

## Uno sconosciuto manoscritto di cantate della Biblioteca Provinciale “Pasquale Albino” di Campobasso\*

GIACOMO SCIOMMERI

Nella Biblioteca Provinciale “Pasquale Albino” di Campobasso (I-CBp) è conservato un manoscritto antologico di cantate profane da camera di particolare interesse per gli studi dedicati a questo repertorio, in quanto si tratta di una fonte che è entrata a far parte della biblioteca ed è stata catalogata in SBN-Musica solo recentemente,

\* Il presente contributo approfondisce e integra alcune informazioni che ho esposto al XVIII Convegno Annuale della Società Italiana di Musicologia (Genova, Conservatorio di Musica “Niccolò Paganini”, 21-23 ottobre 2011) con una relazione dal titolo *Carlo Francesco Cesarini: nuove fonti biografiche e cantatistiche*. Ringrazio Teresa Maria Gialdroni e Bianca Maria Antolini per i vari suggerimenti che mi hanno dato durante la ricerca; Vincenzo Lombardi, Antonella Cristino, Antonio Di Renzo e tutto lo staff della Biblioteca Provinciale “Pasquale Albino” di Campobasso per la disponibilità e la professionalità con cui hanno accolto il mio studio; Sebastiano Martelli, per le preziosissime informazioni che mi ha fornito sulla probabile provenienza del manoscritto. Nell'articolo sono state utilizzate le seguenti sigle RISM: A-Wn = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung; B-Bc = Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique; D-B = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz; D-Bsa = Berlin, Sing-Akademie zu Berlin, Notenarchiv; D-Hs = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek “Carl von Osietszky”; D-MÜs = Münster, Diözesanbibliothek, Santini-Sammlung; D-SWI = Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern; F-Pn = Paris, Bibliothèque Nationale de France; GB-Cfm = Cambridge, Fitzwilliam Museum; GB-Lam = London, Royal Academy of Music; GB-Lbl = London, British Library; GB-Mp = Manchester, Central Library; GB-Ob = Oxford, Bodleian Library; GB-Och = Oxford, Christ Church Library; I-Ac = Assisi, Biblioteca Comunale; I-Bc = Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica; I-Bsp = Bologna, Archivio Musicale della Basilica di S. Petronio; I-CBp = Campobasso, Biblioteca Provinciale “Pasquale Albino”; I-Gl = Genova, Biblioteca del Conservatorio di musica “Niccolò Paganini”; I-Mc = Milano, Biblioteca del Conservatorio di musica “Giuseppe Verdi”; I-MOe = Modena, Biblioteca Estense e Universitaria; I-Nc = Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica “S. Pietro a Majella”; I-PAVu = Pavia, Biblioteca Universitaria; I-Pca = Padova, Biblioteca Antoniana con Archivio Musicale; I-PLcon = Palermo, Biblioteca del Conservatorio di musica “Vincenzo Bellini”; I-Rama = Roma, Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia; I-Rdp = Roma, Archivio “Doria-Pamphilj”; I-Vc = Venezia, Biblioteca del Conservatorio di musica “Benedetto Mar-

dunque risulta pressoché sconosciuta alla letteratura musicologica.<sup>1</sup>

Il contenuto musicale della raccolta, segnata *Manoscritti Musicali 2*, è piuttosto omogeneo: si tratta di 17 cantate per voce sola e basso continuo, tutte attribuite da mano coeva, eccetto una, a compositori italiani attivi tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento. Nello specifico, cinque sono attribuite ad Alessandro Scarlatti (1660-1725), tre a Carlo Francesco Cesarini (1665c-1741c), tre a Francesco Mancini (1672-1737), due ad Antonio Maria Bononcini (1677-1726), due a Pietro Paolo Bencini (1670c-1755) e una a Giacomo Antonio Perti (1661-1756).<sup>2</sup> Eccone lo spoglio, con l'individuazione dell'organico, dei copisti, delle filigrane e la concordanza con altre fonti:

cello”; US-IDt = Independence, Harry S. Truman Library; US-NHub = New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Tutti i collegamenti a siti web citati nell'articolo sono stati verificati, in ultimo, ad aprile 2012.

<sup>1</sup> Cfr. SBN, codice documento IT\ICCU\MO\0017310. Il manoscritto è stato anche catalogato in *Clori. Archivio della cantata italiana*, <<http://www.cantataitaliana.it>>, (scheda madre n. 481), a cui si rimanda per la trascrizione dei testi e la descrizione analitica dei componimenti. Primi accertamenti sulla raccolta, in questo contributo riveduti e corretti, sono presenti in GIACOMO SCIOMMERI, *Le cantate da camera di Carlo Francesco Cesarini: introduzione, studio ed indice tematico con la trascrizione dei testi*, tesi di laurea magistrale, relatrice Teresa M. Gialdroni, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, a.a. 2009-2010, pp. 57-60.

<sup>2</sup> Come si vedrà più avanti, solo una cantata del manoscritto, *Miro i fiori bacio il fonte*, è adespota, mentre l'apparente attribuzione a Bencini di *Nelle arene del Tago* è emendata da mano coeva, ma il nome sovrascritto non è ben leggibile.

Carte	Incipit	Organico	Compositore	Copista	Filigrana	Concordanze
1r-6v	Qual bellissima imago	S, bc	[Carlo] Cesarini	Mano A	Tipo 1	I-PAVu Ticinesi 696 (anon.)
7r-18r	Tiranna lontananza	S, bc	[Carlo] Cesarini	Mano B	Tipo 1	I-Nc Cantate 18; US-NHub Osborn Music Ms.22
19r-22v	Tra sì fieri dolori	S, bc	[Francesco] Mancini	Mano C	Tipo 2	D-MÜs Sant Hs 861 (anon.)
23r-30r	Va sospirando il core	S, bc	[Francesco] Mancini	Mano C	Tipo 1	A-Wn Sm. 2403; F-Pn Vm7 52; F-Pn X.I 18B (G. Bononcini); GB-Cfm Mus. 248; GB-Lbl Add. 38036; GB-Ob Mus.Ms.d.5; I-Pca D.I.1367; US-IDt
31r-35v	Venticelli soccorrete	S, bc	[Carlo] Cesarini	Mano B	Tipo 1	F-Pn Vm7 2371; I-Ac Ms. N. 591/6
37r-42r	Bella rosa crudele	S, bc	[Pietro Paolo] Bencini	Mano C	Tipo 1	
43r-49v	Ardo d'amore e impatiente brama	S, bc	[Alessandro] Scarlatti	Mano C	Tipo 2	D-SWI Mus.4828; B-Bc 673; GB-Lam Ms.93; GB-Lbl Add. 14163; GB-Mp Ms. Q544Bk51; I-Mc Nosedà L.22.12; I-Rama Mario A.Ms.371 I; US-NHub Osborn Music Ms.22
51r-56v	Ove in grembo a la pace	S, bc	[Alessandro] Scarlatti	Mano C	Tipo 1	B-Bc 15436; D-MÜs Sant Hs 3909; GB-Lam Ms.129; I-Bc V.199; I-GI A.1.5; I-PLcon Pisani 2
57r-62v	E con qual core oh Dio	S, bc	Ant.[oni]o [Maria] Bononcini	Mano C	Tipo 1	GB-Lam Ms.127 (anon.)
63r-68r	Balze alpestri e romite	S, bc	[Alessandro] Scarlatti	Mano C	Tipo 1	D-Hs M.A.833; GB-Lbl Add. 31412 (fragmento); GB-Och Mus. 993 (anon.); I-GI A.7.16
69r-76v	Miro i fiori bacio il fonte	S, bc		Mano A	Tipo 1	
77r-80v	Api industri che volate	S, bc	[Alessandro] Scarlatti	Mano C	Tipo 2	D-B Mus.Ms.30188; D-SWI Mus.4828; I-Mc Nosedà L.22.23
81r-86v	Lontan dall'idol mio	S, bc	[Alessandro] Scarlatti	Mano C	Tipo 1	D-B Mus.Ms.2226; D-Bsa Sa.1286; D-Hs Nd.VI.1077 (anon.); F-Pn Vm7 60; GB-Lbl Harley 1273; GB-Ob Mus.Sch.e.396; GB-Och Mus.993 (anon.); I-Nc Cantate 18 (per A); I-Nc Cantate 181 (Mancini); I-PLcon Pisani 2
87r-94v	Voi carbonchi animati	S, bc	Ant.[oni]o [Maria] Bononcini	Mano C	Tipo 1	I-MOe Mus.F99 (anon.); I-Nc Cantate 69 (G. Bononcini); I-Vc Correr
95r-100v	Nelle arene del Tago	A, bc	[Pietro Paolo] Bencini (?)	Mano D		D-MÜs Sant Hs 3909 (Scarlatti)
101r-104v	Contentati mio core	A, bc	[Francesco] Mancini	Mano E	Tipo 3	I-Nc Cantate 38 (Bononcini)
105r-110v	Concepite speranze io v'abbandono	A, bc	[Giacomo Antonio] Perti	Mano E	Tipo 3	I-Bsp Lib.P.60

### Provenienza e origine del manoscritto

Il manoscritto può essere considerato una fonte isolata rispetto al patrimonio della biblioteca di Campobasso dove oggi è conservato. La raccolta, difatti, non fa parte della ricca e già nota collezione musicale del Fondo Pepe,<sup>3</sup> ma è stata donata alla biblioteca molisana nel 2009 da Sebastiano Martelli, il quale ne era venuto in possesso sottraendola dalla dispersione del patrimonio bibliotecario dell'arciprete Cesare Scasserra (1873-1950) di Roccamandolfi (Isernia), circa un ventennio fa.<sup>4</sup> Secondo quanto suggeritomi dallo stesso Martelli, il manoscritto potrebbe provenire dall'ambiente toscano ed essere arrivato a Roccamandolfi per mano di Maria D'Aragona (1874-1944), nobildonna e scrittrice lucchese discendente dalla nobile famiglia dei Gherardi-Piccolomini-D'Aragona, la quale nel 1903 andò in sposa a Florindo Scasserra (1881-1907), fratello dell'arciprete nonché noto scrittore, giornalista e

<sup>3</sup> Per il Fondo Pepe della Biblioteca "Pasquale Albino" di Campobasso, cfr. *Catalogo delle edizioni musicali del fondo Pepe*, a cura di Vincenzo Lombardi, presentazione di Pierluigi Petrobelli, introduzione di Marcoemilio Camera, Campobasso, Provincia di Campobasso, 2000 (I cataloghi della biblioteca provinciale "Pasquale Albino", 2). Una copia digitalizzata del fondo è disponibile gratuitamente online su Internet Culturale, all'indirizzo <[http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione\\_0034.html](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione_0034.html)>.

<sup>4</sup> Formatosi nel seminario di Bojano (Campobasso), di cui successivamente divenne professore e vicedirettore, Cesare Scasserra fu protagonista della vita religiosa e politica del proprio paese natio, Roccamandolfi, assumendo nel 1906 il ruolo di arciprete. È ricordato per varie iniziative culturali, fra cui la realizzazione del tempietto di S. Liberato e della biblioteca annessa al santuario. Quest'ultima, fornita di oltre 2000 volumi, tra cui il manoscritto oggetto di questo studio, fu «un'istituzione che testimonia ulteriormente il vasto impegno religioso e culturale che, per oltre un quarantennio, l'arciprete Cesare Scasserra profuse nella comunità locale realizzando un consenso che attraversava tutti gli strati sociali»: *Sanità e istruzione*, a cura di Daniela Di Tommaso, in *Fonti per la storia di una comunità molisana. Roccamandolfi tra il XII ed il XX secolo, mostra documentaria*, Campobasso, Archivio di Stato, pp. 29-38: 38, n. 155. Si veda anche *Protagonisti e fermenti della cultura locale*, a cura di Sebastiano Martelli e Renata De Benedittis, in *Fonti per la storia di una comunità molisana*, pp. 90-101: 98-99 e BARBARA BERTOLINI - RITA FRATOLILLO, *Molisani, milleuno profili e biografie*, Campobasso, Enne, 1998, p. 330.

protagonista di quei fermenti culturali che hanno contraddistinto i primi anni del Novecento italiano.<sup>5</sup>

Che la raccolta abbia una provenienza toscana è un dato che si può confermare anche grazie alle informazioni che ho dedotto tramite una nota di possesso presente sul recto della prima carta (Fig. 1): «Questo libro è dell'Illmo Sig:re Giovanni del Turco. / All'Illmo Sig:re Sig:re e Pne Col.mo / Il Sig:re Giovanni del Turco / Peking».<sup>6</sup>

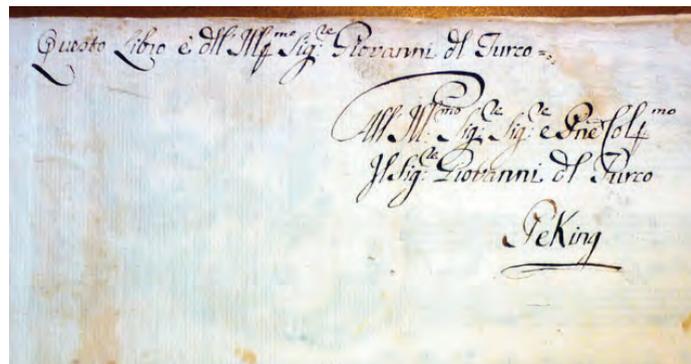


Fig. 1: nota di possesso (c. I)

<sup>5</sup> Sebastiano Martelli, italianista e ordinario di letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Salerno, è stato recentemente tra i relatori di un convegno dedicato alla figura di Florindo Scasserra, intitolato «Roccamandolfi: Florindo Scasserra e altri protagonisti della cultura locale», organizzato dal Comune di Roccamandolfi e dall'Archivio di Stato di Campobasso (Roccamandolfi, 12 agosto 2008). Su Maria D'Aragona le informazioni biografiche di cui disponiamo sono piuttosto esigue: conobbe il fallimento economico della sua famiglia, tanto da dover lavorare come insegnante delle scuole elementari per tutta la vita; fu redattrice de «Il giornale del Sannio», curatrice di rubriche di arte, direttrice della rivista «Critica Internazionale» e autrice di vari romanzi e testi filosofici; morì nel 1944, uccisa nella sua casa di Torre del Lago (in provincia di Lucca) durante la seconda guerra mondiale. Cfr. *Protagonisti e fermenti della cultura locale*, pp. 95-96 e BERTOLINI - FRATOLILLO, *Molisani, milleuno profili e biografie*, p. 95.

<sup>6</sup> La nota di possesso è scritta con una grafia che non corrisponde a quella di nessun copista della raccolta. La prima carta è l'unica a non essere numerata né dedicata alla musica.

Si tratta, molto probabilmente, di Giovanni Maria Del Turco (1739-1800c), un intellettuale riformatore fiorentino dal temperamento inquieto e avventuroso, attivo dal 1762 come vicebibliotecario dell'Università di Pisa.<sup>7</sup> Del Turco era figlio di Maria Maddalena Pieri, che potrebbe essere parente dell'omonimo contralto fiorentino (1683c-1753), celebre per aver interpretato, a partire degli anni Venti del Settecento, vari drammi musicali, tra cui l'*Artaserse* di Johann Adolf Hasse (Venezia, 1730), nel quale cantò accanto a Farinelli, il *Farnace* (Venezia e Firenze, 1726) e il *Tamerlano* (Verona, 1735) di Antonio Vivaldi.<sup>8</sup> L'interesse verso la produzione teatrale italiana è dimostrato dallo stesso Del Turco nel suo trattato intitolato *Ragguaglio succinto della storia e dello stato del teatro tragico italiano*, pubblicato a Firenze nel 1770. In questo saggio, l'intellettuale esprime delle aspre critiche nei confronti di quei drammaturghi dediti a una «troppo servile imitazione de' greci maestri»<sup>9</sup> e loda le tragedie più innovative di Apostolo Zeno, Pietro Metastasio, Jacopo Martelli, Sci-

<sup>7</sup> Cfr. MARIA PIA PAOLI, *Del Turco, Giovanni Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1990, vol. 38, pp. 324-325. Per la vita di Del Turco, si veda anche FRANCO VENTURI, *Profilo di Giovanni Del Turco*, in *Studi di storia medievale e moderna per Ernesto Sestan*, Firenze, Olschki, 1980, vol. II, pp. 793-811.

<sup>8</sup> Maria Maddalena Pieri, nota con il soprannome de 'la polpetta', godette per tutta la vita della protezione del marchese Luca Casimiro degli Albizzi, impresario del Teatro alla Pergola di Firenze. Oltre a quelli di Hasse e Vivaldi, interpretò vari drammi musicali di Francesco Gasparini, Giuseppe Maria Orlandini, Leonardo Leo, Domenico Sarro e Leonardo Vinci. Intorno al 1725, assunse, inoltre, il titolo di virtuosa del duca di Mantova. Cfr. CARLO VITALI, *Pieri, Maria Maddalena*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, 1992, III, pp. 1008-1009. Che la cantante sia la madre di Del Turco sembra poco probabile, poiché in base alla data di nascita ipotizzata da Vitale (1683 circa) avrebbe dovuto darlo alla luce a circa 55 anni. In ogni caso, anche un'ipotetica parentela tra le due Pieri permetterebbe di supporre che alcuni dei fascicoli che costituiscono il manoscritto molisano possano essere stati posseduti, originariamente, dal contralto, per poi passare nelle mani di Del Turco che ne commissionò la rilegatura (facendo anche aggiungere la nota di possesso e una numerazione continua delle pagine).

<sup>9</sup> *Ragguaglio succinto della storia e dello stato del teatro tragico italiano del signore abate Giovanni del Turco*, Firenze, Giovanni Batista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, 1770, p. VII. Il trattato è stato digitalizzato ed è disponibile gratuitamente online tramite il sito della Biblioteca dell'Università degli Studi di Torino all'URL <<http://www.opal.unito.it>>.

pione Maffei e Vincenzo Gravina. A proposito del melodramma, per quanto non si esima dal disprezzare i drammi di Ottavio Rinuccini («ne' quali la poesia era serva, e solo la musica, le macchine, e le comparse di teatro vi trionfavano»)<sup>10</sup> e la situazione generale dei teatri musicali in Italia (dove è preminente «la ignoranza o lo strapazzo de' musici, l'avarizia degli impresari e la insufficienza de' direttori»),<sup>11</sup> le considerazioni di Del Turco si possono definire per lo più positive e dimostrano anche un suo discreto interesse nei riguardi del rapporto tra poesia e musica: «È parere di molti intendenti in Italia che se questa sorta di teatrali rappresentazioni [i drammi per musica] potesse essere eseguita con quella perfezione che vi si richiede, nessuna altra potrebbe ad essa paragonarsi per l'affetto mirabile che la doppia illusione della musica e della poesia, l'una dando la mano all'altra a vicenda, produrrebbe sul cuore umano».<sup>12</sup>

Si può dunque ipotizzare che Del Turco abbia avuto degli interessi anche verso il genere della cantata profana da camera, sia per il suo contenuto poetico, sia perché rappresentava, in forma certamente più ridotta, quelle idee di perfezione che egli esaltava nei drammi musicali di Metastasio: *in primis* «la legge della brevità necessaria a questa specie di componimento fatto per cantarsi in una serata».<sup>13</sup> Se così fosse, ciò permetterebbe di affermare che la realizzazione della raccolta molisana – intesa come rilegatura dei diversi fascicoli che la compongono – possa essere avvenuta nella seconda metà del Settecento, vale a dire in un momento posteriore rispetto al periodo di attività dei compositori delle cantate presenti nel manoscritto e, come vedremo, della loro probabile copiatura.

Rimane poco chiaro, invece, se il «Peking» che compare in calce alla nota di possesso sia da riferirsi al nome di una persona – colui che ha materialmente assemblato il manufatto

<sup>10</sup> Ivi, p. XVI.

<sup>11</sup> Ivi, p. XVII.

<sup>12</sup> Ivi, p. XVI.

<sup>13</sup> Ivi, p. XIX.

per il suo «padrone»? – oppure, considerando le avventurose vicende e i viaggi di Del Turco in Levante, sia da ascriversi al luogo in cui la raccolta fu rilegata: nella città di Pechino.<sup>14</sup>

#### *Osservazioni codicologiche sul manufatto*

Il manoscritto è composto da 111 carte (I, 110) e si presenta nel tipico formato in quarto oblungo delle raccolte cantatistiche tardo-barocche, con dimensioni di 220x280 mm circa.<sup>15</sup> La legatura, in cartapeccora color beige, è piuttosto modesta e risulta segnata nel tempo da vistose lacerazioni, soprattutto sul dorso; attraverso vari tagli sul piatto superiore e sui contropiatti è possibile intravedere alcune parole in latino e in italiano che sono stampate nei fogli di controguardia (Fig. 2): si tratta, molto probabilmente, di pagine con errori di impressione o provenienti da libri smembrati che il rilegatore ha ‘riciclato’ al fine di assemblare il manufatto così come oggi si presenta.



Fig. 2: particolare della legatura

<sup>14</sup> Non sono a conoscenza di fonti che attestino viaggi o soggiorni di Del Turco in Cina, nonostante ciò non mi sento di escludere totalmente tale possibilità.

<sup>15</sup> La misura delle carte (senza considerare la rilegatura) è di 210x275 mm circa. Ad esclusione della prima carta (priva di numerazione e non destinata alla musica), è presente una doppia numerazione: una probabilmente coeva delle pa-

Nella parte superiore del dorso compare una lettera, «H», che fa pensare a una segnatura o comunque a un simbolo identificativo da ricollegarsi plausibilmente a una biblioteca in cui il manoscritto fu conservato.<sup>16</sup> Sul piatto anteriore, invece, si possono leggere le parole «QUESTO / questo libro» (Fig. 3), che appaiono come una rapida annotazione scritta, ma non terminata, da chi ha posseduto o ha avuto tra le mani il manufatto, con una grafia non particolarmente curata e al rovescio rispetto all’orientamento del contenuto testuale e musicale dell’interno del documento.<sup>17</sup>



Fig. 3: piatto anteriore del manoscritto

gine (1-220) e un'altra moderna a matita delle carte (1-110). Sono vuote le carte: 18v, 30v, 36, 42v, 50 e 68v.

<sup>16</sup> Si può ipotizzare che si riferisca alla biblioteca di Roccamandolfi da cui proviene il manoscritto. Questo elemento permette di supporre, inoltre, che esistano o siano esistiti altri volumi similari.

<sup>17</sup> Sul piatto superiore si intravedono anche altre parole scritte in ordine sparso e non ben leggibili.

Analizzando la carta utilizzata nella raccolta è possibile rilevare la presenza di almeno tre differenti filigrane: un giglio racchiuso in un doppio cerchio (tipo 1), un cerchio con all'interno un'immagine non ben distinguibile, forse un animale (tipo 2), e due figure raffiguranti la metà di un giglio più articolato del primo e non inscritto in cerchi (tipo 3).<sup>18</sup> La prima delle tre filigrane (Fig. 4) si riscontra in quasi la metà delle carte che formano il manufatto: com'è noto, il *fleur-de-lis*, di per sé, non è un simbolo particolarmente indicativo al momento di dover datare o localizzare la produzione della carta, in quanto è un'immagine che contraddistingueva i telai di molte cartiere sia italiane che estere, attive dalla metà del XVI fino al XVIII secolo inoltrato.<sup>19</sup> Tuttavia, gli studi condotti sulla carta dei manoscritti händeliani hanno dimostrato che il giglio inscritto in un doppio cerchio è una delle sei tipologie di filigrana riscontrabili nelle fonti musicali del periodo in cui Georg Friedrich Händel fu attivo in Italia (1706-1710), e che può essere ricondotta, con buona probabilità, all'ambiente romano.<sup>20</sup>



Fig. 4: rielaborazione digitale della filigrana di tipo I

Inoltre, una presenza così netta e rilevante delle filigrane, oltre a permettere uno studio comparativo della carta utilizzata nella raccolta con quella di altri volumi similari, a mio avviso è un indizio particolarmente significativo che consente di fare alcune ulteriori osservazioni, in stretta correlazione con altri fattori bibliologici, sulla struttura materiale e composita del manoscritto.

#### *La struttura 'composita' e i copisti del manoscritto*

Se mettiamo in relazione le osservazioni fatte sulla tipologia e sulla distribuzione delle filigrane rinvenute con lo studio delle mani che hanno redatto la musica e il testo poetico, mantenendo uno sguardo accorto alla coerenza della fascicolazione, si può constatare che la raccolta è idealmente suddivisibile in due blocchi: il primo è costituito dalle prime 14 cantate (cc. 1r-94v), che hanno delle caratteristiche unitarie riguardo le filigrane (tipo 1 e 2), i copisti (mano A, B e C, con una netta predominanza di quest'ultima) e la pre-

<sup>18</sup> La filigrana di tipo 1 si riscontra in 42 carte: 1-3, 9-10, 13-16, 25-28, 31-32, 35, 37, 39, 42, 46, 51-52, 55, 58, 60-61, 64, 66-67, 71-74, 80-82, 85, 87, 89, 91 e 92; la filigrana di tipo 2 in sei carte: 19-20, 45, 49-50, 79; la filigrana di tipo 3 in cinque carte: 103-106 e 109. Riguardo quest'ultima, non è facile stabilire con certezza se si tratta di due differenti filigrane rappresentanti due distinti gigli decorati, o se è un'unica filigrana più articolata rappresentante un giglio singolo. In ogni caso non ho riscontrato somiglianze con gli esempi presenti nei principali repertori di filigrane.

<sup>19</sup> Cfr. ALESSIO RUFFATTI, «Curiosi e bramosi l'oltramontani cercano con grande diligenza in tutti i luoghi». *La cantata romana del Seicento in Europa*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 13, no. 1, 2007, disponibile online all'url <<http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v13/no1/ruffatti.html>>.

<sup>20</sup> Cfr. KEIICHIRO WATANABE, *The paper used by Händel and his copyists during the time of 1706-1710*, «Tokyo Journal of Musicology», xxvii, 1981, pp. 129-171: 144-146 e ID., *The music-paper used by Handel and his copyists in Italy 1706-1710*, in *Handel collections and their history*, ed. by Terence Best, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 198-226: 200-201.

senza in tutti i casi dei capilettara decorati; il secondo è composto dalle ultime tre cantate (cc. 95r-110v), le quali, invece, non presentano gli stessi elementi comuni al primo gruppo, sono redatte da altri copisti e prive dei capilettara. A queste differenze prettamente materiali se ne aggiunge una, di non minore rilevanza, relativa all'intonazione musicale: il primo blocco di 14 composizioni è per soprano e basso continuo, mentre le ultime tre cantate sono per contralto e basso continuo.

### I Blocco (S, bc)

cc. 1r-94v, 14 cantate  
filigrana 1, 2  
copista A, B, C



### II Blocco (A, bc)

cc. 95r-110v, 3 cantate  
filigrana 3  
copista D, E



Oltre alla filigrana di tipo I, anche la presenza delle mani B e C fa pensare a un'origine romana del primo blocco di composizioni. Il copista B, responsabile della copiatura delle cantate *Tiranna lontananza* e *Venticelli soccorrete* attribuite a Cesarini, è riscontrabile anche in alcune cantate conservate nel Fondo Nosedà della Biblioteca del Conservatorio di Milano (I-Mc) e fa parte di quella che può essere considerata una «sorta di famiglia di copisti, che si attengono a un modello di scrittura dalle caratteristiche abbastanza codificate» e che sono riconducibili allo stesso

contesto culturale romano.<sup>21</sup> La grafia musicale della mano B, infatti, ha molti elementi simili a quella attribuita ad alcuni tra i principali copisti attivi a Roma nel primo Settecento, come Antonio Giuseppe Angelini, Alessandro Ginelli, Domenico Castrucci o Tarquinio Lanciani.<sup>22</sup>

La mano C, responsabile della copiatura di 10 cantate del manoscritto, è invece molto probabilmente da riferirsi a Giovanni della Torre, anch'egli attivo nello stesso contesto e periodo dei copisti appena citati, come testimoniato da alcune fonti archivistiche conservate nell'Archivio Doria-Pamphilj di Roma (I-Rdp).<sup>23</sup> In particolare, tra le *Filze dei conti e giustificazioni di Benedetto Pamphilj*, è presente un resoconto del 5 novembre 1703 relativo a un pagamento ricevuto dal copista per aver copiato otto cantate, tra le quali una il cui *incipit* è *Va sospirando il core*. Il testo del documento, come di consueto, è composto da varie parti, ognuna scritta e firmata da differenti figure al servizio del cardinale: alla «lista di copiature di musica» redatta dallo stesso Giovanni della Torre, in cui vengono segnalati gli *incipit* delle composizioni copiate e i rispettivi numeri di fogli che sono stati utilizzati, segue l'approvazione del responsabile delle accademie musicali, Carlo Francesco Cesarini, poi il mandato di pagamento autorizzato da uno dei 'maestri di camera' di casa Pamphilj, Ascanio Bartoccini, e infine l'attestazione dell'avvenuta riscossione dei soldi (uno scudo e 65 baiocchi) da parte del copista. Eccone la trascrizione completa.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> LICIA SIRCH - FRANCESCO PASSADORE, *Le raccolte manoscritte di cantate del primo Settecento nel Fondo musicale Nosedà di Milano*, in *La cantata da camera intorno agli anni italiani di Händel: problemi e prospettive di ricerca*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 ottobre 2007), a cura di Teresa M. Gialdroni, Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia, 2009, pp. 85-128:100. Nello specifico, la mano B è quella che i due studiosi chiamano «P1» ed è responsabile della copiatura di cinque cantate di Bencini del manoscritto B.78.13-20 e cinque di Cesarini della raccolta E.60.1-9.

<sup>22</sup> Si vedano gli esempi riportati in HANS JOACHIM MARX - KEIICHIRO WATANABE, *Händel Italienische Kopisten*, «Göttinger Händel-Beiträge», III, 1989, pp. 195-234. Il copista B ha molti tratti in comune con quello chiamato dai due studiosi «Mü II».

<sup>23</sup> Cfr. HANS JOACHIM MARX, *Die 'Giustificazioni della casa Pamphilj' als Musikgeschichtliche Quelle*, «Studi Musicali», XII, 1983, pp. 121-187: 165-168.

<sup>24</sup> I-Rdp, *Filze dei conti e giustificazioni di Benedetto Pamphilj*, anno 1703, scaffale 3, busta 5, [c. 672]. Il documento è parzialmente trascritto in MARX, *Die 'Giustificazioni della casa Pamphilj'*, p. 165, n. 99.

Lista di Copiature di Musica fatte per Servizio dell'Emo Sig.<sup>r</sup> Card.<sup>e</sup> Pamphili d'ordine del Sig.<sup>r</sup> Cesarini.

La fortuna Ingannatrice fogli n. _____	2 ½
Dal giorno fortunato f. _____	2
Scompagnata Tortorella f. _____	1 ½
Penso che non so Core f. _____	2
La foriera del giorno f. _____	2 ½
Amo, ma poco io spero f. _____	2
Va sospirando il Core f. _____	2
Vado ben spesso f. _____	2

Al tutto revisto e reputado d'accordo a ragg:e di Giulio uno il foglio sono in tutto \_ 1:65

Carlo Francesco Cesarini

Sig.<sup>e</sup> Don Gio: Palmegiani si compiacerà pagare all Sig.<sup>re</sup> Gio: Torri scudi uno b. 65 (...) quali sono per sua intiera soddisf.<sup>ne</sup> come sopra; q.o di 5 9bre 1703.

Ascanio Bartuccini

Io Gio: della Torre ho ricevuto come sopra.

Confrontando la grafia di Giovanni della Torre di questo documento archivistico e di altri resoconti analoghi del 1704,<sup>25</sup> con quella del testo poetico di *Va sospirando il core* e delle altre nove cantate redatte dalla mano C nel manoscritto molisano, ho potuto appurare la presenza di numerosi particolari che corrispondono perfettamente. Nello specifico, gli elementi più caratteristici e personali della scrittura di Giovanni della Torre – che ricorrono sia nei documenti archivistici consultati sia nella fonte musicale – sono le lettere T, F, P maiuscole (le prime due distinte solo da un piccolo tratto che taglia perpendicolarmente l'asta centrale) e la 'm' minuscola, quest'ultima contraddistinta, quando è la prima lettera di una parola, da un piccolo svolazzo iniziale verso il basso molto particolare (Fig. 5).<sup>26</sup> Anche altri aspetti, seppur meno

peculiari in quanto ricorrenti nella grafia di vari copisti dell'epoca, sono presenti in entrambe le tipologie di fonti e confermano che, con buona probabilità, Giovanni della Torre è il copista C della raccolta molisana: mi riferisco, in particolare, alla 'd' minuscola, la cui asta ascendente fa un piccolo cerchio che forma una sorta di secondo occhio superiore, e alle code finali piuttosto estese verso l'alto delle vocali 'a' ed 'e' minuscole quando caratterizzano la conclusione delle parole.

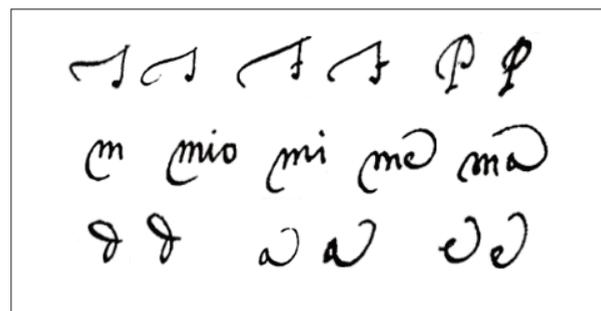


Fig. 5: elementi caratteristici della grafia testuale di Giovanni della Torre

Un discorso differente va fatto invece per il secondo blocco di composizioni. Questo, a sua volta, può essere suddiviso in due parti: la prima (cc. 95r-100v) corrisponde alla cantata *Nelle arene del Tago*, che manifesta dei caratteri di unicità rispetto alle altre composizioni della raccolta, come la presenza esclusiva della mano D, la *mise en page* caratterizzata da cinque sistemi di accollatura per pagina anziché i più comuni quattro (ovvero 10 pentagrammi invece di 8) e l'assenza della filigrana;<sup>27</sup> la seconda (cc. 101r-

<sup>25</sup> Cfr. I-Rdp, *Filze dei conti e giustificazioni di Benedetto Pamphili*, anno 1704, scaffale 3, busta 6, citati in MARX, *Die 'Giustificazioni della casa Pamphili'*, pp. 166-168.

<sup>26</sup> Lo stesso avviene, ma meno costantemente, con la lettera 'n' all'inizio delle parole.

<sup>27</sup> Come vedremo più avanti, questa composizione ha dei possibili legami con il contesto napoletano del duca di Medinaceli, nel periodo in cui fu viceré di Napoli (1695-1702).

l 10v) è composta dalle due cantate finali del manoscritto (*Contentati mio core* e *Concepite speranze io v'abbando*), le quali derivano quasi certamente da uno stesso progetto, in quanto sono entrambe caratterizzate dal copista E, dalla presenza dello spazio destinato al capolettera che però è assente e dalla filigrana di tipo 3, unica nell'intera raccolta. La mano E, la cui caratteristica distintiva è la chiave di soprano che si lega a quella di basso con un unico tratto che taglia lo spazio tra i due pentagrammi, corrisponde a uno dei copisti italiani che hanno redatto alcune cantate händeliane.<sup>28</sup> La stessa grafia, con il medesimo aspetto della prima carta (caratterizzato, oltre che dall'assenza del capolettera nonostante lo spazio adibito, anche dal solo nome del compositore scritto in alto a destra sopra al primo rigo), si ritrova anche in alcune cantate dei manoscritti *Sant Hs 861* del Fondo Santini di Münster (D-MÜs) e *Vm<sup>7</sup> 2371* della Biblioteca Nazionale di Francia (F-Pn). È interessante notare che in entrambe queste fonti sono presenti delle concordanze con la raccolta di Campobasso: nel primo manoscritto compare, in forma anonima, la cantata *Tra sì fieri dolori*, mentre nel secondo è presente la cantata *Venticelli soccorrete* attribuita a Cesarini.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Cfr. MARX - WATANABE, *Händel Italienische Kopisten*, pp. 218 e 230. Il copista, chiamato dagli studiosi «Lon III», è responsabile della copiatura di due cantate di Händel, *Dalla guerra amorosa* e *Figli del mesto cor*, entrambe appartenenti al manoscritto segnato 19.e.7 di Londra (GB-Lbl). Ringrazio Berthold Over per avermi fatto notare questa interessante concordanza.

<sup>29</sup> Il manoscritto *Sant Hs 861* è composto da 21 cantate attribuite a Sabatini (5), Scarlatti (4), Cesarini (2), Tosi (2), Pistocchi (2), Carlo Antonio Benati (2), Mancini (1), Aldovrandini (1), Ziani (1) e una adespota: cfr. RISM online, id. n. 451002527. La raccolta *Vm<sup>7</sup> 2371* è formata, invece, da 28 cantate attribuite a Fago (11), Badia (5), Cesarini (5), Martini (5), Sarro (2) e una anonima. Ringrazio Alessio Ruffatti per avermi fornito, diverso tempo fa, lo spoglio e altre informazioni sulla fonte francese, per la quale cfr. il recente contributo di DINKO FABRIS, *Cantate di Nicola Fago nei manoscritti Pruniers-Thibault de la Bibliothèque nationale de France*, in *Noter, annoter, éditer la musique. Mélanges offerts à Catherine Massip*, réunis par Cécile Reynaud et Herbert Schneider, Genève, Droz, 2012 (Hautes études médiévales et modernes, 103), pp. 91-111.

### *Considerazioni sulla datazione della copiatura e della composizione*

Il citato resoconto di pagamento relativo a *Va sospirando il core*, oltre a permettere, come abbiamo visto, la probabile identificazione del copista, consente di fare un'ulteriore considerazione sulla datazione di questa fonte: i due fogli di risma utilizzati nel 1703 da Giovanni della Torre per la copiatura della cantata, così come ci informa la testimonianza archivistica, corrispondono perfettamente alle otto carte *in quarto* che costituiscono l'omonima composizione del manoscritto molisano (cc. 23-30). Questo elemento permette di rafforzare l'ipotesi che le informazioni desunte dal resoconto si riferiscano propriamente alla copiatura della cantata presente nella raccolta oggetto del nostro studio, cantata che dunque potrebbe essere stata copiata intorno a novembre 1703.<sup>30</sup> Vista la coerenza della grafia e, più in generale, degli aspetti materiali di *Va sospirando il core* con le altre nove cantate redatte dallo stesso copista,<sup>31</sup> è lecito pensare che tutte queste composizioni siano state redatte da Giovanni della Torre intorno all'anno 1703, per essere plausibilmente eseguite durante le conversazioni o le accademie patrocinate da Benedetto Pamphilj, in presenza dello stesso cardinale e di altri personaggi della nobiltà romana dell'epoca.

<sup>30</sup> Più tarda è invece la probabile copiatura di una fonte concordante della stessa cantata, appartenente al manoscritto *Add. 38036* di GB-Lbl, in cui compare scritto a matita la data di «lunedì 27 ottobre 1712»: cfr. JOSEPHINE R. B. WRIGHT, *The secular cantatas of Francesco Mancini: (1672-1736)*, Ann Arbor, UMI, 1975, p. 411, n. 195. Il manoscritto londinese è composto da 30 cantate attribuite a Monari (4), Ariosti (3), Martini (3), Albinoni (2), Caldara (2), Fago (2), Lotti (2), Mancini (2), Sarri (2), Torri (2), Bencini (1), Bononcini (1), Conti (1), Legnani (1), Scarlatti (1) e Tosi (1). Nella prima pagina della musica è presente una firma che riporta una data antecedente a quella della composizione di Mancini e si riferisce probabilmente al primo proprietario della raccolta: «P. F. An[no] Dom[in]i 1706»: cfr. LOWELL LINDGREN, J. S. Cousser, *copyist of the cantata manuscript in the Truman Presidential Library, and other cantata copyists of 1697-1707, who prepared the way for Italian opera in London*, in «*Et facciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese, Lucca, LIM, 2004, pp. 737-782: 764.

<sup>31</sup> Si veda la tabella all'inizio di questo articolo.

Di qualche anno precedente è invece la copiatura, da parte del copista A, della cantata anonima *Miro i fiori bacio il fonte*, come è testimoniato da un'esplicita indicazione presente sopra l'incipit della composizione (c. 69r): «Cantata a voce sola 1698». Considerando la struttura composita del manufatto, non è facile stabilire se questa data sia riferibile anche alla copiatura di altre cantate della raccolta. Seguendo lo stesso ragionamento fatto per le composizioni copiate (probabilmente) da Giovanni della Torre, si può supporre che anche *Qual bellissima imago* – coerente a *Miro i fiori e bacio il fonte* per copiatura (mano A) e caratteristiche materiali (filigrana di tipo I) – sia stata redatta intorno al 1698.

Va inoltre messo in risalto che lo stesso anno, precisamente il 24 luglio 1698, compare anche in una fonte concordante della cantata *Nelle arene del Tago*, appartenente al manoscritto *Sant Hs 3909* di Münster, composto da 22 cantate attribuite ad Alessandro Scarlatti, la maggior parte delle quali riferibili agli anni 1698 e 1699.<sup>32</sup> Le composizioni di questa fonte possono essere ricondotte con molta probabilità all'ambiente napoletano, precisamente all'entourage del duca di Medinaceli, Luis Francisco de la Cerda (1660-1711), nel periodo in cui fu viceré di Napoli (1695-1702).<sup>33</sup> Nel ripercorrere i più importanti eventi storici che caratterizzarono l'attività e il mecenatismo culturale di questo nobile spagnolo, il riferimento al 1698 appare senza dubbio significativo, in quanto fu l'anno della fondazione della cosiddetta Accademia Palatina o Reale, la quale – per utilizzare le parole di un noto intellettuale dell'epoca, Francesco Saverio Quadrio – «alla filosofia egualmente, e alla poesia applicava». <sup>34</sup> È dunque ipotizzabile che la cantata *Nelle arene*

*del Tago* sia stata composta da Scarlatti proprio nel 1698, con la precisa finalità di essere eseguita nel Palazzo Reale di Napoli, in presenza del duca di Medinaceli.

Anche *Lontan dall'idol mio*, altra cantata attribuita a Scarlatti presente nel manoscritto molisano, è ascrivibile, per lo meno in relazione alla possibile periodizzazione della produzione musicale del compositore siciliano, all'ambiente napoletano: lo dimostra il fatto che due fonti concordanti, una appartenente al manoscritto *Harley 1273* della British Library (GB-Lbl) e una al *Mus.Sch.e.396* della Bodleian Library (GB-Ob), riportano entrambe la data 1699, un elemento che permette di ricondurre la composizione di questa cantata, similmente a quanto affermato per *Nelle arene del Tago*, agli anni del primo periodo di attività di Scarlatti a Napoli (1684-1702).<sup>35</sup> Tuttavia, se è ipotizzabile che le due citate cantate scarlattiane, *Nelle arene del Tago* e *Lontan dall'idol mio*, siano state composte nell'ambiente napoletano, lo stesso non si può affermare per la loro copiatura tramandata dalla fonte molisana. In particolare, la (probabile) grafia di Giovanni della Torre e la presenza della filigrana romana di tipo I che caratterizzano la cantata *Lontan dall'idol mio*, riconducono questa fonte, come abbiamo già visto, più verosimilmente al contesto romano di Pamphilj.<sup>36</sup>

*dell'Accademia di palazzo del duca di Medinaceli: Napoli 1698-1701*, a cura di Michele Rak, 5 voll., Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, 2000-2002.

<sup>35</sup> Cfr. HANLEY, *Alessandro Scarlatti's cantate da camera*, pp. 300-301, n. 393 e LAURA DAMUTH, *Alessandro Scarlatti's cantatas for soprano and basso continuo, 1693-1705*, tesi di dottorato, Columbia University, Ann Arbor, UMI, 1993, p. 257. Per la raccolta *Harley 1273* (GB-Lbl), costituita da 101 componimenti vocali, cfr. RISM online, id n. 800260617. Non ho avuto modo di esaminare il contenuto del manoscritto *Mus.Sch.e.396* (GB-Ob).

<sup>36</sup> Non è facile ricostruire le dinamiche relative alla diffusione delle fonti manoscritte, soprattutto se legate a un repertorio così vasto come quello cantatistico. I legami del Duca di Medinaceli con Roma furono molto forti, basti ricordare che dal 1687 al 1696, ovvero nel periodo antecedente a quello trascorso a Napoli, egli fu stabilmente attivo nella città papale come ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede.

<sup>32</sup> Cfr. RISM online, id. n. 451023400 e EDWIN HANLEY, *Alessandro Scarlatti's cantate da camera: a bibliographical study*, Yale, University of Yale, 1963, p. 337, n. 460.

<sup>33</sup> Cfr. JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Mecenazgo musical del IX Duque de Medinaceli: Roma-Nápoles-Madrid, 1687-1710*, tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 2010, vol. 1: *Estudio*, pp. 223-231 e vol. 2: *Apéndices*, pp. 521-545.

<sup>34</sup> FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, Per Ferdinando Pisarri, 1739, vol. 1, p. 83. Per l'importanza culturale dell'Accademia di Medinaceli, oltre a DOMÍNGUEZ, *Mecenazgo musical*, cfr. *Lezioni*

Le osservazioni e le ipotesi finora effettuate sulla possibile datazione della copiatura delle cantate del manoscritto molisano, tramite i dati ricavati dai documenti archivistici e le informazioni desumibili dalla raccolta stessa e da alcune fonti concordanti, aldilà delle possibili coincidenze e di altre circostanze legate alla diffusione o circolazione delle fonti difficilmente ricostruibili, permettono a mio avviso di ipotizzare che tutte le composizioni siano state copiate tra gli ultimi anni del Seicento e i primi del Settecento. Questo elemento dimostra, inoltre, che il materiale musicale presente nel manoscritto, nonostante la struttura composita e la probabile differente provenienza dei fascicoli che costituiscono materialmente il manufatto, è nel suo insieme coerente e può essere ricondotto con buona probabilità a uno stesso periodo di composizione.

Esaminando la struttura formale del contenuto musicale, gli schemi che ricorrono maggiormente nelle cantate della raccolta rispecchiano gli usi più comuni che caratterizzano la produzione cantatistica del periodo a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, confermando quanto appena sostenuto: il maggior numero di cantate è composto da due o tre arie precedute da un recitativo (RARA o RARARA), presenti rispettivamente in sei e tre composizioni; meno frequente è la struttura composta dall'alternanza di Recitativo-Aria-Recitativo-Aria-Recitativo (RARAR), che si riscontra in solo due cantate, e ancor più rare sono le combinazioni che iniziano con un'aria, come Aria-Recitativo-Aria (ARA) e le sue forme più estese e complesse (ARARA e ARARARA), che contraddistinguono solamente quattro componimenti. Oltre alla struttura formale, la presenza di vari retaggi seicenteschi, come ariosi e recitativi-ariosi, fanno parimente pensare che la composizione delle cantate della raccolta non sia da ricondursi a un periodo che vada di molto oltre il primo decennio del Settecento: mi riferisco, ad esempio, agli ariosi *Altro che di vederti il cor non brama* e *Ma che parlo infelice*, che concludono, rispettivamente, le cantate *Tiranna lontananza* attribuita a Cesarini

e *Contentati mio core* attribuita a Mancini; e alla presenza di alcuni madrigalismi nei recitativi-ariosi *Si che voglio fuggir da invidia e scorno* e *Nel tribunal d'amore*, che sono centrali, rispettivamente, nelle cantate *Ove in grengo a la pace* attribuita a Scarlatti e *Nelle arene del Tago*. A questi esempi va aggiunta, inoltre, la cantata *Balze alpestri e romite*, anch'essa attribuita al compositore siciliano, che è composta da un *refrain* musicale e testuale («Balze alpestri e romite / Boschi, valli, pendici a voi ritorno») che apre la composizione e poi segue i due recitativi, intramezzando quella che altrimenti sarebbe una semplice forma RARA: *Refrain-Recitativo-Refrain-Aria-Recitativo-Refrain-Aria*.<sup>37</sup>

#### *Riflessioni conclusive sulle attribuzioni e sulle concordanze*

Com'è noto, il rinvenimento di nuove fonti musicali, soprattutto se relative a un repertorio così vasto come quello della cantata da camera italiana, permette spesso di arricchire le nostre conoscenze sulla produzione musicale di alcuni compositori, aprendo talvolta delle delicate questioni circa la possibile attribuzione della musica. In base a uno studio condotto attraverso i principali repertori bibliografici, cataloghi di biblioteche e studi monografici sui singoli compositori, si può affermare che il contributo apportato dal 'nuovo' manoscritto molisano sia di non scarso rilievo. Delle 17 composizioni che lo costituiscono – come si evince dallo spoglio proposto al principio di questo articolo –, due risultano fonti *unica* (*Bella rosa crudele* attribuita a Bencini e l'anonima *Miro i fiori bacio il fonte*) e altre due (*Qual bellissima imago* attribuita a Cesarini e *Tra sì fieri dolori* attribuita a Mancini) permettono di assegnare ai rispettivi compositori anche alcune fonti musicali concordanti in cui compaiono in forma anonima.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> L'intonazione musicale della terza occorrenza del *refrain* è differente dalle prime due.

<sup>38</sup> Una fonte anonima di *Qual bellissima imago* si riscontra nel manoscritto Ticinesi 696 di I-PAVU, composto da 66 composizioni: 59 arie anonime, 6 cantate

D'altro canto, per una prospettiva prettamente bibliografica sulle fonti, il valore della raccolta molisana risiede proprio nel fatto che tutte le composizioni, ad eccezione di una, hanno un'attribuzione al compositore che è coeva alla copiatura. L'unica cantata adespota del manoscritto è *Miro i fiori bacio il fonte*, di cui non è possibile individuare il nome del compositore essendo questa fonte, come abbiamo detto, un *unicum*. Un caso singolare riguarda invece la cantata *Nelle arene del Tago*, la cui apparente attribuzione a Bencini è emendata da mano coeva, ma il nome sovrascritto – se di altro nome si tratta – non è di facile comprensione (Fig. 6). Come ho già commentato a proposito della probabile datazione di questa cantata, una fonte concordante è presente nel manoscritto *Sant Hs 3909* di Münster, il quale, essendo composto da sole cantate attribuite a Scarlatti, permette di ipotizzare che la paternità dell'opera sia da riferirsi al compositore siciliano.

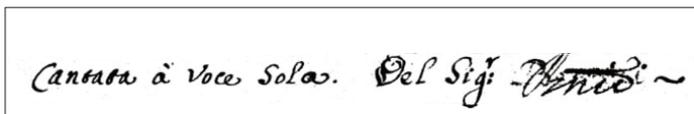


Fig. 6: particolare dell'attribuzione emendata nella cantata *Nelle arene del Tago* (c. 95r)

Per quanto riguarda le composizioni attribuite a Cesarini, oltre alla già citata *Qual bellissima imago*, anche le altre due cantate presenti nella raccolta, *Tiranna lontananza* e *Venticelli soccorrete*, sono di particolare interesse per lo studio della produzione cantatistica di questo compositore. Se

attribuite a Giovanni Bononcini (2), Pistocchi (1) e 3 adespote, e 1 duetto anonimo. Una copia adespota di *Tra si fieri dolori*, come abbiamo detto, è presente nel manoscritto *Sant Hs 861* di D-MÜs (cfr. nota 29). Ringrazio Mariateresa Dellaborra per avermi segnalato la fonte pavese, di cui si sta occupando, e aver confermato la concordanza con la fonte molisana.

infatti consideriamo che l'attività musicale di Cesarini, ad esclusione dei tre anni (1690-1693) in cui prese parte alla delegazione bolognese al séguito di Benedetto Pamphilj, ebbe luogo esclusivamente a Roma, quelle presenti nel manoscritto molisano possono essere considerate le fonti di cui disponiamo più 'vicine' al compositore, in quanto sono le uniche copie romane coeve che attualmente conosciamo.<sup>39</sup> Le altre fonti concordanti fanno parte di manoscritti che non sono riferibili con certezza al contesto culturale romano: mi riferisco, per quanto riguarda *Tiranna lontananza*, al *Cantate 18* di Napoli (I-Nc) e all'*Osborn Music Ms. 22* di New Haven (US-NHub), che sono, rispettivamente, una vasta raccolta antologica – napoletana? – realizzata molto probabilmente per l'uso pratico di un contralto,<sup>40</sup> e una fonte postuma non riferibile all'ambiente

<sup>39</sup> Molto probabilmente il repertorio di cantate e oratori composti da Cesarini va ricondotto esclusivamente alla sua attività presso il cardinale e mecenate Benedetto Pamphilj. Presso costui, come abbiamo visto citando il resoconto di pagamento di *Va sospirando il core*, Cesarini fu attivo nel ruolo di responsabile delle accademie musicali dal 1690 al 1730. Cfr. ALBERTO IESUÈ, *Cesarini, Carlo Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980, vol. 24, pp. 183-185 e LOWELL LINDGREN, *Cesarini, Carlo Francesco*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, edit by Stanley Sadie, 2nd Edition, London, Macmillan, 2001, vol. 5, pp. 391-392. L'elenco più aggiornato delle composizioni di Cesarini (al quale va aggiunto il riferimento alle cantate presenti nella fonte di questo contributo) si trova nel recente contributo di ALEXANDRA NIGITO, *Le conversazioni in musica: Carlo Francesco Cesarini, virtuoso di Sua Eccellenza Padrone*, in *The Pamphilj and the arts: patronage and consumption in baroque Rome*, edited by Stephanie C. Leone, Boston, McMullen Museum of Art, 2011, pp. 161-188.

<sup>40</sup> Il manoscritto *Cantate 18* (olim 60.II.49) è composto da 70 componimenti (30 cantate e 40 arie), tutti per contralto e basso continuo. Le 30 cantate sono attribuite a Giovanni Bononcini (4), Cesarini (3), Scarlatti (3), Albinoni (2), Fago (1), Rossi (1), «Teofilo» (1) e 15 anonime; le 40 arie sono attribuite a Scarlatti (4), Albinoni (1), Bononcini (1) e 34 adespote. Si tratta molto probabilmente di una raccolta destinata all'uso pratico, visto il repertorio specificatamente per contralto, la mancanza di qualsiasi decorazione grafica o cura nella scrittura musicale e testuale (l'intero manoscritto appare trascritto da una stessa mano, non molto curata, forse in un ampio lasso di tempo), e lo stato di conservazione per nulla buono in cui ci è pervenuto. Vista la presenza di compositori di ambienti e periodi differenti (è presente una cantata di Rossi che è di una generazione antecedente a quella di Scarlatti), potrebbe trattarsi di un 'quaderno' di brani musicali appartenuto a un cantante, nello specifico un contralto, che contiene le arie e le cantate caratteristiche del suo repertorio oppure di suo personale gradimento, molte delle quali sono probabilmente tratte da drammi per musica. Tra queste, *Fuggi dagli occhi*

di Cesarini;<sup>41</sup> e al manoscritto Vm<sup>7</sup> 2371 di Parigi (F-Pn), in cui si riscontra una copia presumibilmente non romana di *Venticelli soccorrete*.<sup>42</sup>

Altrettanto significativa è l'attribuzione al «Sig. Ant.o Bononcini» (c. 57r) della cantata *E con qual core oh Dio*. Dello stesso testo poetico esistono infatti tre differenti intonazioni musicali attribuite a Scarlatti: una è per soprano, violini e basso continuo, e si riscontra in un manoscritto di Independence (US-IDt, senza segnatura) e nel *Sant Hs 3908* di Münster; le altre due sono per voce sola e basso continuo, e sono presenti una nella raccolta *Add. 14228* della British Library (GB-Lbl) e l'altra nel manoscritto *Ms. 127* della Royal Academy of Music (GB-Lam). La composizione concordante con la cantata della raccolta molisana è quella relativa all'intonazione musicale che compare in quest'ultima fonte (GB-Lam, *Ms. 127*) ed è attribuita a Scarlatti da Edwin Hanley.<sup>43</sup> In realtà, si tratta di un'attribuzione discutibile, in quanto la cantata della raccolta londinese è anonima (l'intitolazione sopra l'*incipit* riporta solamente «Cantata da Camera / à / Voce Sola») ed è stata attribuita da Hanley sulla base di un'annotazione scritta da mano moderna a matita sopra la fonte («Scar-

*miei* è da attribuirsi con certezza a Giovanni Bononcini, in quanto risulta tratta dal *Tullo Ostilio*, opera su libretto di Adriano Morselli, poi riadattata da Silvio Stampiglia per la rappresentazione al teatro romano di Tordinona nel febbraio 1694. È possibile che la raccolta sia stata realizzata intorno a quegli anni. La fonte è gratuitamente consultabile su Internet Culturale.

<sup>41</sup> Il manoscritto *Osborn Music Ms. 22* (US-Nhub) è composto da 32 cantate attribuite a Scarlatti (14), Mancini (5), Fago (4), Cesarini (3), Sarro (2), Ariosti (1), Bononcini (1), Conti (1) e Gasparini (1). Cfr. RISM online, id. n. 900008048. La fonte è consultabile in formato digitale tramite il sito della biblioteca americana, all'indirizzo: <<http://beinecke.library.yale.edu>>.

<sup>42</sup> Cfr. nota 29. Non ho avuto modo di verificare la possibile concordanza con un'altra fonte di *Venticelli soccorrete*, che fa parte del manoscritto segnato *Ms. N. 591/6* della Biblioteca Comunale di Assisi (I-Ac), citata nel *Catalogo del fondo musicale nella Biblioteca comunale di Assisi*, a cura di Claudio Sartori, prefazione di Giuseppe Zaccaria, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1962, p. 435.

<sup>43</sup> Cfr. HANLEY, *Alessandro Scarlatti's cantate da camera*, p. 206, n. 224. Il manoscritto *Ms. 127* (GB-Lam) è composto da 15 cantate attribuite a Scarlatti (4), Biffi (2), Giovanni Bononcini (1), Cola (1), Facco (1) Jacobelli (1), Mancini (1), Pistocchi (1), Porpora (1) e due anonime. Cfr. RISM online, id. n. 800092764.

latti, B. M. Mss. catalogue, p. 723»), che si riferisce al *Catalogue* del British Museum di Augustus Hughes-Hughes, nel quale è assegnata al compositore siciliano.<sup>44</sup> Da questo punto di vista la concordanza del manoscritto molisano assume un duplice valore, in quanto, oltre a rafforzare la 'questionabilità' circa l'attribuzione a Scarlatti riportata da Hughes-Hughes e Hanley, ci fornisce l'indicazione di quella che potrebbe essere la reale paternità della composizione: Antonio Maria Bononcini.

Più problematica è invece la questione dell'altra cantata attribuita ad Antonio Maria Bononcini che è presente nel manoscritto, *Voi carbonchi animati*. Di questa composizione, infatti, ci sono pervenute almeno tre fonti concordanti, due delle quali sono anonime (I-MOe, *Mus.F.99* e I-Vc, *Correr*) e una che è attribuita al «Sig.<sup>r</sup> Gio. Bononcini» (I-Nc, *Cantate 69*).<sup>45</sup> La pluralità di attribuzioni tra i due fratelli è un fenomeno che si riscontra nelle fonti di varie composizioni ed è un argomento assai difficile da chiarire, considerando soprattutto il fatto che gran parte della loro carriera musicale si è svolta negli stessi contesti culturali.<sup>46</sup> È ipotizzabile che in alcune occasioni la maggiore notorietà di Giovanni abbia indotto ad attribuirgli alcune composizioni che sono state in realtà composte dal fratello, per dare più valore e prestigio ai manufatti o semplicemente

<sup>44</sup> Lo nota correttamente Lowell Lindgren in LINDGREN, J. S. *Cousser, copyist of the cantata manuscript*, p. 970, n. 1. Per il riferimento al catalogo del British Museum, cfr. AUGUSTUS HUGHES-HUGHES, *Catalogue of manuscript music in the British Museum*, vol. II: *secular vocal music*, London, The British Museum, 1908, p. 723.

<sup>45</sup> Il manoscritto *Cantate 69* (olim 33.4.29) di Napoli (I-Nc) è una raccolta composta formata da 21 composizioni: nove cantate e un'aria attribuite a Antonio Bononcini, dieci cantate e un'aria attribuite a Giovanni Bononcini. Cfr. SBN, codice documento IT\ICCU\MSM\0080533, RISM online, id. n. 850009559 e LOWELL LINDGREN, *Bononcini's 'agreeable and easie style, and those fine inventions in his basses (to which he was led by an instrument upon which he excels)'*, in *Aspects of the secular cantata in late baroque Italy*, a cura di Michael Talbot, Ashgate, 2009, pp. 135-175:172n. Per i riferimenti alle varie fonti di *Voi carbonchi animati*, si veda la pagina dedicata alla cantata sul *Progetto Bononcini* all'url <[http://www.bononcini.org/components/com\\_ricerca/scheda.php?tid=827|1092|1359](http://www.bononcini.org/components/com_ricerca/scheda.php?tid=827|1092|1359)>.

<sup>46</sup> Per le cantate di cui ci sono pervenute fonti attribuite a entrambi, si vedano i molteplici casi riportati da LINDGREN, *Bononcini's 'agreeable and easie style*, pp. 135-175.

per errore, ma si tratta di eventi difficilmente provabili. Tralasciando questa delicata e quanto mai spinosa questione, si può affermare che la 'copia romana' di *Voi carbonchi animati* presente nella fonte molisana permetta in ogni caso di fare alcune ipotesi sulla possibile datazione e sul contesto culturale in cui la cantata è stata composta, in relazione all'attività dei due compositori. Nella periodizzazione della produzione cantatistica per voce sola di Giovanni Bononcini proposta da Lindgren, *Voi carbonchi animati* è inserita tra le 69 cantate riconducibili alla seconda o terza fase della carriera del compositore, vale a dire entro un vasto periodo che va dal 1692 al 1711.<sup>47</sup> La fonte

del manoscritto molisano, in base a quanto osservato sulle caratteristiche materiali del manufatto, permette a mio avviso di restringere questo campo e di ascrivere la copiatura della cantata – e, plausibilmente, la sua composizione – all'ultimo decennio del Seicento, ossia al periodo in cui i fratelli Bononcini furono attivi a Roma, prima della partenza, di Giovanni nel 1697 e di Antonio intorno al 1700, per la corte viennese di Leopoldo I d'Asburgo.

<sup>47</sup> Ivi, p. 170. L'incipit riportato da Lindgren è *Voi carbonchi animate*. Va osservato che quelle della 'fase 2' sono le cantate più giovanili del compositore, giacché non ci sono pervenute composizioni cantatistiche relative alla prima fase della sua carriera (1670-1691).

Del Sig. Carlo Cesarini.

ual bellissima imago  
qual amoroso oggetto fa  
preca del mio affetto in = cognita del cor mio a mio qu=  
pille ardo nè so qual esca l'incendio acceso in

Cantata del Sig. Carlo Cesarini.

Tiranna finta:  
nanza sei tormentis del  
Coro, sei flagello d'Amore; e la tua tiran:  
mia a sacranza cruccio d'amma

Del Sig. Mancini.

- ra il fieri dolori cor  
mia come resisti e  
pur non mori ah' che il morir larvia forse (mèn lieue) af-  
- fanno che provare un tiranno per uoi mi

Del Sig. Mancini

è sempre giusto  
- à sojgi - ra d'oil coro è non sà diu perchè per-  
- do - no no è non sà diu perchè uà sojgi -

34750

Cantata del sig. Carlo Caracci



*f*  
Ventricelli Le  
Soccorrete soccorz

reco La mia Naua tra Li Regni La mia Naua soccor:  
reco Ventricelli Le Ventricelli soccor:

Bellini



- illo rosa cru -  
- delo dimmi che cho far'

io che sempre li se - uera con rigo - rosso  
fide in ucci dell' odor porgi lo spine

34751

Nel sig. Scarlatti



- vdo ardo d'A -  
- mou e impatien - te

brama nutrisco nel cov mio peche saper de -  
- sio se il caro mio tesoro me che tanto l'a -

34752

Nel sig. Scarlatti



- ue in grembo a la  
pacc tra piante ombrose

e tra gradito orrore soli - tudine albenza  
mi lontano al fin da cure ed onte sfogando il mio do -

481940

*Del sig. An<sup>o</sup> Bononcini*

- con qual core ah  
 Dio potresti abbando -  
 - nar chi t'ama tanto ah quanto, cruda ah quanto  
 fosti con chi t'adoro solo mio partisti

11A

*Del sig. Scarlatti*

- alpe alpe  
 - ieri i romi -  
 - te bozchi ualli pendici a noi ri -  
 - tor - no

481941

*Cantata di Cristoforo Leger*

*Allegro*  
*Mozart*  
 Fiori ba = ciò il fonte gli occhi e il Labro

11B

*Del sig. Scarlatti*

*allegro*  
 in duoti  
 che uo - la - te sempre in vacca di bei fiori  
 l'ali d'oro omai fermate - fermate

*Del Sig. Lanlavi*

- ontan - dall' Dol

mio mi tormenta unde -

- lio di riveder le sue pupille ua - glio

l'inasparison le piaghe del ferito mio core e in

*Del Sig. Ani. Bononci*

- oi carbonchiani -

- mari che dell' Dolo

mio splendet e in volto ditemi al

- men piu grati se quell' orror che in noi uive se -

*Cantata à Voce Solo. Del Sig. Pontò ~*

95

Nelle arene del Sago,

nel prezioso Daspè non si uida di se sem-

ma più cara. se cerco poi la Libia, e l'Armaspe

Silla io non rinuengo bella di se più fiera, che

del suo bello alberca uanti la crudel'ader e in

102

Mancini

Condensatez mio coras

Lungi dal caro seno nu:

Pris uerba speranza dal mio fido ritorno cori sia fido a:

perco non duva lontananza steuo si cendo ogni pasato

103

Corta

Concepito speranza id u'adlan:

Sono so fidelo evubelo a

cu' vacca gl'afetti del mio pensio arbor si prende a' piedi

ama' fedelo amante uno del guanco un del labio un ven de

