa armonica Ester discioglie il canto». *Le azioni sacre in Abruzzo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, in corso di pubblicazione. (Documenti di storia musicale abruzzese, 7).

zionale dei singoli centri congiuntamente all'eccezionalità della stampa dei libretti¹⁷ hanno consentito di individuare le seguenti occasioni devozionali che ciclicamente si ripresentavano nel tessuto sociale locale e dunque nel vissuto musicale abruzzese del Settecento:

- S. Giustino, patrono della città di Chieti;
- S. Zopito, patrono della città di Loreto Aprutino;¹⁸
- Maria Ss. del Ponte, patrona della città di Lanciano;
- S. Pancrazio martire, comprotettore della città di Campoli;
- S. Maria dei Raccomandati, venerata nella città di Gessopalena;
- S. Massimo d'Aveia martire, patrono della città di Penne, comprotettore di L'Aquila;
- S. Berardo vescovo, patrono della città di Teramo;
- S. Giuseppe da Leonessa, patrono di Leonessa, religioso dell'Ordine dei frati minori cappuccini, venerato anche a Teramo e Chieti dalle fraternità ivi presenti;
- culti mariani intrecciati a devozioni confraternali - S. Maria del Rosario per la confraternita dei Domenicani nella città di Chieti; Maria Ss. della Consolazione per la confraternita dei Cinturati nella città di Chieti; S. Cecilia e Vergine Maria per la congregazione aquilana dell'Oratorio;
- Madonna del Buon Consiglio, venerata nella città di Pianella;
- Madonna dell'Assunta, venerata nella città di Caramanico;
- S. Bernardino da Siena, compatrono della città di L'Aquila;
- S. Filippo Neri, padre fondatore della Congregazione dell'Oratorio, venerato dalla filiazione di S. Filippo aquilana;
- S. Tommaso apostolo, patrono di Ortona;
- S. Michele Arcangelo, patrono di Città S. Angelo;
- S. Reparata, compatrona della città di Atri;
- S. Generoso martire, patrono di Ortona dei Marsi;
- S. Vincenzo Ferreri, santo venerato a Guardiagrele;
- S. Panfilo vescovo, protettore della città di Sulmona e della diocesi di Sulmona e Valva;
- S. Emidio vescovo, compatrono di L'Aquila, culto rilevato diffusamente nell'Italia centrale (L'Aquila, Teramo, Atri, Sulmona, numerosi centri umbromarchigiani).

Anche solo da quanto emerge in elenco, la motivazione devozionale delle oc-

¹⁷ La produzione dei testi attualmente considerati per l'oratorio abruzzese tiene conto per la quasi totalità di libretti a stampa e per la restante parte di testi contenuti in raccolte poetiche, altrettanto pubblicate, quali: *Poesie drammatiche e liriche* di Domenico Ravizza di Lanciano (Napoli, 1786), *Drammi sacri* di Ambrogio Arlini (L'Aquila, 1838), *Raccolta delle poesie di frate Bernardo Maria da Lanciano cappuccino divisa in due tomi*, nelle due ristampe del 1759 (Napoli) e 1835 (Teramo). Libretti dei testi inediti di Tommaso Maria Verri sono conservati presso la Biblioteca Diocesana di Ortona (CH).

¹⁸ All'interno di un contesto rituale, la festa di S. Zopito può dirsi ampiamente caratterizzata da un universo sonoro specifico e codificato dalla sua comunità. A tal proposito soprattutto per i rapporti di questa occasione festiva con la produzione di drammi sacri almeno nel secondo Settecento, andrebbe senza dubbio approfondito il rapporto tra la produzione di oratori e inni sacri (rielaborazioni 'moderne' di inni sono quelle musicate da padre S. Zimarino e da A. Piovano) in onore del Santo con puntuali momenti nella festa; per un attento studio sulla fonosfera festiva e rituale, G. SPITILLI, *La funzione rituale del suono. L'universo sonoro nella festa di San Zopito a Loreto Aprutino*, «Revista de Etnografie i Folclor» (Journal of Ethnography and Folklore), new series, 1-2, 2012, pp. 107-146.

casioni festive risulta connotare la vita comunitaria e la produzione paraliturgica di medio-grandi centri come sedi diocesane e come anche realtà minori e più circoscritte nella dotazione di risorse professionali intorno alle cappelle musicali. Si individuano sia figure di santi venerati dalla Cristianità universale e sia di quanti oggetto di culto locale da parte di comunità pastorali territoriali – santi intervenuti in quelle aree o di adozione, la cui storia agiografica risulta talvolta documentata in notizie frammentarie.¹⁹ Fra le figure oggetto di culto locale sarà il caso di menzionare S. Panfilo, vescovo della città di Sulmona nel VII secolo, e S. Generoso, martire cristiano al tempo di Diocleziano, il cui culto fu intenzionalmente adottato nella metà del Settecento dagli abitanti di Ortona dei Marsi. Interessante è il caso di S. Reparata, la cui devozione invece è derivata dai rapporti di amicizia e commerciali intrattenuti dalla città di Atri con Firenze sin dal XIV secolo.

Come già sopra premesso, solo l'approccio microstorico attraverso una costante ridefinizione degli attori sociali nei singoli contesti riesce a poter leggere e prospettare un nuovo panorama oratoriale così frammentario, generato da istanze locali, ma altrettanto profondamente caratterizzato. A partire da tale occasioni devozionali, la mappatura oratoriale dei luoghi oratoriali abruzzesi risulterà notevolmente caratterizzata da centri eterogenei per storia, dimensioni territoriali, risorse professionali e contesti di produzione. Tale ricognizione in questa sede offre un censimento aggiornato che ha tenuto conto di una pluralità di fonti storiografiche e musicali e di una indispensabile comparazione dei dati emersi²⁰. Fornendone la datazione di allestimento oratoriale più remota sinora documentabile per ciascuno, di seguito si farà menzione di tali centri, te-

¹⁹ MARIA CONCETTA NICOLAI, *Un santo per ogni campanile. Il culto dei santi patroni in Abruzzo*, Chieti, Menabò, 2018, vol. II.

²⁰ Nella topografia abruzzese riportata nel corpo del testo si presentano i centri proposti in ordine di 'apparizione' oratoriale. Il precedente censimento del genere oratoriale per i centri abruzzesi di cui il presente lavoro tiene conto e ne implementa le datazioni delle rappresentazioni e i luoghi della mappatura è contenuto in BESUTTI, *Echi di storia e di tradizioni d'Abruzzo nelle musiche devozionali* cit., pp. 121-138:127. La mappatura sopra riportata ha considerato *in primis* i centri e le azioni sacre censiti in: CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertela & Locatelli, 1990; MARIO ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratori, cantate e inni sacri in Abruzzo dal XVII al XX secolo*, introduzione di Umberto Russo, Chieti, Amministrazione Provinciale, 1994; GIOVANNI PANSA, *La tipografia in Abruzzo dal secolo XV al secolo XVIII. Saggio critico-biografico*, Lanciano, Rocco Carabba Editore, 1891, e ID. *Bibliografia storica degli Abruzzi: terzo supplemento alla biblioteca storico-topografica di Camillo Minieri Riccio*, Lanciano, Rocco Carabba, 1891; il catalogo dei libretti e relative schede contenute in IOANNONI FIORE - ORTOLANI, *Libretti e testi di azioni sacre nella Biblioteca 'Delfico' di Teramo*, in «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», VII, (1993), pp. 69-86; IOANNONI FIORE - ORTOLANI, *Azioni sacre e cantate nel fondo della Biblioteca 'M. Delfico' di Teramo. Contributo per una definizione della produzione librettistica sacra dei secoli XVIII e XIX*, in Gianni Oliva e Vito Moretti (a cura di), *La letteratura drammatica in Abruzzo. Dal Medioevo sacro all'eredità dannunziana*, Atti del Convegno, Chieti 1993, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 413-431 (Culture regionali d'Italia, 20); Gianfranco Miscia (a cura di), *I Patrimoni musicali. Catalogo bibliografico*, L'Aquila, Edizioni Libreria Colacchi, 2005. Tali riscontri sono stati implementati o confermati dalla consultazione di *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma dal 1660 al 1900*, <<http://corago.unibo.it/libretto/0001599971>> (ultima consultazione 12 febbraio 2021). Una fonte rilevante per la trasmissione oratoriale abruzzese è stata il manoscritto ottocentesco anonimo *Verseggiatori e musicisti delle azioni sacre, oratori, cantate, inni per feste religiose in Abruzzo* (I-LA): suddivisi i luoghi di allestimento nelle tre unità amministrative degli Abruzzi, nel manoscritto si dà menzione di rappresentazioni sacre a partire dal secondo Settecento, non per tutti i centri abruzzesi e con preminenza dell'area chietina. Nella mappatura riportata in questo contributo, per due casi si è tenuto conto

nendo conto di un arco temporale che ha inizio dal primissimo Settecento e volutamente si inoltra nei primi due decenni del secolo successivo, a evidenziare forme di circolazione nelle rete territoriale abruzzese. Pertanto, i luoghi della devozione emersi o nuovamente considerati sono stati:

- L'Aquila (1710)²¹
- Atri (1712)²²
- Chieti (1712)²³
- Ortona (1713)²⁴
- Penne (1714)²⁵
- S. Valentino (1717)²⁶
- Città S. Angelo (1728)²⁷
- Catignano (1729)²⁸

di azioni sacre definite serenate. Qualora i libretti sono risultati censiti da più fonti, si è scelto di riportare il numero di scheda da MARIO ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratori, cantate e inni sacri in Abruzzo dal XVII al XX secolo*, cit.

²¹ Attraverso tale ricognizione e mappatura, la città di L'Aquila anticipa la presenza oratoriale nel XVIII secolo, almeno al 1710. Si fa riferimento a *L'Uman genere in catena liberato da Maria Vergine. Melodramma dedicato al merito impareggiabile dell'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signore D. Niccolò Caracciolo [...]*, Nell'Aquila, per Matteo Castrati, 1710. Il libretto, non attualmente reperito, è censito e definito oratorio in PANSÀ, *La tipografia in Abruzzo dal XV sec. al XVIII. sec.*, cit., p. 51. Il libretto è censito in ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratori* cit., scheda n. 259.

²² *L'Arca del testamento in Gerico ed il laccio purpureo di Rab, simboli della sacratissima Vergine e del suo Ss. Rosario. Oratorio per musica da cantarsi nella ven. Congregazione del Ss. Rosario d'Atri. Consacrato all'illustriss. e reverendiss. Signor D. Fabrizio Maffei, vescovo d'Atri e di Penne [...]*, In Napoli, nella stamperia di Paolo Severino, 1712. Il libretto è censito in ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratori* cit., scheda n. 5.

²³ *La fuga trionfante pel gloriosissimo S. Giustino Vescovo, e principal tutelare della città di Chieti. Oratorio del barone D. Agatopo Toppi della medesima Accademia dei trasformati. Da cantarsi nella Metropolitanana della detta città, fra l'Ottava della festività nel 1712. Musica di Francesco Terrore*, Napoli, Novello de Bonis, 1712. Il libretto è censito in SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., scheda n. 11084.

²⁴ *San Francesco di Paola. Oratorio da cantarsi nella chiesa del Suffragio dell'illustrissima città di Ortona a mare, solennizzandosi il suo giorno festivo dalla divozione di D. Angelo Maria Amici, canonico e maestro di cappella nella cattedrale della stessa città [...]. Dedicato a [...] D. Giovanni Vespoli Casanate, degnissimo vescovo della medesima città di Ortona e Campli*, in Napoli, nella Stamperia di Felice Mosca, 1713. Il libretto è censito in ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratori* [...], scheda n. 208.

²⁵ *L'Humiltà della gloriosa vergine Santa Chiara esaltata dall'Amor Divino. Melodramma per musica del dottor Gio: Leonardo SORRICCHIO, della città d'Atri, da recitarsi dalle signore monache del venerabil monastero di S. Chiara in C. di Penne nel dì festivo di detta santa. Dedicato all'ill.mo e rev.mo signore D. Fabrizio Maffei, vescovo degnissimo di C. Penne e Atri*. In Napoli, appresso Paolo Severino, 1714; a tale oratorio, a *La donna forte del Carmelo*, [s.n.t.], 1729, già noto, e a quanti presenti in ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratori*, cit., con la presente ricognizione, per Penne si aggiunge l'allestimento di *La colomba diletta allo sposo dei sacri cantici*, Napoli, Gessari, 1771, censita in RAFFAELE TIBONI, *Cantate e drammi sacri in Abruzzo*, Pescara, L'Adriatico, 1939, pp. 5-6, e 8.

²⁶ *Il Trionfo della fede. Oratorio per musica a quattro voci del molt'illustre e re. Sig. D. Valentino DONATI, dottore dell'un e l'altra legge e canonico di Valva. Consegrato al merito impareggiabile dell'ill.mo e rev.mo sig. D. Vincenzo Capece, arcivescovo e conte di Chieti [...]* musica del sig. Francesco SPANO; maestro di cappella di Chieti. In Chieti, per Ubaldo Laquanti e Ottavio Terzani, 1717. La presenza di tale centro nel circuito dà conferma di una attività presente in molteplici contesti e irradiata sul territorio, non accentrata intorno alla sola cappella musicale dei centri episcopali di Chieti, o di Penne - Atri. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda n. 239.

²⁷ *Oratorio in musica in onore del glorioso S. Michele Arcangelo, protettore della città di Civita S. Angelo, da recitarsi in propria chiesa collegiale insigne di detta città, in occasione della sua festa, a' 2 maggio 1728*. In Chieti, per Ottavio e Giustino Terzani, 1728. Il libretto è censito in ZUCCARINI,

- Guardiagrele (1736)²⁹
- Francavilla al mare (1738)³⁰
- Montorio al Vomano (1740)³¹
- Lanciano (1742)³²
- Campli (1743)³³
- Sulmona (1746)³⁴
- Leonessa (1750)³⁵
- Teramo (1752)³⁶
- Civitella del Tronto (1754)³⁷
- Ortona dei Marsi (1757)³⁸

scheda n. 158. Alle azioni sacre già note si aggiunge *Il Giosuè componimento drammatico di Stefano Serrario da recitarsi nella insigne collegiata della città di Civita Santangiolo solennizzandosi la festività di S. Michele Arcangiolo protettore di essa a dì 8 maggio. Dedicato a sua eccellenza il signor D. Pietro Figliola duca di detto luogo. Musica del signor Crescenzo Pignatari maestro di cappella, Chieti, per Raimondo Cavallo, 1757, in MARCO GIACINTUCCI, Crescenzo Pignatari. Compositore aprutino del sec. XVIII, Lanciano, Rivista Abruzzese, 2017 (Quaderni della Rivista Abruzzese, 107), p. 25; si aggiunge l'oratorio *Giuseppe. Oratorio da rappresentarsi per la festività S. Giuseppe, sposo di Maria Ss. Nella chiesa dell'insigne Collegiata di Città S. Angelo, Chieti, Terzani, 1738.**

²⁸ *L'umiltà esaltata dal re Assuero per intercessione della regina Ester. Oratorio per musica da cantarsi nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Catignano [...].* In Chieti, per Terzani, 1729. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda n. 260. A questo si aggiunge la prima rappresentazione dell'oratorio *La Giustizia Placata* (1797), di cui si dirà di seguito.

²⁹ *La chiesa ristorata dal glorioso Vincenzo Ferreri. Oratorio da cantarsi nella nobilissima terra di Guardiagrele [...].* In Chieti, per Ottavio Terzani, 1736. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda n. 41.

³⁰ *Il portento della santità. Serenata sacra per musica da cantarsi nella chiesa del venerabil monistero di Santa Maria delle Grazie dell'ordine de' Predicatori della terra di Francavilla in onore del glorioso asposito delle Spagne S. Vincenzo Ferrerio. Musica di Giuseppe Ventura, maestro di cappella della città di Atri.* In Chieti, per Ottavio Terzani, 1738. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda n. 239.

³¹ *La peste d'Israele. Azione sacra per S. Rocco cantata in Montorio nell'anno 1740,* in RAVIZZA, *Poesie drammatiche e liriche del D. Domenico Ravizza*, Napoli, presso i fratelli Raimondi, 1786, I, pp. 47-72. Tale testo poetico è uno dei pochi della raccolta andato in stampa anche singolarmente per i torchi di Angelantonio Valenti, in Ascoli, 1745. Entrambi i libretti sono censiti in ZUCCARINI, schede n. 177-178.

³² *L'Adamo nel peccato originale. Azione sacra per la Concezione di Maria Ss. Cantata in Lanciano nell'anno 1742,* in RAVIZZA, *Poesie drammatiche e liriche cit.*, I, pp. 111-134.

³³ *Il trionfo della fortezza nel glorioso martire S. Pancrazio, protettore dell'ill.ma e fedelissima città di Campli. Serenata del sig. D. Lucantonio Severini, da cantarsi nella solennità di detto santo nella medesima città. Dedicata [...] al vescovo di Campli e Ortona [...] musica del sig. canonico D. Francesco Terrore,* In Ascoli, per Angelantonio Valenti, 1743.

³⁴ *Mosè nel Roveto. Azione sacra per la Ss. Vergine dell'Annunciata cantata in Solmona nell'anno 1746,* in RAVIZZA, *Poesie drammatiche e liriche, cit.*, I, pp. 135-166.

³⁵ *S. Giuseppe da Leonessa trionfante della morte. Oratorio per musica da cantarsi nella di lui chiesa eretta nella città di Leonessa. Dedicato alla sagra real maestà di Carlo Borbone [...],* In Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi, 1750. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda n. 209. A quest'ultimo si aggiungono nuove acquisizioni quali *Il trionfo di Davidde o sia La morte di Golia dramma sacro per musica da cantarsi nella città di Lionessa celebrandosi la festività di S. Giuseppe cappuccino, nella seconda domenica di settembre dell'anno 1797. Offerto al singolare merito dell'illustrissima signora d. Caterina dei conti Della Genga Mongalli,* Spoleto, nella stamperia di Domenico Bosi, [1797] e *Il voto di Jefe, dramma sacro per musica da cantarsi nella città di Lionessa, celebrandosi la festività di San Giuseppe, cappuccino, martire, concittadino, [...],* Spoleto, Bossi e Saccoccia, 1800. Il libretto è censito in SARTORI, n. 25232.

³⁶ *La Gerosolima protetta. Dramma per musica da cantarsi in onore del gloriosissimo S. Berardo vescovo e protettore dell'illustrissima [...] città di Teramo per la di lui ricorrente solennità del 1752 di A.O.A.M. [...];* Ascoli, Antonio Valenti, 1752. Il libretto è censito in SARTORI, n. 11576 a.

³⁷ *Il serpe di bronzo. Oratorio da cantarsi nella chiesa de molto RR. PP. Minori conventuali di S.*

- Pianella (1757)³⁹
- Loreto Aprutino (1759)⁴⁰
- Vasto (1759)⁴¹
- Popoli (1760)⁴²
- Pescara (1774)⁴³
- Ripa Teatina (1774)⁴⁴
- Tagliacozzo (1799)⁴⁵
- Caramanico (1810)⁴⁶
- Palena (1812)⁴⁷
- Capestrano (1814)⁴⁸
- Gessopalena (1817)⁴⁹

~~Nella pluralità di centri e molteplicità di contesti, fra tutti, caratterizzata da Francesco della fedelissima città di Civitella del Tronto: in occasione si celebra il sagra solenne Triduo per il B. Giuseppe da Copertino dell'Ordine suddetto [...], Ascoli, Nicola Ricci, 1754. Il libretto è censito in SARTORI, n. 21700 a.~~

³⁸ *Componimento sacro da cantarsi nella Chiesa di Collegiata d'Ortona ne' Marsi, solennizzandosi il triduo del martire S. Generoso. Dedicato al merito sublime dell'ill.mo Domenicantonio Brizj zelantissimo Vescovo ne' Marsi. Opera dell'abate Biagio Mezzanotte fra gli Arcadi Arildo Cranejo, Roma, Eredi Barbiellini, 1757. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda n. 43.*

³⁹ *La Betsabea. Melodramma di Stefano Serrario per glorificare Maria Santissima sotto il titolo della Madonna del Buon Consiglio, la cui Festa vien solennizzata in Pianella a dì 20 maggio del 1757. [...] Musica del signor Crescenzo Pignatari, maestro di cappella di Pianella, In Chieti [s.e.], [1757], in GIACINTUCCI, Crescenzo Pignatari. Compositore aprutino del sec. XVIII, cit.*

⁴⁰ *La Costanza di Anania e de' compagni. Drama per musica di Stefano Serrario, per celebrare le glorie dell'invitto martire S. Zopito, in occasione che il popolo di Loreto in Abruzzo erge una sontuosa statua a sì benefico e parziale protettore, In Chieti, s.e., 1759.*

⁴¹ *Ester. Azione sacra da cantarsi nella chiesa di S. Pietro di Vasto il 2 novembre 1759, [s.n.t.], 1759. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda n. 71.*

⁴² *Mosè mandato da Dio. Componimento drammatico di D. Domenico Ravizza di Lanciano, da cantarsi in Popoli nel solenne triduo che si celebra di 18, 19 e 20 di maggio di quest'anno 1760, in onore del martire e protettore S. Bonifazio. Consagrato al merito dell'eccellentissima signora D. Maria [...] duchessa di Popoli, In Chieti, nella stamperia del Terzani, 1760. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda n. 71.*

⁴³ *Israello liberato. Allusivo a Pescara un tempo Aterno, liberata dalla tirannia di Umblone. Melodramma per le solennità del gloriosissimo vescovo martire S. Cetheo, special protettore della medesima città, [...], In Chieti, s.e., 1774.*

⁴⁴ *La Verga prodigiosa. Melodramma da cantarsi nella terra di Ripa, ricorrendo la solennità di lei special protettrice gloriosissima Madre del Sudore. Componimento del rev.do arciprete di S. Vito D. Adamo De Lollis, In Chieti, s.e., 1774. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda n. 263.*

⁴⁵ *Betulia liberata, dramma sacro per musica da cantarsi nell'insigne collegiata di Tagliacozzo in occasione che si celebra [...] la festività del glorioso S. Antonio di Padova nel dì 27, 28, 29 del mese di agosto 1799, In Chieti, presso Domenico Grandoni, 1799.*

⁴⁶ *La prodigiosa manna ottenuta nel deserto dal popolo ebreo. Azione sacra da cantarsi in Caramanico per la solennità di Maria Ss. Assunta in cielo nel giorno 15 agosto 1810, Chieti, Grandoni, 1810. Il libretto è censito nel manoscritto *Verseggiatori e musicisti delle azioni sacre, oratori, cantate* cit.*

⁴⁷ *La morte di Abele. Componimento drammatico da cantarsi in Palena dai signori dilettanti nella insigne collegiata chiesa di S. Antonino martire in ricorrenza della solennità [sic] di S. Falco a' 23 agosto 1812, In Chieti, nella Stamperia di Domenico Grandoni, 1812. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda n. 142.*

⁴⁸ *Abramo in Gerara, Drama in musica da cantarsi nella cattedrale della Città di Capestrano nella festività del di lei protettore e concittadino S. Giovanni nel dì 15 maggio 1814, L'Aquila, nella tipografia di Nicola Rietelli, 1814.*

⁴⁹ *Giuditta. Azione sacra da cantarsi nel Gesso celebrandosi la festività della di lei protettrice Gran signora dei Raccomandati nel dì 21 di settembre 1817, [...] in Chieti, nella tip. Grandoniana, 1817. Il libretto è censito in Zuccarini, scheda n. 1817.*

una vita musicale duratura e di alto livello artistico, sicuramente la cappella musicale della cattedrale di S. Giustino di Chieti primeggiava, potendo anche vantare la presenza di maestri di cappella e compositori di fama, come è il caso della permanenza di Antonio Brunetti, dal 1790 al 1810⁵⁰. La città si presenta censita con oltre quaranta allestimenti oratoriali⁵¹ e attraverso una nutrita presenza di luoghi della devozione si delinea in essa un vivace panorama culturale, culturale e spirituale: in questa sede basti menzionare la cappella della cattedrale, il seminario arcivescovile, il monastero dei Padri Cappuccini⁵², la chiesa di S. Agostino e la confraternita dei Cinturati, la chiesa dei Padri Domenicani e la confraternita del Ss. Rosario, il Collegio dei Gesuiti e la scuola del Seminario Arcivescovile. Ancora una volta il contestualizzare 'orizzontalmente' consente evidentemente di far emergere non la preminenza regionale della cappella del duomo di Chieti – nonostante manifesta sia la riconoscibilità di tale centro – bensì di ricostruire e tratteggiare microcircuiti di circolazione oratoriale, autonomi da quello emergente nell'Abruzzo Citeriore.

La condizione del profilo regionale policentrico e dall'identità sfuggente, dai confini ripetutamente soggetti a trasformazioni amministrative andrà a delineare un profilo oratoriale regionale definito da microcircuiti territoriali, qui complessivamente rilevati, nei quali, a risultare rafforzato, definito e identitario è lo *status* e la percezione dei grandi, medi e piccoli centri nelle reciproche aree di influenza subregionali o sovraregionali, nell'accezione già resa nota in apertura di questo contributo. Il sistema di produzione oratoriale parimenti si presentava policentrico, costituito dalla presenza di più poli d'elezione che interagivano principalmente con quei centri abruzzesi di entità e risorse ridotte, immediatamente afferenti ad essi, perché quest'ultimi appartenenti al medesimo episcopio, all'interno dello stesso giustizierato o distretto dal 1806, per consimilarità di occasione devozionale, o per logiche meno identitarie quali la presenza del medesimo maestro di cappella. All'interno dei microcircuiti in diversi casi si riscontra il primo allestimento di un'azione sacra in un contesto di minor rilievo e successivamente in quello di riferimento all'interno del microcircuitto. In numerosi contesti di produzione abruzzese, si tratteggiano dunque

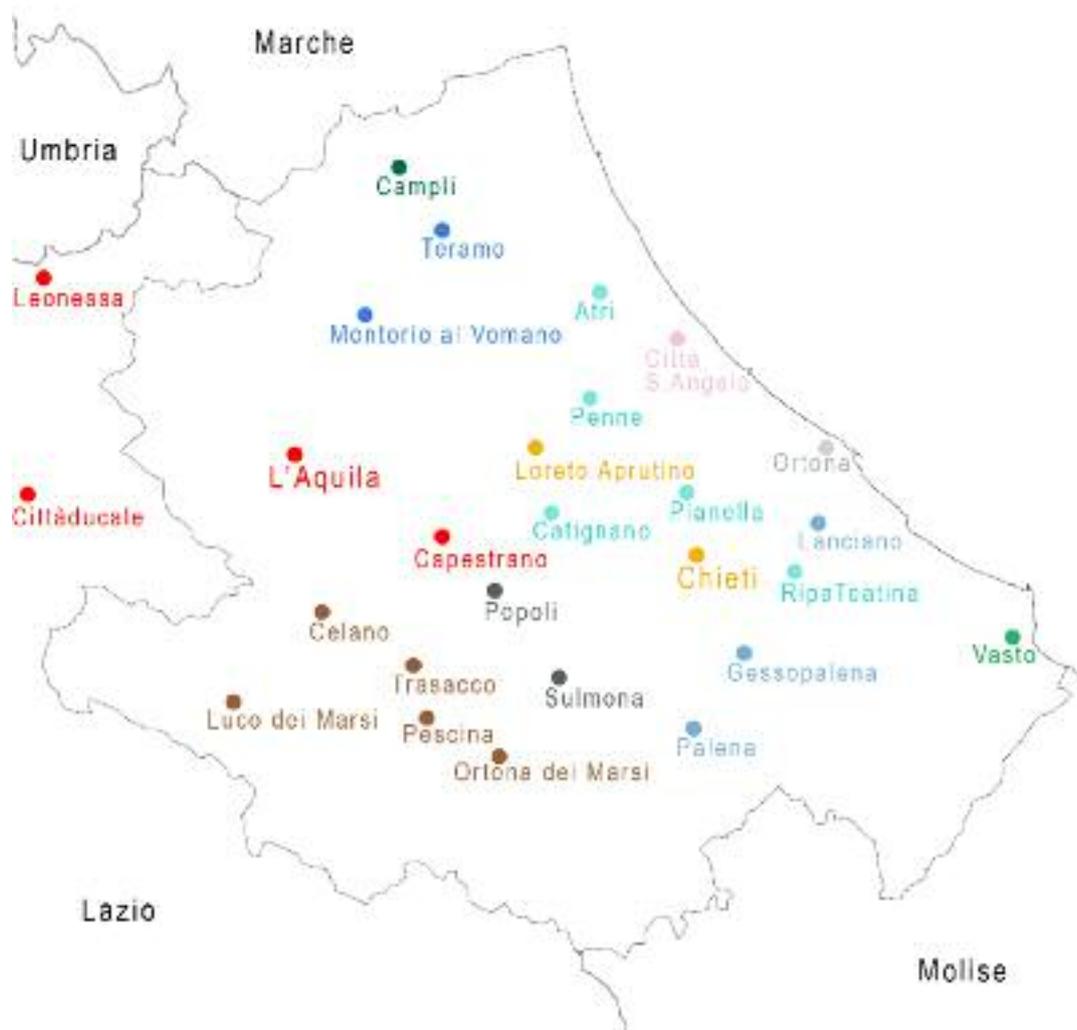
⁵⁰ Se l'Abruzzo come altre zone regnicole periferiche risente dell'attrazione di Napoli quale polo musicale, offrendo quindi diversi profili di professionisti che si trasferiranno per studiare e poi avere un certo riconoscimento, la figura di Antonio Brunetti (1767- post 1845) dimostra come l'Abruzzo fu anche ricettivo di risorse esterne, seppur limitatamente a quelle istituzioni di ambito religioso. Brunetti, di origini pisane, apparteneva ad una nota famiglia di musicisti orbitanti intorno al Conservatorio della Pietà dei Turchini e a diverse cappelle musicali europee. Dopo aver prestato servizio in Chieti, Brunetti risulta attivo a Urbino, Macerata e a Bologna come agente impresariale.

⁵¹ Un sintetico elenco delle azioni sacre chietine è riportato in BESUTTI, *Echi di storia e di tradizioni d'Abruzzo nelle musiche devozionali* cit., p. 129, nota 36. Anche tale singolo polo di irradiazione musicale più degno di attenzione andrebbe ulteriormente approfondito. Per le interrelazioni fra devozione a S. Giustino e produzione oratoriale si rimanda a EAD., *Tradizioni musicali viventi e passato codificato: microstorie di santi e 'Miserere' in area abruzzese*, cit.

⁵² *Il Beato Giuseppe da Leonessa trionfante della morte, Dramma per musica da cantarsi nel solenne triduo che si celebra ad onore del beato nella chiesa del venerabil monistero de' P.P. Cappuccini, dell'illustrissima città di Chieti*, in Chieti, Terzani, 1737, in ZUCCARINI, p. 86. Si noti che l'oratorio conosce musicazione di Saverio Sallacchy. Nel 1730 nella stessa chiesa era stato rappresentato l'oratorio del Ravizza, musicato da Francesco Antonio Finarola, *Per la beatificazione del Gran Servo di Dio Fedele da Sigmaringa, sacerdote cappuccino [...]*, Chieti, per il Terzani, 1730. In tale centro si potrebbe ancora riscontrare una notevole produzione oratoriale già nei primi decenni del secolo.

reti di microcircuiti per l'allestimento di azioni sacre, definite non da rapporti fra medesime istituzioni recettive – come può essere il frequente caso di migrazioni di oratorio tra filiazioni sorelle o tra casa madre e filiazione confraternale⁵³ – o da percorsi oratoriali che oltrepassano la dimensione regionale. Tale interazione locale fra i piccoli centri limitrofi, non esclude provenienze e diffusioni oratoriali fra i centri più rilevanti sull'intera area, quali Chieti, Atri, Teramo, L'Aquila.

Microcircuiti dell'oratorio musicale abruzzese. I centri all'interno dello stesso mi-



crocircuito si presentano indicati nello stesso colore. Tale mappatura, ancora in fieri, potrà aggiornarsi e arricchirsi di centri e di nuovi collegamenti.

L'area di influenza della cappella metropolitana chietina nel ventennio di servi-

⁵³ Tale opportunità produttiva verrà approfondita da chi scrive in altra sede, relativamente alla Congregazione aquilana dell'Oratorio nel Settecento.

zio di Brunetti si riscontra almeno nel centro di Loreto Aprutino: dedicata al protettore della città S. Giustino, nello stesso anno *Betulia liberata*⁵⁴ viene rappresentata a Chieti e dopo un breve intervallo temporale a Loreto Aprutino⁵⁵, in occasione delle solennità per il protettore S. Zopito. *Betulia*⁵⁶ conoscerà una ripresa anche nel centro cittadino da parte della Confraternita dei Cinturati: ciò è sintomatico della riconoscibilità di centri polo di irradiazione musicale e di centri minori non dotati di una autonomia produttiva o di risorse professionali. Una circolazione simile è avvenuta per *Il trionfo di Giuditta* nella musicazione di Niccola Monti, maestro di cappella del centro pennese, prima rappresentato nel 1814 nella cattedrale di Chieti⁵⁷ in onore di S. Giustino e nel 1819 per S. Zopito, nella collegiata loretese.⁵⁸

Il contesto e le occasioni in cui l'oratorio *Gionata* prolifica nelle aree abruzzesi consente di rilevare come la produzione, la strategia di circolazione e gli allestimenti stessi oratoriali seguano una logica produttiva legata all'occasione festiva locale. Su libretto adespota, il *Gionata*⁵⁹ del circuito abruzzese è musicato da Antonio Brunetti per la festività di S. Zopito in Loreto Aprutino nel 1792. Il libretto conosce almeno sei repliche veicolate da differenti occasioni: da quelle devozionali legate a solennità locali per i santi protettori cittadini o quanti venerati in confraternite, a due rappresentazioni allestite in riferimento alle recenti invasioni francesi del Regno⁶⁰. Quest'ultimi allestimenti – che ebbero luogo a Sulmona il 10 settembre 1799 e a L'Aquila tra il 20 e 23 settembre 1800 – si

⁵⁴ *Betulia liberata. Componimento sacro di Pietro Metastasio poeta cesareo da cantarsi nell'insigne metropolitana di Chieti ricorrendo la solennità del di lei cittadino, vescovo principal protettore S. Giustino nel di 11 maggio*, in Chieti, s.e., 1791. Tale primo allestimento con la musicazione di Antonio Brunetti, fra i repertori è fornito soltanto da *Corago, Repertorio e archivio di libretti del melodramma dal 1660 al 1900*, <<http://corago.unibo.it/libretto/0001599971>> (ultima consultazione 12 febbraio 2021). Lo stesso oratorio si ritroverà presso la collegiata di Tagliacozzo nel 1799 in occasione delle solennità per S. Antonio di Padova; il libretto è censito in SARTORI, scheda n. 4082.

⁵⁵ *Betulia liberata. Oratorio sacro a sei voci da cantarsi in Loreto per la festività del di lei principal protettore S. Zopito martire, ne di 13 giugno 1791. Dedicato al merito ben degno dell'ill.ma Università suddetta, e per essa al sig. T. Cerbonio Acerbo, dottore dell'una e l'altra legge e patrizio dell'istesso luogo*. In Chieti, s.e., 1791. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda 18.

⁵⁶ *Betulia liberata. Componimento sacro da cantarsi nella festività di Maria SS. di consolazione che si celebra da' confratelli cinturati nella chiesa de' RR. PP. Agostiniani di questa città di Chieti a 15 settembre 1793*. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda 17.

⁵⁷ *Il trionfo di Giuditta. Azione sacra da cantarsi in Chieti per la festività del glorioso Vescovo e Protettore s. Giustino*, che ricorre a' 11 maggio 1814, In Chieti, nella Tipografia di Domenico Grandoni, [1814]. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda 253.

⁵⁸ *Il trionfo di Giuditta. Dramma sacro da cantarsi nella chiesa collegiata di Loreto nel di primo giugno 1819 in occasione che si celebra la festività del glorioso martire e protettore S. Zopito*, In Chieti, nella stamperia di Domenico Grandoni, 1819. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda 254 e ne *I Patrimoni musicali. Catalogo bibliografico*, cit., p. 232.

⁵⁹ *Gionata. Azione sacra da cantarsi in Loreto ricorrendo la festività del glorioso protettore S. Zopito martire a di 29 maggio 1792*, in Chieti, s.e., [1792]. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda 86.

⁶⁰ Le repliche di tale oratorio sono rappresentate a Chieti (1792), (1794), Sulmona (1799), L'Aquila (1800), Loreto Aprutino (1804), Ripa di Chieti (1808): *Gionata. Azione sacra da cantarsi in Chieti celebrandosi la festa di Maria Ss. del Rosario nella chiesa de' RR. PP. Domenicani dagli uffiziali e confratelli della medesima*, In Chieti, [s.e.], 1792. Il libretto è censito ne *I Patrimoni musicali. Catalogo bibliografico*, cit., p. 212; *Gionata. Azione sagra da cantarsi in Chieti per la festività di Maria Ss. di consolazione che si celebra da' confratelli della congregazione de' cinturati nelle chiesa di S. Agostino nel di 21 settembre 1794*, In Chieti, [s.e.], 1794. Il libretto è censito ne *I Patrimoni musicali. Catalogo bibliografico*, cit., p. 212; *Gionata. Dramma da cantarsi nell'insi-*

presentano affini per occasione: l'allestimento per la cattedrale di Sulmona rende omaggio al protettore S. Panfilo per aver impedito che la sua città venisse distrutta e saccheggiata, come invece era accaduto a L'Aquila.⁶¹

Come già si nota per l'oratorio *Gionata*, una circuitazione dell'azione sacra così punteggiata può verificarsi per un testo poetico su tematica veterotestamentaria, dal momento che quest'ultima per i suoi significati e rimandi si presta facilmente a essere innestata in differenti contesti di genesi oratoriale: se non lo stesso esemplare, la trasmissione di un componimento poetico avrà previsto varianti limitate nel testo riguardanti specialmente i versi indirizzati alla figura del Santo o all'occasione in oggetto. Ad esempio, la già citata *Giustizia Placata*, dimostra varianti del genere: collazionando il libretto in onore di S. Antonio per l'occasione di Pianella (1799), con quello dedicato alla Madonna del Sudore in Ripa Teatina (1801), andranno a sostituirsi l'aria del Sacerdote «Deh, gran Santo, che in Cielo» con il coro dei fedeli «O gran Madre, o del Cielo Regina», e le invocazioni all'«inclito Santo» con «all'augusta Madre». Per molte altre produzioni oratoriali, all'esemplare testuale verrà aggiunta una licenza che rafforzerà il vincolo con l'ambiente devozionale. Al contrario, a non poter conoscere circolazione oratoriale e dunque una disseminazione in molteplici centri saranno i testi la cui narrazione in musica sarà basata su un evento storico, votivo, culturale locale, non replicabile altrove.

Attività oratoriale con migrazione di testo poetico e musiche è riscontrabile nel microcircuito dell'area vestina – gravitante intorno al ducato di Penne e alla allora diocesi di Penne e Atri –, nei centri devozionali di Pianella, Catignano e Ripa Teatina. Finora sconosciuto e qui reso noto, il primo allestimento della cantata la *Giustizia Placata*⁶² è avvenuto a Catignano nel 1797, commissionato al maestro della cappella musicale di Chieti, Antonio Brunetti. Dedicato al figlio del duca di Alanno per omaggiarne la nomina ad arcivescovo metropolita di Chieti⁶³, la cantata conoscerà diverse repliche all'interno del sopradetto mi-

gne cattedrale Chiesa di S. Panfilo della Città di Sulmona [...] in onore dello stesso glorioso santo principale protettore di essa città in occasione di essere scampata dalle stragi minacciate dalli nemici, In Chieti, nella stamperia di Domenico Grandoni, [1799]. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda 87; *Gionata. Dramma da cantarsi nella venerabile chiesa di S. Bernardino da Siena nella città dell'Aquila in uno de' festivi giorni celebrati in occasione, che solennemente si ripone nel suo deposito il sacro corpo di esso santo protettore dedicato a sua eccellenza il signor D. Giuseppe Proni colonnello de' reali eserciti, e comandante delle truppe aprutine*, L'Aquila, nella stamperia di Giuseppe Maria Grossi, 1800; il libretto è censito in *Corago* al link <<http://corago.unibo.it/libretto/0001185210>> (ultima consultazione 12 febbraio 2021) e in GIOVANNI PANSÀ, *La tipografia in Abruzzo dal secolo XV al secolo XVIII. Saggio critico-biografico*, cit., scheda n. 366; *Gionata. Oratorio sacro da cantarsi in Loreto per la festività del glorioso S. Zopito martire e principal protettore di detto luogo che si celebra a dì 21 maggio 1804*, [s.l.], [s.e.], [1804]; il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda 88; *Gionata. Cantata da recitarsi in Ripa di Chieti solennizzandosi la festività di Maria Ss. del sudore a dì 25 settembre 1808*, Chieti, tipografia Grandoni; il libretto è censito ne *I Patrimoni musicali. Catalogo bibliografico*, cit., p. 212. Rilevato unicamente nel manoscritto *Verseggiatori e musicisti delle azioni sacre*, cit., emerge il singolo caso di Catignano per l'allestimento nel 1789 di *Gionata*, nella musicazione del maestro di cappella Angelo Passeri.

⁶¹ Relativamente agli oratori legati al movimento sanfedista e agli avvenimenti politici in Abruzzo e per maggiori riferimenti bibliografici, ORTOLANI – ZIMEI, *Devozione e libertà. Itinerari musicali nell'Abruzzo giacobino e sanfedista (1796-1806)*, Colledara, Andromeda, 1999.

⁶² *La Giustizia Placata*, in occasione della festa di S. Maria delle Grazie (15 settembre 1797), libretto stampato in Chieti da Grandoni, 1797. Il libretto è riportato nel manoscritto *Verseggiatori e musicisti delle azioni sacre*, cit.

crocicuito a Pianella (1)⁶⁴ e Ripa Teatina (4)⁶⁵. Se le occasioni ripesi sono legate al culto miracoloso locale della Madonna del Sudore, l'occasione per Pianella è veicolata dagli eventi storici del giugno 1799, ossia il ricordo della risalita del cardinale Ruffo da Palermo a Roma, nelle operazioni della seconda coalizione anti-giacobina. Soprattutto nel caso di ordini presenti sul territorio, possiamo immaginare che diverse saranno state le occasioni di produzione oratoriale, principalmente gratulatorie o nelle solennità dei santi fondatori dei loro ordini: relazioni simili sono riscontrabili nel caso dell'oratorio *l'Humiltà della gloriosa vergine S. Chiara esaltata dall'Amor Divino*⁶⁶ recitato dalle clarisse del convento di Penne e dedicato dalla badessa al vescovo della loro diocesi di Penne-Atri, Fabrizio Maffei; negli stessi anni, *L'Arca del testamento in Gerico ed il laccio purpureo di Rab*⁶⁷ è offerto dai congregati del Ss. Rosario di Atri allo stesso vescovo Maffei. Con l'apporto di recenti studi a carattere documentale e filologico, anche l'area vestina – allora dominata dal ducato di Penne – è stata valorizzata relativamente alle numerose cappelle musicali di Penne e Pianella – e circa le produzioni oratoriali e musicali paraliturgiche processionali legate alle solennità del Venerdì Santo⁶⁸. Per quanto sporadica, un ulteriore affondo a mio parere sulla produzione a beneficio delle monache gerosolimitane di Pianella – quale ramo femminile del Sovrano Militare Ordine di Malta –, potrebbe rivelare nuove acquisizioni e circolazioni oratoriali almeno nel rapporto interno al microcicuito, come si verifica per il libretto a firma di Antonio Antinori, *Il novello Elia*.⁶⁹

Nel precedente caso di Catignano e nel successivo, il ricorso a risorse professionali esterne circoscrive un ulteriore microcicuito fra centri limitrofi: si tratta del microcicuito rilevato fra Lanciano e le più ristrette realtà di Palena e Gessopalena. Annessa nel 1816 al distretto territoriale di Lanciano, a quest'ultima sono ascritti almeno cinque oratori commissionati ai maestri di cappella

⁶³ L'occasione – chiaramente celebrativa – è spiegata dal fatto che la città di Catignano è appartenuta alla baronia del duca di Alanno Michele Bassi, fino al 1806.

⁶⁴ *La Giustizia placata. Cantata da recitarsi à 28 luglio 1799 nella città di Pianella per la festività del glorioso S. Antonio di Padova in rimembranza del trionfo riportato dalle vittoriose Armi del nostro re, a tredici di giugno, giorno dedicato al detto santo*. Il libretto è censito in SARTORI, *I libretti a stampa*, cit., scheda 12382.

⁶⁵ *La Giustizia placata. Cantata da recitarsi a' 27 settembre 1801 nella terra di Ripa di Chieti per la festività della Madonna del Sudore di lei principale protettrice*, in Chieti, Domenico Grandoni, 1801; *La Giustizia placata. Cantata da recitarsi a' 25 settembre 1803 nella terra di Ripa di Chieti per la festività della Madonna del Sudore di lei principale protettrice*, Chieti, Domenico Grandoni, 1803, censito anche in ZUCCARINI, scheda 99; *La Giustizia placata. Cantata da recitarsi a' 27 settembre 1807 nella terra di Ripa di Chieti per la festività della Madonna del Sudore di lei principale protettrice*, in Chieti, presso Domenico Grandoni, 1807; *La Giustizia placata. Cantata da recitarsi a' 24 settembre 1815 in Ripa di Chieti per la festività della Madonna del Sudore di lei principale protettrice*, Chieti, nella tipografia Grandoniana, 1815. I libretti, conservati nella Biblioteca Provinciale di L'Aquila, stampati per le medesima occasione votiva, variano nella menzione dei procuratori e delle date di allestimento. Quest'ultimi risultano censiti in Gianfranco Miscia (a cura di), *I Patrimoni musicali. Catalogo bibliografico*, cit.

⁶⁶ *L'Humiltà della gloriosa vergine S. Chiara*, cit.

⁶⁷ *L'Arca del testamento in Gerico ed il laccio purpureo di Rab*, cit.

⁶⁸ GIACINTUCCI, *Il miserere di Niccola Monti*, Chieti, Tabula Fati, 2016; ID., *Niccola Monti compositore vestino*, «Rivista Abruzzese», LXX, (2017), 3, pp. 223-227; ID., *Crescenzo Pignatari. Compositore aputiniano del sec. XVIII* cit.

⁶⁹ *Il novello Elia. Oratorio da cantarsi nella chiesa delle RR. Monache Gerosolimitane di Civita di Penne, nel solennizzarsi la natività di S. Giovanni Battista*, Chieti, Terzani, 1733.

della cattedrale di Lanciano quali Filippo Gianni, Alessandro Rotellini, Camillo Bruschelli per la festività di S. Maria dei Raccomandati.⁷⁰ *Sofronìa* viene rappresentato per la prima volta a Gessopalena come «azione sacra e nuova da cantarsi»⁷¹ su musica di Bruschelli, e a Lanciano per la festività dell'Immacolata Concezione, nel dicembre dello stesso anno. Parimenti, *La morte di Abel*⁷² viene rappresentato a Palena nel 1812 per la festa di S. Falco.

Il microcircuito aquilano è racchiuso intorno a L'Aquila – comprendendo sia la cappella della cattedrale, sia almeno la produzione afferente alla congregazione dell'Oratorio aquilano – Capestrano, Cittaducale e Leonessa. Forme di interazione sono riscontrate per la presenza della figura di Giuseppe Vallaperti – prima nel magistero aquilano dal 1792 al 1797, e a seguire a Leonessa fino al 1803 – oltre che dovute per la vicinanza geografica di luoghi accomunati da una forte esperienza spirituale. Nel 1797 *Il trionfo di Davide o sia la morte di Golia*⁷³ verrà prima rappresentato a Leonessa per la festa di S. Giuseppe⁷⁴, e dopo un mese a L'Aquila, per le solennità legate al culto di S. Emidio: tale dato manifesta una continuità fra centri rilevanti sul territorio già riscontrata per l'impronta spirituale e per il commercio della lana. Lo stesso avviene per *Il voto di Jefte*,⁷⁵ su testo anonimo musicato dallo stesso Vallaperti, rappresentato nel 1800 a Leonessa e nel 1801 nella cattedrale di L'Aquila. La mancanza di altri dati di rilievo impedisce di ricostruire altri dialoghi musicali tra i due centri, che sicuramente dovevano essere frequenti soprattutto nel periodo in cui Vallaperti presiedeva ancora Leonessa e contestualmente Giuseppe Maria Dominicucci la cappella della cattedrale aquilana.⁷⁶

Anche se attualmente risultano oggettivamente scarse testimonianze e relativi studi in merito, dobbiamo immaginare l'esistenza di una circuitazione tra Sulmona e Popoli: una certa produzione nella cappella della chiesa della Ss. Annunziata di Sulmona per il secondo Settecento, quest'ultima sotto la guida di Guglielmo de Ludovicis e successivamente del più noto compositore napoletano Pasquale Errichelli. Del primo si ricordano i titoli di *Mosè nel rovetto*⁷⁷ e *Mosè mandato da Dio*⁷⁸ – entrambi su testo di Ravizza – e la *Giuditta trionfante d'Oloferne* su libretto di Metastasio, rappresentata a Sulmona nel 1774, in occasione della festività dell'Annunciazione di Maria Vergine. Nel 1775 Errichelli

⁷⁰ Si tratta degli oratori *Giuditta* (1817), *Susanna* (1818), *Ottoniele* (1819), *Baldassare* (1820), *Rut* (1823), *Sofronìa* (1826), censiti in ZUCCARINI alle schede nn. 91, 232, 14, 162, 230, 202.

⁷¹ *Sofronìa. Azione sacra da cantarsi nel comune di Gesso nella solennità di Nostra Donna sotto il titolo de' Raccomandati per l'anno 1826 alli 17 settembre [...] dedicata a sua eccellenza [...] Cernelli arcivescovo e conte di Chieti*. In Chieti, nella tip. Grandoniana, 1826. Il libretto è censito in ZUCCARINI, scheda n. 230.

⁷² *La morte di Abele*, cit.

⁷³ *Il trionfo di Davide o sia La morte di Golia*, cit.

⁷⁴ La figura del santo, riferimento spirituale per l'ordine dei frati minori cappuccini molto venerata ancora oggi, era stata canonizzata da Benedetto XIV nel 1746.

⁷⁵ *Il voto di Jefte. Drame sacro da cantarsi nella real chiesa de' PP. Domenicani dell'Aquila in occasione, che in confratelli del SS. Rosario fanno ivi celebrare devota, e supplichevole festa a Maria Ss., L'Aquila, dalle stampe di Giuseppe Maria Grossi, s.a.*

⁷⁶ Per uno studio sulla produzione oratoriale legata a Jephthe e alla devozione a S. Emidio si rimanda a PICCONE, *Devozione musicale e culto all'indomani dei terremoti dell'Italia centrale*, in Francesca Piccone (a cura di), *V Tavola rotonda di etnomusicologia – Dialoghi abruzzesi tra memoria e futuro* cit.

⁷⁷ *Mosè nel Roveto. Azione sacra per la Ss. Vergine dell'Annunciata*, cit.

⁷⁸ *Mosè mandato da Dio*, cit.

ha composto la *Donna vittoriosa o sia l'Ester* su testo di Carlantonio Tarsia, per la Ss. Annunziata di Sulmona.

Dalla valutazione complessiva dei dati ricondotti o nuovamente aggiornati in questa sede, si può notare come la diffusione dell'oratorio sia articolata in centri di differente rilevabilità per dimensione, storia e risorse professionali offerte. Il ruolo della cappella musicale di Chieti, benché rilevante, non può dirsi allora centrale. Rispetto a una circuitazione sovraregionale, allo stato attuale della ricerca L'Aquila si riscopre quale nodo parte di una più ampia circuitazione, sulla quale sarà dato approfondito riscontro in prossimi contributi.⁷⁹

Non è escluso che nuove opportunità di indagine implementino lo stato delle conoscenze sulla vita musicale e sull'oratorio musicale nell'area interna della Marsica, relativamente a città cattedrali come Pescina, a collegiate quali quella di S. Bartolomeo di Avezzano, dei Ss. Cesidio e Rufino di Trasacco o afferente a chiese come quella della Madonna dell'Ospedale di Luco dei Marsi:⁸⁰ istituzioni ricche di storia per un territorio interno per il quale ancora si rende necessaria una indagine mirata in prima istanza ad una ricognizione delle fonti storiografiche e musicali⁸¹. Il libretto del *Componimento sacro da cantarsi nella Chiesa di Collegiata d'Ortona ne' Marsi* è stato rintracciato da chi scrive nel corso della presente ricerca: si tratta di una narrazione devozionale in musica appositamente composta nel 1756 per la solennità della traslazione del corpo del martire Generoso dalle catacombe di S. Sebastiano di Roma alla Chiesa di S. Giovanni Battista in Ortona dei Marsi. Oltre a costituire un materiale documentale che va ad aggiungersi alle rare testimonianze dell'epoca per la solennità celebrata, il libretto identifica una produzione cui è sottesa la storia e devozione di una ristretta collettività, contribuendo a narrare l'identità di una realtà minore da cui esso stesso è stato generato.⁸²

Come si evince anche dalla cartina sopra illustrata, diverse sono le aree ter-

⁷⁹ Circa le confraternite abruzzesi nella *Gazzetta di Napoli* in rari casi sono riportati eventi musicali legati alle confraternite dalla provincia degli Abruzzi. Si offre la notizia dell'insediamento del nuovo arcivescovo Filippo Valignani, figura influente e cugino di primo grado di Papa Innocenzo XIII. GDN, 28 luglio 1722 in DANILO COSTANTINI - AUSILIA MAGAUDDA, *Attività musicali promosse dalle confraternite laiche nel Regno di Napoli*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 187-188. A tale personalità fu dedicato il *Componimento drammatico da cantarsi in Chieti [...] dedicato all'illustriss. e reverendiss. sig. mons. Fra' Filippo Valignani arcivescovo e conte di detta città. Musica del sig. canonico D. Francesco Terrore [...]*, Chieti, Ottavio e Giustino Terzani, 1730.

⁸⁰ Per la festa dell'Incoronazione del 1872 della Madonna dell'Ospedale in Luco dei Marsi sarà allestita l'azione sacra *Ester* musica, già censita in ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratori, cantate e inni sacri in Abruzzo dal XVII al XX secolo*, cit., scheda n. 69. (I-Fn).

⁸¹ La sopradetta area abruzzese manca di una consolidata tradizione di studi musicologici sulla musica sacra liturgica e paraliturgica per l'età moderna; si considerino, DIOCLEZIANO GIARDINI, *Il seminario vescovile dei Marsi* e GIANLUCA TARQUINIO, *L'attività musicale nella cattedrale dei Marsi e nel seminario diocesano in Pescina e in Avezzano*, in *La musica sacra nella provincia dell'Aquila. La Marsica*, a cura di Gianluca Tarquinio, Pescara, Ianieri Editore, 2009, pp. 83-104 e pp. 105-122; per la medesima area, forme devozionali massive legate ai sodalizi confraternali sono raccolte nello stesso volume da DOMENICO DI VIRGILIO, *Canti della devozione nell'area marsicana*, pp. 213-232.

⁸² PADRE DOMENICO DA S. EUSANIO, *L'Abruzzo aquilano santo o sia Vite de' Santi, Beati ed altri Servi insigni di Dio o nati o morti o presentemente riposanti col corpo nella provincia dell'Aquila nel regno di Napoli*, I, L'Aquila, Grossi, 1849, p. 300. NICOLAI, *Un santo per ogni campanile. Il culto dei santi patroni in Abruzzo*, cit., p. 132-133.

ritoriali per le quali non sono state rintracciate presenze oratoriali o che non sono state finora inquadrare all'interno dei circuiti rilevati:⁸³ il bacino di produzione intorno alla città di Teramo merita ancora ulteriori attenzioni; nuovi esiti infine, potrebbero derivare da aggiornamenti sulla diffusione oratoriale dei due domini farnesiani d'Abruzzo delle diocesi di Campli e Ortona.

Nonostante esiti ancora incerti e limitati circa il reperimento di letteratura librettistica e di fonti sulla storiografia musicale abruzzese, il contributo offre una possibile chiave di lettura per tali produzioni paraliturgiche.⁸⁴ Contesto, performatività del contesto, microstorie, narrazioni devozionali in musica possono ancora rileggersi per ripensare il territorio e costruire – ove assente o flebile – un processo di educazione al patrimonio e di 'riappropriazione' culturale, non solo musicale.

⁸³ Alcuni centri, come Vasto, Ortona o Campli sono indicati con un colore a sé stante in quanto non inquadrati in un definito microcircuito.

⁸⁴ Per un approfondimento sulle fonti storiografiche si rimanda a quanto già presentato in PICCONE, *Fonti storiografiche e cronachistiche nell'Aquila del Settecento* cit. e IOANNONI FIORE, in *La storiografia musicale meridionale nei secoli XVIII-XX* cit., pp. 313-321 e 323-335.

Romanze per chitarra e voce

Andrea Checcucci

Nell'articolo viene esplicito il lavoro di trascrizione, dal pianoforte alla chitarra classica, svolto sulle romanze di Francesco Paolo Tosti. Un progetto nato all'interno del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze che ha due finalità importanti: offrire una nuova chiave di lettura delle cosiddette Romanze da salotto (o da camera), repertorio dove Tosti è sicuramente la punta di diamante tra i compositori italiani e dove la chitarra classica può diventare un'ottima sostituta del pianoforte. Ridare dignità alla Chitarra classica come 'strumento d'accompagnamento', vista l'importanza che ha avuto nel XIX secolo (e oltre) come strumento solista ma che è rimasta cristallizzata come tale senza sondare territori 'nuovi', che nuovi non sono visto che strumenti del genere (compreso il liuto), sostenevano i cantanti ben prima del pianoforte. Trascrizioni che sono ben attente a non snaturare le composizioni originali.

L'ispirazione per il progetto nasce con la ricerca di nuovo materiale ad uso delle classi di musica d'insieme del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze.

L'esigenza era quella di creare duetti per chitarra classica e voce solista attingendo al vasto repertorio cameristico italiano nel quale, solitamente, la tecnica vocale non raggiunge l'intensità e l'asperità delle arie operistiche e risulta quindi più consona all'accompagnamento della chitarra.

Da qui l'incontro col più noto tra i compositori di romanze da salotto, Francesco Paolo Tosti. Analizzando a prima lettura le sue partiture per pianoforte e voce, abbiamo rilevato come una loro eventuale trascrizione per chitarra potesse rappresentare un interessante esperimento musicale.

Ferma restando l'importanza del pianoforte e il suo indiscusso primato ottocentesco per questo repertorio ed altro, troviamo estremamente stimolante riscoprire la chitarra come strumento di accompagnamento, ruolo che ha già ricoperto con successo in passato, anche prima del piano, in tutte le epoche e in tutti i vari stili che si sono avvicendati nella storia della musica. (specie nel repertorio popolare)

Fatta eccezione per la canzone napoletana tradizionale e per il repertorio della cosiddetta musica moderna, si può ben affermare che la chitarra e la voce si siano 'separate' da tempo, e allo scopo di 'riavvicinarle', ci siamo prefissi due obiettivi principali:

- 1) ridare dignità e qualità alla chitarra classica come strumento di accompagnamento, ruolo che il mondo della musica *popular* ha preferito ridurre a mero strumento da spiaggia, niente più di un semplice accompagnamento di accordi solo vagamente classicheggiante; alzare l'asticella qualitativa dello strumento cercando di rivalutare tutta la tradizionale tecnica chitarristica

che è stata notevolmente nobilitata da Mauro Giuliani e Fernando Sor in poi. Arpeggi, campanellas, portamenti, fraseggi melodici, polifonia, *rasgueado*, effetti timbrici... tutte caratteristiche che si sposano molto bene con la linea melodica della voce e che nel contempo possono rimanere fedeli all'arrangiamento pianistico originale;

- 2) offrire una nuova chiave di lettura al repertorio della romanza da salotto, anch'essa, come la chitarra, ingiustamente considerata inferiore all'aria operistica del melodramma.

La musica, universalmente, progredisce con il trascorrere delle epoche storiche e la sua evoluzione si nutre non solo di invenzioni nuove, di nuovi strumenti musicali, ma anche di piccoli accorgimenti e semplici cambi di organico, di piccoli spostamenti ritmici, di studi impegnati fatti a tavolino ma talvolta originati anche da lievi, inconsapevoli errori che, di fatto, la rinnovano e la trasformano. La musica non ha niente di statico, è in continuo movimento e per questo pensiamo non si debba ritenere un genere, uno stile, una tecnica alla stregua di un dogma da non poter mettere in discussione. Fondamentale però è il rispetto verso la composizione originale, elemento essenziale affinché il progredire della musica non perda la sua autenticità.

Il processo di trascrizione si è sviluppato in più fasi: dalla macro-visione d'insieme alla micro-visione di ogni singolo passaggio armonico-melodico.

Scegliere innanzitutto la tonalità su cui impostare la parte per chitarra è stato fondamentale: inutile mantenere la tonalità originale laddove risulta meno efficace per l'espressione dinamica e timbrica della chitarra classica che, per rendere al meglio, ha bisogno di risonanza e quindi di utilizzare anche le corde libere, da cui deriva la scelta della tonalità che, naturalmente, non deve snaturare la composizione.

Supportati anche dal fatto che la voce si può permettere variazioni di tonalità anche superiori ad un tono, sopra o sotto la versione originale; eventuale scelta che per la chitarra comporta variazione di sonorità, di diteggiatura con posizioni più o meno difficoltose, di potenziale espressivo da sfruttare al meglio.

Scendendo più nello specifico, si è trattato di individuare tutti gli interventi melodici del pianoforte dando ad essi priorità rispetto alla parte armonica e cercando di trasportare sulla chitarra il fraseggio melodico in maniera integrale per poi riarmonizzarlo più sinteticamente dal momento che le cinque corde della chitarra non possono eguagliare le dieci dita sulla tastiera del pianoforte.

Si è prestata poi attenzione alla parte armonica facendo in modo che la linea del basso sul pianoforte suonata dalla mano sinistra coincidesse in maniera analoga con le tre corde gravi della chitarra, pur non rispettandone l'altezza, ma mantenendo i rivolti originali e l'effetto dei pedali armonici; in poche parole, un processo di sintesi proporzionale della partitura originale.

La parte ritmica, infine, essendo pianoforte e chitarra due strumenti accompagnatori, è rimasta pressoché invariata.

Abbiamo constatato con piacere che tutte le peculiarità delle composizioni di Tosti rimangono intatte nel processo di trascrizione e che in questo repertorio la chitarra può essere davvero un'eccellente sostituta del pianoforte nel sostenere la voce che, non esigendo in questo caso l'intensità lirica operistica, non rischia di coprirne il suono che, sul piano della potenza sonora, ha sempre avuto dei limiti fisiologici.

Si crea così un'opportunità di ascoltare le romanze in questione in una forma inedita, allargando nel contempo il campo d'azione della chitarra classica e infondendo nuova linfa ad ambedue i repertori.

Nelle pagine seguenti trovate alcuni esempi del lavoro finora descritto dove, ad ogni versione originale con l'accompagnamento per pianoforte, corrisponde la trascrizione per chitarra classica.

Un ringraziamento speciale a Ugo e Sandra, ai maestri Francesco Cuoghi e Rolando Russo

Esempio n.1, tratto da *Amore!* (1878)

32 *cres.* *riten.*

gior - no; Te chiamo quan - do sfol - gora Limpido il so - le intor -

cres. *riten. col canto*

36 -no. *pp e legato*

pp

41 *rit.* *pp* *a tempo*

Te sento nel - la *a tempo*

rit. *pp*

46

te - pi - da Au - ra che spi - ra in mag - gio; Te veggo so - li -

trascrizione:

34

1.

sfol - go-ra lim - pi - do'l so - le intor - no
tur - bi-ne di vor - ti - co - sa dan

V

V

V

IV VII

3 3 3

1 0

38

te sen - to nel - la
pp III II

V

42

pp

rit.....

pp III II

④

46

te - pi - da au - ra che spi - ra a mag - gio te veg-go so - li -

④

Esempio n.2 tratto da *Malia* (1887)

Allegretto ♩ = 188

5

10 CANTO

Co - sa c'è - ra ne'l fior che m'hai da - to?.. For - se un

15

fil - tro, un ar - ca - no po - ter! Ne'l toc - car - lo, l' mio

p

pp

cresc.

cresc.

trascrizione:

Allegretto

Canto

Chitarra

p

6 *p*

Co - sa
Io non

11

c'e - ra nel fior che m'hai da - to for - se un
chie - do qual pla - ga be - a - ta fi - no

15

fil - tro ar - ca - no po - ter nel toc - car - lo'l mio
ades - so un sog - gior - no ti fu non ti chie - do se

IV V

Esempio n.3 tratto da *Memorie d'amor* (1883)

ILLEGRETTO

5 CANTO

Tu brami cancel - lar da'l tuo pen - sie - ro..... la ri - cor - danza de' trascor - si

9

di: o che l'o - blio rav - vol - ga di mi - ste - ro un a - mo - re che ra - pi - do sva -

col canto

trascrizione:

Allegretto

Canto

Chitarra

p

①

p

IV II

Tu bra-mi can-cel - lar dal tuo pen -
In - fran-ge - re si pon - no i giu - ra -

7

sie - ro la ri - cor - dan - za dè tras - cor - si
men - ti ma - a l'a - ni - ma scor - dar - li non po -

VI IV II

9

di o che l'o - blio rav - vol - ga di mis - te - ro un a -
trà di - le - gua - no i sos - pi - ri ci ba - ci arden - ti ma quan-don'

II III IV V ③

⑤

Esempio n.4 tratto da *Senza l'amore* (1897)

molto legato
p

ALLEGRETTO

4 CANTO

p
Si

7
chi - na - no le ro - - se so - vra i ce - spi lan -

trascrizione:

Allegretto

p

4 *p*
Si

7
chi - na - no - o le ro - se so - vra i ces - pi lan -
Come in un gri - gio ve - lo s'av - vol - go - no - o le

10
guen - ti tra le fo - glie nas - cos - te
stel - le ge - mon pel fos - co cie - lo le

5

Dagli EAS a Tosti: un percorso di didattica musicale inclusiva all'Istituto Nazionale Tostiano*

Matteo Di Cintio

La metodologia didattica EAS (Episodio di Apprendimento Situato), ideata da Pier Cesare Rivoltella e proposta alla scuola italiana a partire dagli anni Dieci del Duemila, si configura come uno dei più interessanti e completi metodi d'insegnamento dibattuti nel campo della pedagogia contemporanea. L'interesse rivolto a tale metodo e dovuto alle proprie caratteristiche strutturali e procedurali, che, in opposizione alla tradizionale didattica trasmissiva, tendono a valorizzare le competenze dello studente per 'responsabilizzarlo' di fronte al proprio apprendimento.

Oltre ad introdurre il metodo di Rivoltella, il presente contributo si pone come obiettivo una riflessione cospicua sulle possibilità didattico-musicali degli EAS, calando il metodo in un percorso di 'alternanza scuola-lavoro' in ambiente museale. Sarà questa l'occasione per ripensare, secondo i termini dell'EAS, un progetto educativo svoltosi presso l'Istituto Nazionale Tostiano nell'anno 2016, che ha coinvolto due classi di terza dei licei scientifico e classico di Ortona.

Il presente contributo intende riflettere su un progetto di didattica musicale e museale avvenuto nell'anno 2016 presso l'Istituto Nazionale Tostiano.¹ All'epoca, grazie al provvedimento "Garanzia giovani",² realizzato sotto il governo Renzi, ebbi l'opportunità di partecipare in qualità di tirocinante alle attività culturali dell'Istituto, collaborando in particolare nell'allestimento di mostre e nella realizzazione di cataloghi tematici. Proprio in ambito museografico, ho avuto modo di coadiuvare lo staff dell'INT nella realizzazione di un progetto educativo che coinvolgesse il mondo delle scuole secondarie di II grado. Occasione felice per un migliore incontro fra realtà museale e territorio fu, in quell'anno, la convenzione stipulata fra l'INT e le istituzioni scolastiche di Ortona (CH) per l'attivazione del percorso 'Alternanza scuola-lavoro', modalità didattica innovativa introdotta in Italia dalla Legge n. 53/2003 e rinnovata dalla Legge 107/2015 (La Buona Scuola). Tale esperienza formativa propone tuttora la possibilità alle stu-

* Senza l'esperienza di tirocinio all'Istituto Nazionale Tostiano, questo scritto non avrebbe visto la luce. Desidero ringraziare tutto lo staff dell'Ente, e in particolare Gianfranco Miscia, archivistica musicologo, per la sua gentilezza, il suo entusiasmo e la sua professionalità. Gianfranco mi ha insegnato ad aprire il discorso musicologico ad altre discipline, per trovare interconnessioni feconde e non inciampare così nell'autoreferenzialità. A lui è dedicato questo contributo.

¹ D'ora in avanti INT.

² Garanzia giovani comprende una serie di provvedimenti legislativi, delineati e promossi a livello europeo, volti a migliorare l'"occupabilità" lavorativa di giovani al di sotto dei trent'anni di età, non impegnati in attività di studio e/o lavoro. Varata nell'aprile 2013, la *Youth Guarantee* (garanzia giovani) si è posta come risposta europea alla crisi dell'occupazione giovanile. Cfr. <<http://www.garanzagiovani.gov.it>>.

dentesse e agli studenti degli ultimi tre anni delle scuole superiori di consolidare le proprie conoscenze e competenze incanalandole nell'esperienza pratica dello *stage* presso imprese, aziende, associazioni o enti pubblici e privati operanti nei più svariati settori, tra cui quello del patrimonio e delle attività culturali, artistiche e musicali.³

In qualità di struttura ospitante, l'INT ha formulato un piano formativo che permettesse ai ragazzi di accostarsi sia al lavoro archivistico che a quello museale attraverso l'acquisizione di specifiche conoscenze e competenze. I saperi pregressi, derivanti dalla formazione scolastica, nonché i talenti di ciascun alunno (il disegno, il saper suonare uno strumento etc.) sono serviti come punto di partenza per l'articolazione di un progetto altamente qualificante.

L'obiettivo predisposto era quello di allestire una mostra incentrata sulla figura del compositore Francesco Paolo Tosti, ponendo leva sulla sua biografia, la sua produzione artistica e la fitta rete di legami che ebbe coi maggiori artisti e intellettuali dell'epoca.⁴ I ragazzi erano chiamati ad essere parte attiva nel processo di allestimento, facendosi 'curatori' del progetto fin dalle fasi iniziali, ossia la ricerca e il recupero delle fonti archivistiche. Immersi in un clima cooperativo vivace e coinvolgente, gli studenti hanno potuto sperimentare non solo l'importanza del proprio patrimonio culturale, ma anche le qualità che caratterizzano il lavoro presso una istituzione di impegno musicologico come quella dell'INT: inventiva, creatività, gestione efficace delle risorse, abilità nel *team-working* e, soprattutto, capacità nella comunicazione della proposta culturale, quest'ultima imprescindibile per poter consolidare un duraturo e fecondo rapporto con i visitatori e gli appassionati.

A conclusione dello *stage*, gli studenti in prima persona sono stati coinvolti nella presentazione e spiegazione della mostra (dal titolo *A ritmo di Tosti!*) alla comunità (famiglie, docenti, etc.), riscuotendo un clamoroso successo. Il progetto "Alternanza scuola-lavoro" ha trovato quindi nell'INT piena attuazione, permettendo allo stesso Ente di suggellare in maniera significativa il proprio legame con il territorio e la comunità ortonese.

In seguito ad un percorso formativo di specializzazione per diventare docente di sostegno, ho avuto modo di ripensare e riflettere retroattivamente del carattere didattico del progetto sopra descritto, svoltosi qualche anno addietro.

Mi resi conto ben presto che, in quell'occasione, avevamo messo in campo senza rendercene conto delle strategie e metodologie di carattere pedagogico che si riscontrano sovente nella letteratura scientifica riguardante la didattica inclusiva. In particolare, trovai delle forti connessioni tra il progetto, così come formulato dall'INT, e l'Episodio di Apprendimento Situato (EAS), metodologia didattica messa a punto e proposta nella scuola italiana da Pier Cesare Rivoltella.⁵ Tale metodo pone in campo una sinergia di tecniche apprenditive che vanno dal laboratorio al *Problem Solving*, passando per la valutazione dei processi metacognitivi. Ciò che mi propongo in questa sede è di 'ri-progettare' *A ritmo di Tosti* secondo un approccio metodologico più preciso e aderente alla pedago-

³ Sul percorso 'Alternanza scuola-lavoro': <<https://www.istruzione.it/alternanza/index.html>>.

⁴ Sulla figura del compositore Francesco Paolo Tosti cfr. FRANCESCO SANVITALE, *Il canto di una vita: Francesco Paolo Tosti*, Torino, EDT, 1996; FRANCESCO SANVITALE (a cura di), *Tosti*, Torino, EDT, 1991.

⁵ Sulla metodologia EAS cfr. PIER CESARE RIVOLTELLA, *Fare didattica con gli EAS. Episodi di Apprendimento Situato*, Brescia, Editrice La Scuola, 2013; Id., *Didattica inclusiva con gli EAS*, Brescia, Editrice La Scuola, 2015; Id., *Che cos'è un EAS. L'idea, il metodo, la didattica*, Brescia, Editrice La Scuola, 2016.

gia propugnata da Rivoltella. Si tratterà, in primo luogo, di tracciare i punti fondamentali del metodo d'insegnamento EAS, sottolineandone le principali peculiarità, nonché gli elementi di innovazione e quelli di consolidamento della tradizione pedagogica; in secondo luogo, si tenterà di delineare un episodio di apprendimento situato su Tosti e la sua musica, riproponendo, in maniera ampliata e più precisa da un punto di vista didattico, il progetto che ci ha così tanto coinvolto.

La metodologia EAS: struttura e apprendimento

Se dovessimo riassumere in una frase concisa e puntuale l'idea che soggiace alla metodologia EAS, potremmo utilizzare la seguente: l'insegnamento è un'operazione di *design*. E lo stesso Pier Cesare Rivoltella⁶ a far riferimento a tale idea, traendola sia dalle teorie delle *multiliteracies*, formulate e sviluppate da Bill Cope e Mary Kalantzis;⁷ sia dall'opera di Diane Lurillard.⁸ L'agire didattico, secondo i primi due eminenti pedagogisti australiani, è diviso in tre momenti precisi che vengono denominati *designed*, *designing*, *redesign*: il docente parte da un argomento di matrice culturale (*designed*), lo scompone e ne porta in classe delle parti su cui lavorare assieme ai propri alunni (*designing*) per poi, alla fine, elaborare un nuovo 'artefatto' culturale da ricollocare nel 'bacino' della conoscenza (*redesign*). Anche per la pedagogista britannica, la progettazione educativa, vista come scienza del *design*, si compone di tre dimensioni fondamentali per il docente: la 'trasposizione', ossia la capacità nello scegliere i contenuti di una disciplina da far apprendere e nel costruire un percorso attraverso cui renderli accessibili; la 'regolazione', ossia la costante attività di riprogettazione in tempo reale dell'attività educativa; e, infine, la 'formattazione', la veste estetica con cui i materiali vengono presentati. Come vedremo, l'idea dell'attività didattica tripartita, e quindi scandita in diverse fasi di lavoro, è al centro della formulazione della metodologia EAS.

Al concetto di *design* didattico è possibile affiancare, sulla via di definizione sempre più precisa della metodologia in oggetto, il neologismo 'semplicità', ripreso dallo stesso Rivoltella dall'opera del fisiologo francese Alain Berthoz.⁹ Come in biologia, dove la semplicità è il comportamento adattivo di un organismo che fronteggia una complessità a cui deve cercare di sopravvivere, così in didattica lo stesso fenomeno è applicabile all'operazione di 'riduzione delle complessità' svolto dal docente, riduzione che non significa semplificazione del sapere.

Chiarite le basi su cui è nato, veniamo ora a definire cosa è un Episodio di Apprendimento Situato; possiamo riferirci alle parole del pedagogista milanese: L'EAS è «un'attività di insegnamento e apprendimento (TLA) che attraverso un contenuto circoscritto, uno sviluppo temporale ridotto e un agire contestualizzato si propone come forma di insegnamento efficace e opportunità di ap-

⁶ Cfr. RIVOLTELLA, *Che cos'è un EAS* cit., pp. 35-36.

⁷ Cfr. BILL COPE - MARY KALANTZIS, *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures*, Londra, Routledge, 2000.

⁸ Cfr. DIANE LAURILLARD, *Insegnamento come scienza della progettazione*, Milano, Franco Angeli, 2014.

⁹ Cfr. RIVOLTELLA, *Che cos'è un EAS* cit., 37-39.

prendimento significativo».¹⁰ Cosa intendiamo per TLA (*Teaching and Learning Activity*)? Si tratta di dare all'attività didattica EAS un'impronta sistematica, che sappia coniugare insegnamento e apprendimento e superare la tradizionale distinzione tra i materiali dell'insegnante e le produzioni dello studente. La TLA contempla una sua «materialità [...] che la rende sostanzialmente autoconsistente»¹¹ e si configura come il risultato del connubio lavorativo del docente con lo studente: infatti, «il contributo dello studente è indispensabile perché si possa dire compiuto».¹² Altro elemento essenziale di una TLA è l'attività quale centro della progettazione didattica; ciò che appare punto assodato del discorso, ovverosia la centratura dell'attività e il conseguente lavoro per competenze,¹³ in realtà risulta il coagulo di preoccupazioni e perplessità da parte dei docenti, soprattutto di chi insiste sulla irrinunciabilità dei contenuti e sulla loro preponderanza rispetto alle competenze. Rivoltella tal proposito, osserva come l'*aut-aut* fra contenuti e competenze sia falso, essendo i primi indispensabili ai secondi e viceversa; non è possibile, infatti, immaginare un agire competente che non ponga in atto delle conoscenze.¹⁴ Anche la didattica più trasmissiva non può vincolarsi dal mettere in conto lo sviluppo di competenze quali l'analisi, la sintesi, la schematizzazione, la memorizzazione e così via; il problema è che si tratta di competenze che vengono facilmente liquidate come elementi del metodo di studio proprio dello studente, e quindi intrasmissibili. L'EAS si propone di mettere al primo posto l'attività per far sì che lo studente eserciti la parte più qualitativa delle sue competenze; ciò non per svilire l'aspetto contenutistico dell'apprendimento ma per favorire una fruizione del sapere autentica e duratura.

Soffermiamoci sul carattere 'episodico' del metodo e, per dirla con le parole del linguista James Paul Gee, sul 'principio del significato situato'.¹⁵ L'EAS, in qualità di TLA, è circoscritta nel tempo; l'episodicità che ne consegue ha delle ragioni didattiche precise, dal momento che traduce un principio di «economia metodologica»;¹⁶ si progetta un'attività che possa consentire, in tempi brevi, di 'acciuflare' in termini di comprensione una tematica o un problema di natura complessa. Il *Microlearning*¹⁷ – questo è il termine in ambito pedagogico che mette in rapporto l'apprendimento e la situazione episodica – è alla base del me-

¹⁰ *Ivi*, p. 40.

¹¹ *Ivi*, p. 44.

¹² *Ivi*, p. 45.

¹³ Con il termine 'competenza' intendiamo, richiamandoci al didattico pedagogico odierno, un costrutto complesso che intreccia conoscenze (il sapere) e abilità (il saper fare) con il 'saper imparare'. Alla luce di ciò la competenza si configura con il 'saper agire' in una determinata situazione, per ottenere una significativa prestazione; il focus viene quindi spostato sulla capacità di trasferimento e di utilizzazione delle conoscenze e delle abilità acquisite nei diversi contesti di vita.

¹⁴ Cfr. RIVOLTELLA, *Che cos'è un EAS cit.*, p. 47.

¹⁵ Gee offre questa definizione al suo *Situated Meaning Principle*: «The meanings of signs (words, actions, objects, artifacts, symbols, texts, etc.) are situated in embodied experience. Meanings are not general or decontextualized. Whatever generality meanings come to have is discovered bottom up via embodied experience», in JAMES PAUL GEE, *What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 209.

¹⁶ RIVOLTELLA, *Che cos'è un EAS cit.*, p. 53.

¹⁷ Per *microlearning* s'intende «quella teoria dell'apprendimento [...] secondo la quale la parcellizzazione degli apprendimenti è funzionale sia alla possibilità di svilupparli in mobilità che alla opportunità di far fronte a una complessità altrimenti difficilmente dipanabile», in RIVOLTELLA, *Didattica inclusiva con gli EAS cit.*, p. 13.

todo EAS e si fonda su una ragione precipua: bisogna attribuire ad una combinatoria di attività vicine all'informale un valore e una dignità di apprendimento; lo sforzo che si deve compiere, scrive Rivoltella, è «di immaginare dei micro-compiti (*microtasks*) che si organizzino in sessioni di lavoro temporalmente molto limitate (*microactivities*) e si servano di contenuti non eccessivi, circoscritti, anch'essi consumabili in tempi sufficientemente brevi (*microcontents*)».¹⁸

Abbiamo già anticipato la struttura tripartita dell'EAS. Ci proponiamo adesso di sondare ancor più il terreno sulla sua organizzazione interna, riprendendo una tabella creata dallo stesso Rivoltella,¹⁹ che riassume e concentra le diverse fasi del metodo.

Fasi EAS	Azioni del docente	Azione dello studente	Logica didattica
Preparatoria	Assegna compiti. Disegna ed espone un <i>framework</i> concettuale. Fornisce uno stimolo. Dà una consegna.	Svolge i compiti assegnati. Ascolta, legge e comprende.	<i>Problem solving</i>
Operatoria	Definisce i tempi dell'attività. Organizza il lavoro individuale e/o di gruppo.	Produce e condivide un artefatto	<i>Learning by doing</i>
Ristrutturativa	Valuta gli artefatti. Corregge le <i>misconceptions</i> . Fissa i concetti	Analizza criticamente gli artefatti. Sviluppa riflessioni sui processi attivati.	<i>Reflective Learning</i>

La fase preparatoria trova il proprio impianto teorico sia nella riflessione di pedagogica di Philippe Meirieu, imperniata sul concetto di 'personalità metodologica',²⁰ sia nell'approccio didattico del *Flipped Learning*, e quindi della metodologia scolastica conseguente, la *Flipped Classroom*.²¹ Nel primo caso, seguendo Meirieu, si tratta di 'de-standardizzare' le consegne didattiche in modo da favorire gli stili cognitivi di ciascun studente; per far ciò bisogna tener conto dei seguenti fattori: la precisione della consegna, il ricorso a indicatori di apprendimenti, ossia di strumenti che attestino il lavoro cognitivo in corso e siano

¹⁸ *Ivi*, p. 49.

¹⁹ *Ivi*, p. 41.

²⁰ Cfr. PHILIPPE MEIRIEU, *I compiti a casa. Genitori, figli, insegnanti: a ciascuno il suo ruolo*, Milano, Feltrinelli, p. 57.

²¹ Con il termine *flipped classroom* – tradotto in italiano in 'classe capovolta' o 'insegnamento capovolto' – ci si riferisce ad un metodo didattico che ribalta il tradizionale ciclo d'apprendimento scolastico, composto da lezione frontale, studio individuale in ambiente domestico e valutazione attraverso prove di verifica; nel modello *flipped*, infatti, una prima fase consiste nell'apprendimento autonomo di ogni studente attraverso l'ausilio di strumenti multimediali creati dal docente (ad esempio videolezioni); tale fase avviene all'esterno delle aule scolastiche. La seconda fase s'incentra, invece, su una lezione in classe fortemente orientata alla messa in pratica dei contenuti precedentemente appresi, dove la cooperazione degli studenti si configura come l'aspetto centrale della riuscita didattica. Nato in USA, questo approccio fu per la prima volta sperimentato da due insegnanti di chimica della Woodland Park High School, Jonathan Bergmann e Aaron Sams, preoccupati di garantire, per gli studenti del corso, delle lezioni da trasmettere online. Vedi: FELIZE ÖZDAMLİ - GULSUM ASIKSOY, *Flipped Classroom Approach*, «World Journal on Educational Technology: Current Issue», 8(2), 2016.

utili agli studenti in fase di autovalutazione (enunciazione di una definizione, distinzione fra un concetto ed un altro, il disegno, il racconto, la tabella, etc.), la previsione della performance, direttamente proporzionale alla capacità del docente di animare la ricerca e l'apprendimento del ragazzo. L'insegnante dovrebbe, infatti, saper anticipare le domande dello studente, risolvere le criticità che potrebbero manifestarsi e strutturare l'intero lavoro in maniera certosina. Per quanto riguarda il metodo *flipped*, l'EAS ne condivide l'esigenza di anticipare il momento della trasmissione contenutistica, spostandolo dall'ambiente classe – e quindi dalla lezione dal vivo dell'insegnante – al lavoro domestico, incentrato sulla ricerca autonoma dei discenti. Nel caso specifico dell'esperienza 'tostiana', vedremo come il lavoro 'domestico' sarà declinato nell'ambiente di lavoro, il museo e la biblioteca.

Schematizzando le funzioni che la fase anticipatoria è chiamata ad assolvere, possiamo dire che il gruppo di lavoro, costituito dal docente e dai suoi studenti, può permettere un aggancio solido fra vecchi e nuovi argomenti; lavorare sul consolidamento dell'attenzione al lavoro; sviluppare varie competenze come 'imparare ad imparare' (competenza chiave per la cittadinanza europea)²² e quindi a fare ricerca, individuale e collettiva, provvedendo all'organizzazione e alla strutturazione del materiale trovato.

Distinguiamo le azioni dell'insegnante e dello studente: come già accennato, il docente assegna dei compiti che possono essere di varia natura: una prelettura, una ricerca online, la visione di un filmato, un'intervista da realizzare, una documentazione fotografica da produrre, un problema da risolvere etc. In ogni caso, il lavoro deve essere accompagnato da una scheda operativa in cui vengono precisati gli obiettivi del lavoro, le operazioni che lo studente è chiamato a svolgere, l'artefatto richiesto alla fine.

Compito dell'insegnante è, inoltre, quello di costituire un *framework* concettuale «il cui obiettivo è [...] di fissare alcuni concetti o principi senza i quali non sarebbe possibile alla classe passare alla fase operatoria».²³ Specificatamente, il *framework* soddisfa le necessità, da parte dell'insegnante, di: inquadrare il contesto in cui s'inserisce l'attività didattica; fornire i requisiti minimi che servono per procedere all'attività successiva; offrire delle conoscenze che possono servire da coordinate nello sviluppo dell'attività successiva. Il *framework* è prodromo allo stimolo, ma non ci può essere stimolo se non ben inquadrato nel campo conoscitivo su cui si è decisi di svolgere un'attività EAS. Esso può essere un testo; una situazione (casi di studio, momento critico da risolvere, etc.); un'esperienza (una ricerca online, un fenomeno, la visione di materiale audiovisivo); l'importante è che la durata non sia eccessiva da demotivare l'alunno, e che il contenuto sia in linea con l'attività che s'intende svolgere. La logica didattica che ispira questa fase del metodo è riconducibile al *problem solving*,²⁴ non tanto perché la fase preparatoria sollecita l'alunno alla risoluzione di problemi, quanto perché, in tal modo, lo si abitua a porsi, a riconoscerli e ad enunciarli, all'insegna di un apprendimento 'per scoperta'.

²² Raccomandazione del Consiglio del 22 maggio 2018 relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente (in G. U. dell'Unione Europea del 4 giugno 2018, C 189/01).

²³ RIVOLTELLA, *Che cos'è un EAS* cit., p. 76.

²⁴ Il *problem solving* è un'attività didattica che prevede la presentazione di un problema, in modo che gli studenti debbano agire per individuare le informazioni utili e trovare differenti tipi di soluzioni. Per un approfondimento: DAVID JONASSEN, *Learning to Solve Problems: An Instructional Design Guide*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2004.

Passiamo alla fase operatoria: centrale in questo caso è il processo di ‘trasposizione’, secondo il quale il docente opera un processo di modellamento del proprio sapere disciplinare (*savoir savant*) in modo da renderlo accessibile da parte degli studenti (*savoir enseignée*). La messa in forma di un sapere rinnovato ed essenzializzato nei suoi contenuti fondamentali contempla sempre la problematizzazione delle modalità con cui quest’ultimi vengono mediati, e si presta ad un’attenzione costante alla possibile comprensione del destinatario, alle parole e ai costrutti impiegati per la riuscita didattica. Nella progettazione sono fondamentali, quindi, mediatori didattici di vario tipo: ‘attivi’, in quanto direttamente collegati all’esperienza dello studente; ‘iconici’, relativi alle immagini; ‘analogici’, basati sulla simulazione e ‘simbolici’, rappresentati dalla scrittura e dai linguaggi formalizzati come la matematica.²⁵ L’attenzione posta sulle modalità di trasmissione del sapere non ci deve trarre in inganno: nella fase operativa dell’EAS la trasposizione porta alla creazione di un’attività d’apprendimento, in cui l’aspetto contenutistico cede il passo all’attivismo del fare (senza che però venga sminuita l’importanza del sapere). Si tratta di un lavoro per competenze, avente come modello di logica didattica la *Learning by Doing*, l’imparare facendo; l’attività, individuale o grupppale che sia, ha quindi una cifra laboratoriale e si muove per l’acquisizione e la messa in atto di competenze, avendo come obiettivo la realizzazione di un artefatto. Sviluppare un approccio didattico per competenze porta irrimediabilmente anche ad un ripensamento del ruolo docente: nell’ambito dell’EAS l’insegnante riveste il ruolo di ‘facilitatore’, predisposto al coordinamento dell’attività, disponibile nelle chiarificazioni e partecipa alla risoluzione di problemi.

La dirittura d’arrivo di questa attività è la fase cosiddetta ‘ristrutturativa’,²⁶ coincidente con la condivisione dell’artefatto prodotto. In essa trova spazio il momento metacognitivo, secondo la logica del *Reflective Learning*, in cui l’insegnante guida il *Debriefing*²⁷ degli alunni, ossia la riflessione su ciò che è stata l’esperienza formativa appena vissuta e su quanto appreso; il *Debriefing*, se calato all’interno di un ambiente didattico poco dedito all’approccio metacognitivo dell’apprendimento, dev’essere strutturato come nel caso del *Metaplan*,²⁸ questa forma di *Debriefing* consiste nel chiedere a ciascun alunno di scrivere una breve riflessione sull’operato svolto; tale scrittura può avvenire digitalmente con l’applicazione *Padlet*, che permette di raccogliere ogni contributo e

²⁵ Come osserva Damiano, i mediatori didattici «in quanto esito dell’azione didattica, sono così denominati perché: si dispongono fra la realtà e la rappresentazione; trasferiscono l’esperienza diretta dal contesto originario esterno all’interno dello scenario predisposto per l’insegnamento; non vengono per sé, ma per loro natura rimandano a qualcos’altro; stanno a garantire condizioni di sicurezza alla libera manipolazione degli oggetti culturali; regolano la distanza analogica tra il soggetto in apprendimento e l’oggetto culturale», in ELIO DAMIANO, *L’azione didattica: per una teoria dell’insegnamento*, Roma, Armando Editore, 1993, p. 214.

²⁶ Cfr. RIVOLTELLA, *Che cos’è un EAS*, pp. 101-120.

²⁷ Davide Parmigiani scrive: «il debriefing è una modalità riflessiva che, solitamente, avviene successivamente ad un’azione didattica o ad una simulazione, finalizzata alla coscientizzazione delle dinamiche relazionali e comunicative intercorse fra i partecipanti in modo da riappropriarsi progressivamente del vissuto esperienziale», in DAVIDE PARMIGGIANO, *Tecnologie per la didattica: dai fondamenti dell’antropologia multimediale all’azione educativa*, Milano, FrancoAngeli, 2004, p. 151.

²⁸ Il *Metaplan* è una tecnica di rilevazione dati, volta ad ottimizzare il processo comunicativo all’interno di un gruppo e ad indirizzare quest’ultimo a prendere una decisione condivisa. Cfr. WOLFGANG SCHNELLE, *A Discursive Approach to Organizational and Strategy Consulting*, Book on Demand, 2008.

di visualizzarli assieme su una bacheca interattiva.

La riflessione è estrinsecamente correlata alla valutazione, e viceversa: è chiaro che il *Debriefing* si configuri come un momento, per lo studente, di riflessione dei processi di cui lui e i suoi compagni sono stati protagonisti; l'autovalutazione è, in questa fase, sempre accompagnata ad una valutazione tra pari, e lo stimolo, soprattutto in quest'ultimo caso, è rivolto all'acquisizione e allo sviluppo dell'analisi e del giudizio critico dell'alunno nei confronti dei propri pari, anche al fine di un miglioramento lavorativo per le prossime attività didattiche. Ma ciò che più importante sottolineare è, in questo caso, la valutazione 'diffusa' operata dal docente a conclusione dell'EAS; diffusa perché capace di tracciare tutti gli elementi valutabili che costellano l'intero processo di svolgimento dell'attività (competenze trasversali, domande pertinenti, riflessioni adeguate, artefatti prodotti etc.).

Passiamo al punto nevralgico della strutturazione didattica: l'apprendimento. Rivoltella, in più sedi, ha definito l'EAS una 'didattica della previsione' proprio in virtù dell'apprendimento significativo che si propone di sviluppare, al momento che l'attività si snoda attraverso tre operazioni cognitive: generalizzazione, sussunzione e comparazione. L'EAS è didattica della previsione già

nella sua fase anticipatoria, dove lo studente è chiamato in particolare a semplificare [...] ovvero a riconoscere nel suo campo di esperienze gli snodi chiave, le strutture portanti; lo è nella fase operatoria, quando il lavoro di apprendimento è impegnato in particolare nella falsificazione degli errori di previsione, [...] infine, nella fase ristrutturativa dell'EAS, grazie al lavoro metacognitivo si ritorna sulle aspettative generate dalla previsione operando su di esse in termini di comparazione e sostituzione.²⁹

Risulta chiaro che declinare un'attività didattica a favore di un apprendimento significativo richiede una tempistica non accelerata, un tempo che sappia attraversare l'esperienza e le sue fasi. Non solo: il contenuto dell'attività deve saper racchiudere a sé una vasta categoria di saperi, e avere una forza rappresentativa fondamentale; il contenuto è vitale, stimolante, se pone lo studente in condizione di operare, per analogia e transfer applicativo, su altri contenuti ed esperienze. Da qui la trasferibilità come una componente essenziale dell'apprendimento significativo: ossia l'abilità nella decontestualizzazione dei contenuti e nella loro applicazione in altre situazioni permette lo sviluppo della capacità di *problem solving* e di soluzione euristica dei problemi.

L'EAS e Tosti: ipotesi di un progetto didattico

Veniamo ora a delineare un progetto didattico incentrato sulla figura di Tosti, di carattere laboratoriale e indirizzato ad una classe terza della Secondaria di II grado, composta da una ventina di alunni. Si ipotizza che l'attività debba avvenire presso l'INT. Ciò permetterebbe anzitutto di configurare il lavoro come se fosse un 'compito di realtà',³⁰ e quindi incanalato nell'ambiente idoneo da un punto di vista professionale e culturale; poi facilita il reperimento dei materiali

²⁹ RIVOLTELLA, *Che cos'è un EAS?* cit., p. 60.

³⁰ In ambito didattico, si utilizza l'espressione 'compito di realtà' per indicare una situazione-problema, inerente al mondo reale, da risolvere mediante la messa in atto delle conoscenze e

atti allo sviluppo della ricerca, come documenti scritti, iconografici e così via. Si utilizza la metodologia EAS per estrinsecare le fasi del progetto.

Sulla base di quanto finora esposto, possiamo dire che l'EAS è la metodologia perfetta per acquisire conoscenze in ambito musicale. Tale metodo permette, infatti, di arrivare – per dirla alla Gardner – al «cuore intellettuale»³¹ della disciplina storico musicale. Indagandone ogni sfaccettatura, come se fosse un prisma, la storia della musica in questo caso 'tostiana' viene conosciuta nel modo più ampio e costruttivo possibile, cogliendone gli elementi: narrativi (la continuità/ discontinuità della produzione musicale, l'analisi delle fonti); numerici (gli schemi metrici e le figurazioni ritmiche all'interno delle opere); logici (la logica interna musicale); estetici (evoluzione del rapporto melodia/armonia nelle romanze, la ricognizione degli stili); comparatistici (la musica di Tosti in rapporto ad altre forme artistiche quali la letteratura e la pittura). Tutti questi aspetti possono essere affrontati grazie alla divisione del lavoro che avviene nella fase operativa del metodo e alla tensione interpersonale che lo stesso stimola negli studenti, parte attiva del processo di apprendimento. Come già anticipato, la storia di Tosti e della sua musica trova spessore nell'ambito del 'compito di realtà', dal momento che è imprescindibile la congiuntura fra musica e società, tra prodotto sonoro e la sua funzione sociale. Organizzare un compito di realtà utilizzando la musica come fulcro dell'attività significherebbe per il ragazzo muoversi in una realtà fortemente connotata e contestualizzata.

Come dice Blacking, «la musica è un prodotto del comportamento dei gruppi umani, a prescindere dal loro grado di organizzazione: è suono umanamente organizzato».³² Allontanandosi dal sapere manualistico, l'EAS permette di far conoscere ed affrontare il lavoro culturale dell'INT dal 'di dentro', a partire dalle componenti epistemiche messe in campo nella ricerca: l'osservazione degli oggetti culturali, la ricerca dei dati e la loro spiegazione, la sperimentazione e la verifica delle ipotesi, attraverso la produzione di artefatti. Il metodo mette in atto differenti pratiche didattiche, non demonizza la lezione di tipo trasmissivo ma favorisce la percorribilità di altri tracciati didattici, quali spazi di apprendimento operativo e cooperativo. Gli studenti, diventando attori attivi della costruzione della loro conoscenza, non solo raggiungono con entusiasmo e motivazione gli obiettivi didattici prefissati, ma avvalorano i saperi acquisiti.

Questo è possibile perché il tipo di apprendimento che ci si prefigge di ricavare dall'esperienza formativa avanza per scoperta, contempla la storia musicale a partire da esperienze concrete e dall'utilizzo di mediatori didattici attivi, iconici, analogici e simbolici.

Veniamo ora alle fasi vere e proprie. La consegna formulata dal docente e indirizzata agli studenti, imperniata come abbiamo già detto sul compito di realtà, è la seguente: bisogna allestire una mostra documentaria presso la Sala di

delle abilità pregresse. Per la risoluzione del 'problema' bisogna manifestare capacità nel *problem solving* e nel sapersi muovere all'interno di ambienti sociali diversi dall'ordinario mondo scolastico. Come evidenzia Giuseppina Gentili, «un compito di realtà può prevedere, ad esempio, di assolvere un incarico, realizzare un progetto, costruire qualcosa di concreto o cimentarsi in una performance. Il compito non è mai solo un 'impegno' individuale, ma può essere svolto, interamente o in alcune sue parti, individualmente, in coppia, nel piccolo gruppo e completare momenti di condivisione con l'intera classe, nel grande gruppo, per l'argomentazione finale», in Giuseppina Gentili, *Che cos'è un compito di realtà?*, <<https://www.erickson.it/it/mondo-erickson/articoli/che-cos-e-un-compito-di-realta/>>.

³¹ HOWARD GARDNER, *Sapere per comprendere*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 79

³² JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, Milano, Ricordi, 1986, p. 33.

Musica - De Luca di Palazzo Corvo³³ riguardante la vita di Francesco Paolo Tosti, le sue opere e il contesto storico-culturale in cui ha operato.

La fase preparatoria prende avvio mediante l'utilizzo del metodo *Flipped Lesson*; viene chiesto anticipatamente ai ragazzi di documentarsi da soli sulla storia e la produzione del musicista ortonese, suggerendo loro l'utilizzo di internet e di canali quali *Youtube* per l'ascolto musicale. Il docente può predisporre un *Googlegroup* di classe per la condivisione di riflessioni e domande.

Presso l'INT, ribadita la consegna, il docente dispone i materiali che i ragazzi avranno a disposizione durante tutte le fasi del progetto:

- monografie riguardanti la figura di Tosti;
- fogli e penne per selezionare e registrare le informazioni acquisite;
- cartoncini per la realizzazione di etichette per l'allestimento;
- due computer e una stampante.

In aggiunta, vi sono i materiali documentali; questi, però, non sono predisposti anticipatamente dal docente ma devono essere trovati e scelti dagli stessi studenti attraverso l'utilizzo sia il catalogo online OPAC Sbn, sia del catalogo interno realizzato dall'archivista Gianfranco Miscia. Ma prima del materiale documentale, c'è bisogno che il docente costruisca un *framework* concettuale ben delineato ed esplicativo, che permetta ai ragazzi di muovere i primi passi all'interno del complesso mondo dell'archivio. La presentazione del docente può soffermarsi sui seguenti punti:

- chi è Francesco Paolo Tosti;
- come il compositore ha costruito il suo caso musicale;
- che cos'è una romanza da salotto;
- la storia del 'Cenacolo' e il contesto storico-musicale.

Il docente può offrire ai ragazzi il seguente stimolo, ossia l'invito a creare tutti assieme un *Padlet*³⁴ sul progetto. Il *Padlet* potrebbe essere diviso in più sezioni, ciascuna delle quali aggiornata con le informazioni pervenute durante l'attività; queste sezioni possono essere il punto di partenza per creare dei pannelli da creare in loco all'allestimento.

Si passa quindi alla fase preparatoria: rifacendosi alle coordinate del *Cooperative Learning*,³⁵ l'insegnante predispone 4 gruppi composti da cinque studenti ciascuno. Ogni gruppo deve costruire una sezione d'informazioni che andrà a creare prima il 'muro virtuale', poi il pannello. Le sezioni dovranno riguardare:

1. la vita del compositore;
2. le romanze da salotto
3. Il rapporto di Tosti con gli altri artisti.
4. Il contesto storico.

Gli studenti, facilitati dalla presenza dello staff dell'INT, saranno coadiuvati nella ricerca archivistica e nella scelta del materiale da esporre. D'altro canto,

³³ La sala, contenente un'esposizione di documenti e cimeli appartenuti al baritono Giuseppe De Luca, è uno degli spazi più grandi dell'INT.

La sala viene di solito adibita a concerti, seminari e incontri relativi alla ricerca musicale. Cfr. <<http://www.istitutonazionaletostiano.it/it/sala-de-luca/>>.

³⁴ Con il termine *Padlet* indichiamo un'applicazione *web based* utilizzata per la creazione di banche virtuali. In quest'ultime è possibile sviluppare dei veri e propri ipertesti, grazie al facile inserimento di immagini, video, musica e grafici. Cfr.: <<https://it.padlet.com/>>.

³⁵ Sul *Cooperative Learning*, ossia l'apprendimento cooperativo basato sull'interazione all'interno di un gruppo di allievi che collaborano, cfr. DAVID W. JOHNSON - ROGER T. JOHNSON - EDYTHE JOHNSON HOLUBEC, *Apprendimento cooperativo in classe: migliorare il clima emotivo e il rendimento*, Trento, Erickson, 1996.

gli stessi dovranno, in questa fase, realizzare gli artefatti ed allestire la mostra.

Si arriva quindi al *Debriefing*, la fase conclusiva. Una volta condiviso il *Padlet* con tutti gli allievi, l'insegnante potrebbe avviare una discussione, incentrata su:

- l'importanza della cultura musicale e le modalità di trasmissione all'interno dei circuiti scolastici e non.
- le caratteristiche della musica tostiana e il rapporto fra tale produzione musicale e le canzoni dell'attualità.

Tali argomenti produrrebbero un ancoraggio fra la conoscenza appena acquisita e la realtà in cui i ragazzi sono immersi, producendo un' "attualizzazione" del patrimonio culturale.

Una volta allestita, la mostra sarà presentata alla comunità cittadina e presentata direttamente dagli attori coinvolti nel progetto.

Non manca un altro punto, eminentemente scolastico: la valutazione. Si propone, in questo caso, che il docente prepari tre griglie di valutazione: una valuta gli artefatti (la compilazione avviene dopo la fase operatoria); una seconda viene usata per gli interventi (compilata contemporaneamente alla discussione). Un'ultima è riservata alla valutazione differenziata per alunni BES qualora che ne fossero.

In una cornice didattica come questa, intessuta di innovazione e tradizione, la musica tostiana non può trovare che terreno fertile; essa diviene con l'EAS materia plastica su cui il docente può fare opera di traduzione culturale, puntando all'apprendimento attivo, alla prosocialità, alla costruzione della cultura. In fondo, per rifarci alle parole di Carlo Delfrati:

l'uomo realizza sé stesso attraverso una molteplicità eterogenea di schemi, variamente commisti, dove ben poco sfugge alla sistemazione simbolica [...]. E quell'organizzazione simbolica del suono che è la musica è uno di questi schemi, e dei più rilevanti, dotato com'è di un ricco statuto culturale: la musica [...] rappresenta un agente fondamentale della comunicazione contemporanea così come lo è stato in passato; e il passato dell'uomo è perciò ripercorribile nei suoi raggiungimenti più alti attraverso le sue opere sonore.³⁶

³⁶ CARLO DELFRATI, *Orientamenti di pedagogia musicale*, Milano, Ricordi, 1989, pp. 278-279.



ISTITUTO NAZIONALE TOSTIANO

Corso Matteotti, 66026 Ortona (CH)

Tel. 085.9066310

www.istitutonazionaletostiano.it

ISBN 9788894189438