

ISSN 0004-0347

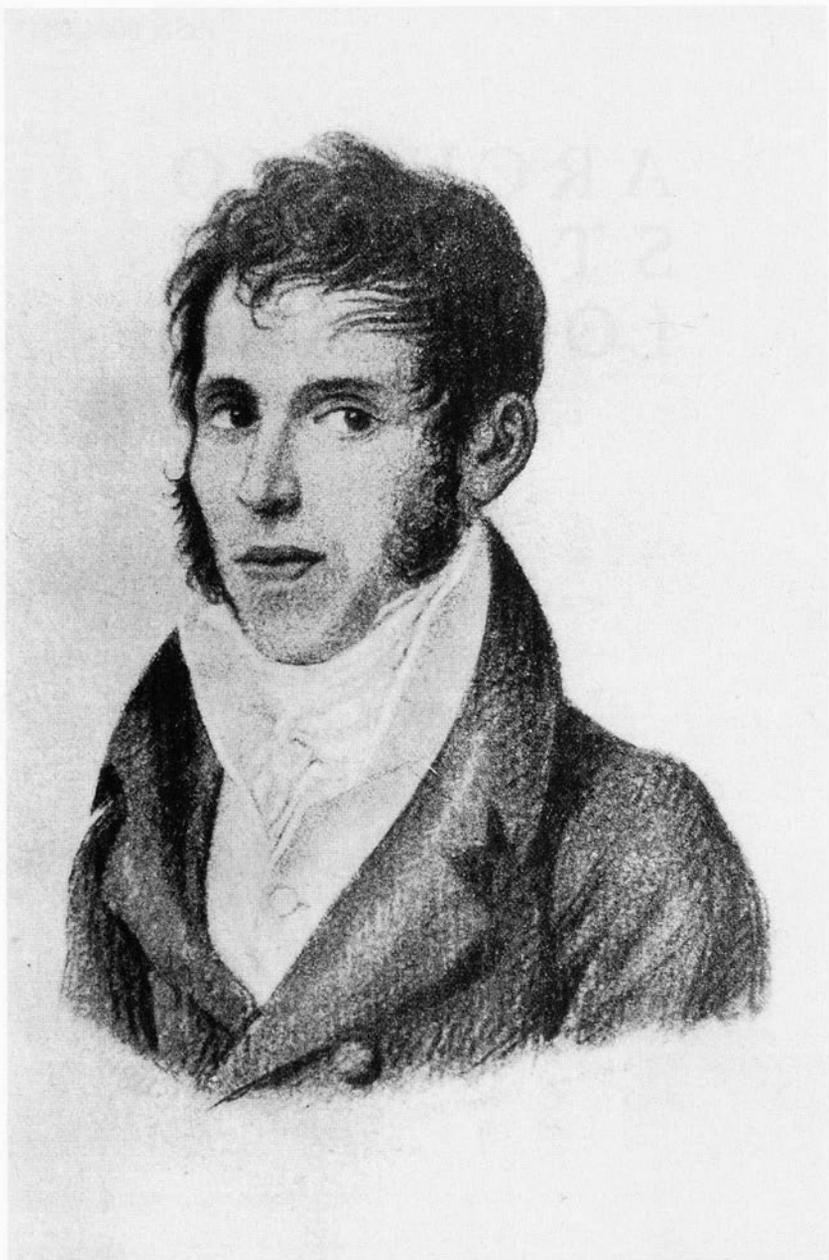
ARCHIVIO STORICO LODIGIANO

ORGANO DELLA SOCIETÀ
STORICA LODIGIANA



ANNO CX - 1991

LODI, 1992



Giovanni Pietro Ray. (Lodi, Biblioteca Laudense)

ANGELO STROPPA

GIOVANNI PIETRO RAY
MUSICISTA
(1773-1857)

Pietro Ray nasce il 14 novembre del 1773 in Lombardia, a Borghetto, il maggior borgo rurale della *Tredicesima Delegazione*¹, a quest'epoca subordinata amministrativamente al *Compartimento territoriale della città e provincia di Lodi*². Ricco insediamento agricolo del Lodigiano, Borghetto conta più di quattromila abitanti³ raccolti per un terzo nel centro nel paese (formato dall'unione dell'antica Borghetto con Fossadolto)⁴ e per i restanti due terzi nelle frazioni più grandi e nelle cascine⁵. Posto sulla via che collega Lodi alle colline di San

(1) La Delegazione Tredicesima comprendeva:

Borghetto con Barbavara, Casello di Campagna, Consorzio, Vigarolo, Fossadolto, Pantia-ra, Cassinetta, Ca' de' Tavazzi, Cassina de' Longhi, Panigada, Monasterolo, Cassina Baila, Viganone, Ravarolo, S. Antonio, Vallazza, Propio, Ca' de' Boselli, Cassina Baruffi, Fornace de' Granati, Cassina Niccola, Cassina de' Prevede, Cassina Regona, Ca' de' Brodi, Saresana, Barazzina, Casoni, Monteguzzo, Cassina Grossa, e Ogni Santi. Cfr. A. STROPPA, *Istituzioni e variazioni territoriali nel Lodigiano fra il XVIII e XIX secolo*, in AA. VV., 1786-1986. *La Provincia di Lodi* (a cura di A. STROPPA), Lodi, 1986, p. 14. La maggior parte del territorio della Delegazione è infeudato ai Rhò. Sulle origini della Famiglia Rhò. Cfr. L. TETTONI - F. SALADINI, *Teatro Araldico*, volume VIII, Milano, 1848, senza numero della pagina.

(2) A. STROPPA, *Istituzioni...*, cit., pp. 9-16.

(3) Sull'andamento demografico della popolazione di Borghetto Lodigiano dal 1614 al 1800 v. E. ROVEDA, *La popolazione delle campagne Lodigiane in età moderna*, in "Archivio Storico Lodigiano", Lodi, 1987, pp. 117-121.

(4) Per una breve storia di Borghetto e Fossadolto v. G. AGNELLI, *Dizionario Storico Geografico del Lodigiano*, Lodi, 1886, pp. 23-25 e pp. 106-107.

(5) Il numero delle "anime" (4176) è riportato nella "Carta" della Parrocchia di San Bartolomeo, "Archivio della Parrocchia di San Bartolomeo" (d'ora innanzi "A. Par. S.B."), Borghetto Lodigiano.

Colombano e al Pavese Borghetto è parte integrante di un sistema economico che fonda la propria ricchezza sull'agricoltura, assicurando l'interscambio delle principali derrate agricole fra città e campagna. Il fiorente mercato e la piccola Fiera annuale attirano la popolazione dai dintorni ed attivano la circolazione di notevoli capitali in frutti campestri⁶. Governato da un *Consiglio Maggiore* formato da diciotto membri scelti fra la "ricca classe dei possidenti" che si occupano degli "affari generali" e da un *Minor Consiglio*, composto da sei elementi, nominati per "accudire alle occorrenze gionaliere"⁷, il paese vive il lento scorrere delle stagioni nelle fatiche quotidiane del lavoro nei campi.

Lo stesso giorno della nascita di Ray il coadiutore della parrocchia, don Bartolomeo Zucchi, battezza il neonato e, nel relativo atto ne registra il nome completo: Giovanni Pietro⁸. Genitori sono Bartolomeo e Doralice Marni sposati nello stesso anno. Dagli *Status Animarum* dell'archivio parrocchiale si ricava che Bartolomeo ed i suoi, un gruppo familiare patriarcale dominato dal nonno Giovanni, vivono in casa "propria", e questo ragguaglia sulle discrete condizioni economiche della famiglia d'origine del futuro musicista⁹.

Fino al 1785 i Ray compaiono negli *Stati d'anime* della Parrocchia di San Bartolomeo — anche se nel frattempo si sono spostati dal centro del paese alla cascina Viganone di cui hanno assunto il contratto di affittanza¹⁰ — e Pietro viene regolarmente censito assieme agli altri membri del nucleo origina-

(6) A. STROPPA, *La Provincia di Lodi e Crema. 1816-1859*, in AA. VV. *1786-1986. La Provincia di Lodi* (a cura di A. STROPPA), Lodi, 1986, p. 99.

(7) G. AGNELLI, *Lodi e suo territorio nel settecento*, in "Archivio Storico Lombardo", Milano, 1897, p. 298.

(8) *Baptizatorum Burghetti ab anno Domini 1766 ad annum 1777*, volume XII, "A. Par. S.B.", Borghetto Lodigiano.

(9) *Status Animarum 1770-1786*, "A. Par. S.B.", Borghetto Lodigiano.

(10) Il trasferimento alla cascina Viganone avviene alla fine del 1773. Già l'anno dopo i Ray "impiegavano quattro famigli" per la coltivazione del fondo; numero destinato a crescere fino al novembre 1785, quando il totale dei "dipendenti attivi" raggiungerà le otto unità. V. *Status Animarum 1773-1785*, "A. Par. S.B.", Borghetto Lodigiano.

In loco Viganon

Margarita Rainub an 66 c
 Franciscus M. f. an 62 c
 Joannes Rain an 55 c
 Anna M. Viscomer an 53 c
 Dominicus f. an 19 c
 Anna Catharina f. an 17 c
 Bartolomeus f. an 13 c
 Doralixia Marni an 10 c
 Joannes Benv. f. an 7 c
 Franciscus Cipelthy f. an 5 c
 Dominicus f. an 4 c
 Joannes f. an 3 c
 Joannes Dominicus f. an 2 c

La composizione della famiglia Ray nel 1774 (Status Animarum 1774 v. nota 9).

rio che via via si è arricchito di nuovi elementi¹¹. L'anno seguente la famiglia si trasferisce in un'altra località¹², e con ogni probabilità il giovane che "fin da tempo addimostra non comuni talenti nello studio dell'organo e del clavicembalo", resta con i genitori ancora per qualche anno, "applicandosi quotidianamente sotto la direzione di maestri particolari¹³. È comunque verosimile che Pietro sui diciotto-diciannove anni abbia lasciato i parenti "per l'iniziazione all'arte della musica" ancor prima del 1793, anno in cui le fonti e la bibliografia più

(11) Dopo la nascita di Giovanni Pietro, Doralice Marni e Bartolomeo Ray avranno altri figli: Giuseppe Maria (nato nel 1776), Eurosia (n. 1777), Angela (n. 1779) e Domenico (n. 1782). Morta la prima moglie, Bartolomeo, sposata Felicità Gonghi, sarà nuovamente padre di una bambina: Doralice (n. 1783). V. *Status Animarum 1774-1783*, "A. Par. S.B.", Borghetto Lodigiano.

(12) Quasi certamente si tratta di Lodi, ma a tutt'oggi non si possiedono documenti attendibili sulle motivazioni e sul luogo scelto dalla famiglia come nuova residenza. (Nda)

(13) G. OLDRINI, *Storia musicale di Lodi*, Lodi, 1883, p. 182.

antiche come gli scarsissimi documenti, indicano il suo arrivo a Napoli. Nel *R. Conservatorio della Pietà dei Turchini* Ray compie il “corso di studi d’armonia e contrappunto” sotto la direzione di Nicola Sala¹⁴. Sempre nella capitale napoletana frequenta anche la scuola privata di Niccolò Piccinni¹⁵, lo storico antagonista di Christoph Gluck¹⁶, giunto a Napoli, dopo aver perso il suo posto alla Corte di Parigi e quello di Maestro di Canto alla Reale scuola di Musica in seguito ai primi tram-busti delle vicende politiche del 1790, era stato accolto in città con grandi “onoranze” ed esortato dal re Ferdinando a scrivere nuovamente per il teatro ma in seguito sospettato di idee democratiche, fu tenuto prigioniero per quattro anni in casa

(14) “Sala Nicola, compositore e teorico italiano (Tocco-Caudio, Benevento 1713 - Napoli 1801). Compiuti gli studi al Conservatorio della Pietà dei Turchini a Napoli, vi divenne poi ‘maestrino’ e quindi titolare di cattedra, avendo come allievi, tra gli altri, G. Tritto, G. Farinelli e G. Spontini. Autore di quattro opere teatrali, un *Oratorio*, *Arie e Cantate*, *Messe e altre composizioni sacre*, diede il meglio di sé nelle opere teoriche, tra cui spicca *Regole del contrappunto* (1794).” Cfr. *Sala Nicola* (alla voce), in “Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti”, volume II, M-Z, Milano, 1978, p. 506.

(15) “Piccinni Niccolò Vincenzo, compositore italiano (Bari 1778 - Passy, Parigi 1800). Nato in ambiente di musicisti, studiò nella città natale, e affrontò il pubblico per la prima volta a Napoli nel 1754 con l’opera buffa *Le Donne dispettose*, riscuotendo un ampio successo che doveva poi consolidarsi con *Le Gelosie* (1755). *Il Curioso del suo proprio danno* (1756). Chiamato a Roma ampliò il suo successo con *Alessandro nelle Indie* (1758) e ragguardevole fama internazionale con *La Cecchina ossia la Buona Figliuola* (1760), un libretto di Goldoni in cui la felice misura del comico, sapientemente inserito in una trama tipicamente larmoyante trova nella musica di P. una geniale e misurata illuminazione. L’enorme successo lo spinge a un lavoro massacrante, in cui lo soccorre più il mestiere che la fantasia. Di questo periodo si possono ricordare l’*Alessandro nelle Indie* (1774, rifacimento di quello del 1758) e *I Viaggiatori* (1775). Dal 1776 è a Parigi, dove suo malgrado si trova opposto a Gluck come rappresentante del gusto italiano, e fa mettere in scena *Roland* (1778), *Iphigénie en Tauride* (1781) e *Didon* (1783), dove appare evidente una cura per l’equilibrio drammatico che molto deve proprio a Gluck. In realtà, nella contesa fra seguaci e oppositori di Gluck, egli rimane personalmente estraneo; anzi, incapace per temperamento e per cultura di resistere al giuoco sottile ed intellettuale della polemica, vede lentamente inaridirsi la sua ispirazione. Intanto viene nominato direttore della compagnia italiana dell’*Opéra*, poi maestro di canto all’*Ecole Royale de Musique et Déclamation*, ma allo scoppio della Rivoluzione deve lasciare ogni incarico. Nel 1789 viene in Italia ma non riuscendo ad affermarsi, torna a Parigi (1798) dove rimane fino alla morte. Oltre alle opere già citate P. compose sinfonie, musica sacra e da camera e gli oratori *Gioas* (1752), *La morte di Abele* (1758), *Sara* (1763) e *Gionata* (1792).” Cfr. *Piccinni Niccolò Vincenzo* (alla voce), in “Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti”, volume II, M-Z, Milano, 1978, p. 451; A. DELLA CORTE, *Piccinni Niccolò* (alla voce), in “Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti”, volume XXVII, Roma, 1935, pp. 155-156; *Piccinni Niccolò* (alla voce), in “Enciclopedia Motta”, volume VI, Milano, 1959, p. 566.

(16) Sulla rivalità fra i due v. G. DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccinni*, Parigi, 1872; G. NEGRI, *Piccinni contro Gluck*, in “Storia Illustrata”, maggio, 1978, p. 146.

sua dove viveva poveramente, componendo e vendendo musica da chiesa, dedicandosi all'insegnamento "musicale più per amor dell'arte che per ritrarne tanto da non morir di fame"¹⁷. Nonostante le numerose traversie personale Piccinni restava sempre il maggior "genio musicale", punto di riferimento per i giovani studenti napoletani. E fu appunto la "mirabile arte piccinniana" ad esercitare la più efficace influenza sulla futura opera di Pietro Ray¹⁸.

Nel 1799 con l'ingresso delle truppe francesi in Napoli viene proclamata la *Repubblica partenopea*, soffocata sei mesi dopo dalle bande Sanfediste del Cardinale Ruffo che "ristabiliscono" i Borboni¹⁹.

Gli avvenimenti politici e sociali che sconvolgono la città e soprattutto l'aver terminato con "distintissimo profitto gli studi" consigliano a Pietro la "strada del ritorno in patria".

Dopo essersi fermato per breve tempo a Borghetto, si trasferisce a Lodi dove si dedica "all'esercizio della professione"²⁰. La Lodi "repubblicana"²¹ offre a Pietro il primo incarico pubblico di grande rilievo nominandolo, nei primi mesi del nuovo secolo, Maestro di Cappella del Tempio della Beata Vergine Incoronata²². Incarico che manterrà fino al 1804, anno in cui si trasferisce a Milano²³.

(17) G. FÈ, *I testi musicali della Biblioteca Laudense*, in "Archivio Storico Lodigiano", Lodi, 1927, p. 119.

(18) G. FÈ, *I testi musicali...*, cit. p. 120.

(19) Sulla *Repubblica Partenopea* in generale e sulla città di Napoli in particolare v. G. CINGARI, *Giacobini e Sanfedisti in Calabria nel 1799*, Messina-Firenze, 1957, p. 298 e segg.; B. CROCE, *La rivoluzione napoletana del 1799*, Bari, 1912, p. 46 e segg.

(20) G. OLDRIANI, *Storia musicale...*, cit., p. 183.

(21) Sulle vicende storiche e politiche di Lodi nei primi anni del XIX secolo v. A. CARETTA - L. SAMARATI, *Lodi. Profilo di storia comunale*, Milano, 1858, pp. 225-233; G. BELLINZONA, *Lodi attraverso il secolo XIX*, Lodi, 1901, p. 6 e segg.

(22) Sull'*Incoronata* di Lodi v. G. SPELTA, *Il Santuario della Beata Vergine Incoronata nella città di Lodi*, Lodi, 1960; L. SAMARATI *L'Incoronata di Lodi*, (Edizione a cura della Pro Loco Familia Ludesana), Lodi, 1985.

(23) *Ray Pietro* (alla voce) in "La musica", Dizionario UTET, volume II, L-Z, Torino, 1971, p. 777.

L'arrivo di Ray a Milano coincide con un momento particolarmente intenso della vita cittadina. Le novità arrivano dalla Francia dove l'assunzione del titolo di imperatore da parte di Napoleone porta alla rapida ed inevitabile trasformazione giuridico-politica della neonata *Repubblica italiana*; al posto di essa, infatti viene creato il *Regno italico*. Lo stesso Napoleone cinge a Milano la corona di re del nuovo stato, lasciandovi il figliastro Eugenio Beauharnais²⁴ come viceré. Un vero risveglio scuote i milanesi ed il regime napoleonico, dando, sia pure una parvenza di istituzioni, esercito, bandiera e finanze proprie al Regno contribuisce enormemente a "ridestar le addormentate coscienze". Milano capitale è rapidamente diventata un centro irradiante luce ed energia morale che attira gli italiani da ogni parte della penisola²⁵. Quella vitalità che già esisteva, concentrata però solo in ristrette conventicole di studiosi e di artisti, si riversa ora tumultuosamente nella libera vita del-

(24) "Beauharnais Eugenio De, Viceré d'Italia - (Parigi, 1781 - Monaco di Baviera, 1824). Figlio di Alessandro e di Giuseppina Tascher de la Pagerie che divenne moglie di Napoleone I alla morte di Alessandro. Seguì il patrigno nella campagna d'Egitto e poi combatté valorosamente a Marengo. Allorché Napoleone si proclamò re d'Italia, egli divenne viceré (1805). Nel 1806 sposò Augusta Amalia, figlia del re di Baviera Massimiliano, e insediò la corte a Milano, che divenne la capitale del Regno Italico. Quivi si circondò di nobili, scienziati e artisti, che diedero lustro e dignità alla città richiamandola a nuovo splendore dopo un lungo tempo di mediocrità. Frattanto Napoleone lo aveva nominato proprio successore nel caso che non gli fossero nati figli maschi. Nel 1809 scoppiò una nuova guerra tra la Francia e l'Austria ed egli, a capo delle forze franco-italiane, fu sconfitto sulla Livenza dall'arciduca Giovanni, ma poi vinse al Piave e a Raab. Grande valore e perizia militare dimostrò durante la ritirata nella disastrosa campagna di Russia del 1812 portando a salvamento i resti della Grande Armata. Il divorzio di Napoleone da Giuseppina, dalla quale non aveva avuto figli, fece perdere agli Italiani la speranza di vedere Eugenio a capo di uno stato italiano indipendente. Nel 1813, mentre si profilava da lontano il tramonto dell'astro napoleonico, nel corso della nuova guerra con l'Austria, Murat, che si era accostato agli alleati, lo assaliva improvvisamente costringendolo a ripiegare. Dal canto suo il suocero Massimiliano faceva pressioni perché si staccasse da Napoleone, ma egli con grande fierezza e senso d'onore rifiutò, rimanendo sempre idealmente fedele al patrigno. Caduto questi e perduta di conseguenza la dignità di viceré, rimise i poteri nelle mani di un governo provvisorio e si ritirò a vita privata a Monaco. Il Congresso di Vienna gli assegnò i titoli di duca di Leuchtenberg e di principe di Eichstätt. Nella sua dimora privata di Monaco concluse la vita dedicandosi a raccolte artistiche."

Cfr. *Beauharnais Eugenio De* (alla voce), in "Enciclopedia Motta", volume I, Milano, 1954, pp. 662-663; *Beauharnais Eugenio De* (alla voce), in "Enciclopedia Italiana di scienze, lettere e d'arti", volume VI, Roma, 1930, pp. 450-451. In particolare v. M.H. WEIL, *Le Princes Eugène et Murat*, Parigi, 1901-1902; F. MASSON, *Napoléon et sa famille*, Parigi, 1897-1907.

(25) M. ROBERTI, *Milano capitale napoleonica. La formazione di uno stato moderno. 1796-1814*, volume I, Milano, 1946, p. 244 e segg.

la città²⁶. In questo periodo le rappresentazioni teatrali e le accademie musicali sono avvenimenti cittadini, e tutti gli artisti godono di grande popolarità: sono “universalmente” apprezzati.

Come compositore Pietro esordisce ufficialmente nel 1806 quando gli viene richiesto di scrivere un *Oratorio* per la Chiesa di San Pietro Martire in Monza. Questo primo lavoro ed altre esibizioni, tutte coronate dal successo, gli offrono la possibilità di far conoscere la “propria valentia”. Anche i giornali commentano favorevolmente ogni esibizione: “Nel prossimo passato marzo [1807] venne eseguito un Sacro Oratorio posto in musica dal valente maestro Pietro Ray. Gli intelligenti hanno trovato in questa composizione un ordinario possesso d’armonia e di melodia, ricchezza d’invenzione, giustezza e vivacità d’espressione. È desiderabile che il Maestro Ray abbia presto occasione di comporre pei Teatri della Capitale, onde aver più largo campo di conoscere i soi talenti”²⁷.

Dopo un “cenno così lusinghiero” Pietro ottiene ben presto l’invito a “scrivere per altri Teatri”. Infatti l’anno successivo, per festeggiare il ritorno dell’Esercito italico dalla campagna napoleonica contro Prussia e Russia, compone la musica di “un’azione scenica intitolata” *Alessandro in Armozia*. Anche questo lavoro ottiene “esito felicissimo”²⁸ ed ancora una volta le cronache del tempo ne parlano con entusiasmo: “Abbiamo deplorato più volte l’infausta influenza della musica sulla poesia drammatica, e ci siamo doluti che tutto si sacrificasse

(26) R. LEVIPSETZKY, *La vita e le vesti dei milanesi nel periodo neoclassico*, in “Storia di Milano”, volume XIII, Milano, 1959, p. 639.

(27) “Giornale Italiano” [Milano], 9 aprile 1807, n. 99.

(28) “A convalidare quanto sia tornata gradita la musica della Cantata *Alessandro in Armozia*, riportiamo dal ‘Giornale Italiano’ di Milano, 14 luglio 1808, quanto segue: Dalla stamperia di musica di Giovanni Re sul Corso P.O. al n. 629 è uscita la prima parte della tanto applaudita cantata *Alessandro in Armozia*, musica del Signor M. Pietro Ray, ridotta con accompagnamento di piano-forte dall’autore, e dedicata al Sig. Luigi Maz-zucchelli generale di brigata nell’armata di S.M. l’imperatore e Re cavaliere della Corona Ferrea, e della Legion d’onore.

Le cavatine di questa prima parte si trovano presso la stessa stamperia ridotte con accompagnamento di chitarra francese dal Sig. Giacomo Monzino.” Cfr. G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., p. 185.

al lusso musicale, e che i poeti si fossero avviliti al segno di acconsentire di essere riguardati come i servi umilissimi dei musici. È ora seguita una rivoluzione teatrale sulle nostre scene, e ci è dato una volta di veder rappresentarsi un'opera, la quale alla purezza dello stile riunisce la ragione e le convenienze. E non è questo in Italia un fenomeno di poco rimarco l'aver un'azione drammatica, nella quale tutti i personaggi parlano il linguaggio che conviene al loro carattere, ove agiscono conformemente alla tradizione storica, e nella quale infine non ispaccino né freddure né spropositi. Un letterato egualmente distinto pel suo talento e pé lumi come pel suo gusto [Luigi Lamberti]²⁹ ha rovesciato con un sol colpo tutti i sofismi, che si accumulano per dimostrare che la poesia e musica non possono marciare di fronte, e che se noi vogliamo che il musico diletti il nostro orecchio convien soffrire che il poeta oltraggi il buon senso e la ragione. *Alessandro in Armozia* è una composizione, nella quale il gusto più severo cercherebbe indarno argomento di censura: la saviezza del piano, la bellezza dello stile e la giustezza delle idee ne costituiscono un poema, il quale può servire di modello. Non parlo io già dell'edizione conforme alla rappresentazione, in cui è troppo facile l'accorgersi che da una penna straniera vi sono state fatte delle adizioni. Ho detto abbastanza dell'argomento perché il lettore giudicar possa di sé medesimo le felici allusioni che ha somministrato alla circostanza, che il poeta avvisossi di celebrare. Furono esse tutte colpite con trasporto dagli spettatori e soprattutto venne applaudito il bel coro dei guerrieri Cretesi:

Salve, o Monarca Altissimo
 Sommo fra i Sommi eroi,
 O dei guerrieri tuoi
 Padre non men che Re,
 Deh! ti conservi a noi
 Quel Dio che a noi ti dié.

(29) Si tratta di "Luigi Lamberti, cavaliere della Corona Ferrea, membro della Sezione d'onore e dell'Istituto Nazionale Italiano, direttore della R. Biblioteca di Brera ed Ispettore Generale della Pubblica Istruzione". Cfr. G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., p. 186.

Il Maestro Signor Ray si è investito dello spirito del poeta ed ha dato alla sua musica il carattere di dignità, e la conveniente espressione. Ha egli perfettamente concepito che dovea mirare piuttosto ad essere semplice e nobile che brillante e manierato”³⁰.

Nell'aprile del 1808 Pietro viene nominato professore di “solfeggio e bel canto” nel *Conservatorio* fondato a Milano³¹, dove il primo settembre dello stesso anno incomincia il suo servizio stabile³².

Dopo la Pace di Schönbrunn tra Austria e Francia dell'ottobre 1809, in occasione dei festeggiamenti organizzati a Milano per il ritorno in città di Eugenio Beauharnais, Ray viene chiamato a comporre una “scelta musica che accompagni le parole della poesia scritta dal Conte Paradisi” per celebrare l'avvenimento. La *Cantata*³³ eseguita per “la parte vocale da Giuseppe Siboni e dal Corpo dei Coristi del Conservatorio” alla presenza dello stesso Beauharnais raccoglie “innumerevoli applausi”, soprattutto, è la parte musicale che impressiona favorevolmente il viceré³⁴.

Col figlio adottivo di Napoleone Milano è tornata ad avere una Corte “splendida” come ai tempi di Lodovico il Moro. Una gaia e varia società si muove intorno al viceré e alla “bella e

(30) “Corriere milanese”, 9 marzo 1808, n. 30.

(31) “Sorto per decreto napoleonico del 18 settembre 1807 con il precipuo scopo di provvedere alla formazione di direttori, cantanti, orchestrali, coristi e anche danzatori necessari alla vita dei teatri lirici milanesi — che abitualmente dovevano ricorrere a elementi scritturati in altre città —, il Conservatorio trovò la sua sede nell'ex convento annesso alla chiesa di S. Maria della Passione, dove tutt'ora si trova (...). Subito l'Istituto della Milano napoleonica affiancò la propria attività a quella del teatro alla Scala, vanto della Milano di Maria Teresa: si che le due istituzioni, presto accomunate nella fama internazionale, costituirono le colonne sulle quali si venne erigendo l'edificio insigne della vita musicale milanese di oltre un secolo.” Cfr. G. BARBLAN, *La musica a Milano nell'età moderna*, in “Storia di Milano”, volume XVI, Milano, 1962, p. 708.

(32) G. OLDRINI, *Storia della cultura lodense*, Lodi, 1885, p. 407; G. BARBLAN, *La musica a Milano...*, cit., p. 672.

(33) Sulla “*Cantata*” v. E. RESCIGNO, *Storia della Cantata*, in “Grande Storia della musica”, volume II, Milano, 1978, pp. 178-179.

(34) G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., p. 187.

virtuosa moglie” Augusta Amalia³⁵: la nobiltà non è più l’unico titolo per essere ammessi ai ricevimenti vicereali; anche il merito e la posizione hanno il loro valore. La città è continuamente rallegrata da spettacoli di luminarie, da feste che celebrano le vittorie di Napoleone, le “paci” o i parti della vice regina³⁶. Questo stato di cose e l’amore dei regnanti per i fasti celebrativi favoriscono i rapporti fra Ray e la famiglia Beauharnais e Pietro ottiene altri e prestigiosi incarichi. Nel 1811, ad esempio, in occasione della nascita del re di Roma, figlio di Napoleone e Maria Luigia, compone le musiche di una cantata: *L’Italia esultante* che viene eseguita il nove giugno dello stesso anno nel palazzo di residenza del Senato italiano³⁷. Due anni dopo la stessa vice regina gli “commissiona la composizione, per proprio diletto” di pezzi musicali particolari. Desiderio che Pietro soddisfa prontamente ottenendo dalla riconoscente Augusta Amalia una “preziosa tabaccheria”³⁸. Sempre nel 1813 Ray termina di scrivere le musiche del *Tempio d’Imeneo*, un componimento “drammatico intrecciato con danze” che viene rappresentato, col “solito immancabile successo” nel teatro della Villa di Monza³⁹. Città che con Milano divide i fasti della Corte. Nell’aprile del 1814 la sconfitta subita da Napoleone a Lipsia ed il minaccioso avvicinarsi dall’esercito au-

(35) “Augusta Amalia Luisa, principessa di Baviera, viceregina d’Italia. Figlia di Massimiliano Giuseppe, dal 1795 duca di Pfalz-Zweibrücken (Palatinato-Due Ponti), nel 1799 principe elettore, dal 1806 primo re di Baviera (Massimiliano I, morto nel 1825), nacque il 21 giugno 1788 dalla sua prima moglie Guglielmina, principessa di Assia-Darmstadt. Dopo la campagna del 1805 A. sposò il 13 gennaio 1806 il figliastro di Napoleone, Eugenio Beauharnais, che dall’anno precedente era viceré d’Italia. Durante le ultime campagne napoleoniche A. abitò a Monaco; dopo l’abdicazione visse col marito, fino alla morte di lui, ad Eichstätt e a Monaco, dove ella morì. Dalla sua felice unione con Eugenio Beauharnais nacquero tre figli. Morì il 13 maggio 1851.” Cfr. *Augusta Amalia Luisa* (alla voce), in “Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti”, volume V, Roma, 1949, p. 345; *Augusta* (alla voce), in “Enciclopedia Motta”, volume I, Milano, 1954, p. 505.

(36) E. VERGA, *Storia della vita milanese*, Milano, 1909, p. 230; A. BOSISIO, *Storia di Milano*, 1958, pp. 340-342.

(37) G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., p. 187.

(38) G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., p. 188; *Lettera del Conte Alessandro Annoni Ciambellano di S.M.I. e Re, Comm. dell’Ordine della Corona di Ferro, al Sig. Maestro Pietro Ray Professore nel R. Conservatorio di Musica di Milano*, Milano, 9 ottobre 1813.

(39) G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., p. 188.

striaco provocano in Milano un tumulto antifrancese: il viceré Eugenio si arrende ed il 28 aprile le truppe del generale Heinrich Josef conte di Bellegarde entrano nella capitale. In giugno la Lombardia viene annessa all'impero austriaco. Nel frattempo la fama meritata da Ray negli anni della dominazione francese è cresciuta e diffusa. Nei primi giorni del dicembre 1815 anche i lodigiani, allo scopo di ottenere gli "imperiali favori" dei nuovi padroni austriaci e nell'intento di festeggiare il soggiorno in città di Francesco I e Maria Luigia allestendo nel locale teatro uno spettacolo "degno di tali ospiti", chiedono al "famoso maestro la di lui opera". Pietro si presta "volonteroso" e musica per l'occasione, sulle parole del nobile lodigiano Carlo Mancini⁴⁰, una *Cantata*⁴¹ che, rappresentata alla fine

(40) C. MANCINI (1769-1863). Nobile lodigiano "educato ai principi liberali e forti studi" pubblicò vari scritti in poesia e prosa. Più volte "Capo dell'Amministrazione cittadina" e Consigliere della Provincia di Lodi e Crema (durante la "rivoluzione" del 1848 ne resse, per pochi mesi, anche la Presidenza), fu *Conservatore* della Biblioteca comunale, Vice direttore del Liceo e del Ginnasio di Lodi per molti anni. V. *Cenno necrologico di Carlo Mancini*, "Corriere dell'Adda" 28 novembre 1863; A. STROPPIA, *La Provincia...*, cit., p. 76.

(41) "Tale cantata, eseguitasi nel Teatro Sociale la sera del 30 Dicembre 1815, nell'occasione che Francesco I, e Maria Luigia, intervennero alle rappresentazioni di detto Teatro, venne scritta dal Lodigiano nobile Carlo Mancini, e posta in musica dal Ray. Conservasi nella Laudense l'intera partitura manoscritta. Sono introdotti a parlare, o meglio a cantare alcune divinità mitologiche, Giove, Marte, La Pace ecc. Il servilismo scaturisce fra rigo e rigo, e Marte canta:

*Al fragor delle trombe guerriere
Delle schiere ai vessilli ed ai carmi
Riconosci ora il Nume dell'Armi
Sommo Giove che viene al tuo piè.*

E la pace che dice:

*Con il pianto sul languido ciglio
Di consiglio omai priva e di spene
Riconosci la pace che viene
A implorare pietade da te.*

E più che tutti sono rimarchevoli li seguenti versi:

*Folle è ben chi non s'arrende
Al poter dé cenni miei
Da me tutto sol dipende
Son dé Numi e padre e re.
Se la terra e il ciel si move
E se il fulmine rimbomba
Opra è sol del Sommo Giove
A cui pari alcun non v'è".*

Cfr. G. OLDRIANI, *Storia musicale...*, cit., p. 191.

dell'anno, viene "assai apprezzata anche dalle stesse auguste maestà"⁴². Qualche mese dopo Ray si impone ancora una volta all'attenzione del pubblico milanese e nello stesso 1816 compone una cantata: *La contesa* ed un'opera: *Gli spensierati* che gli procurano il plauso e l'ammirazione della Milano austriaca che conta⁴³. Grande "considerazione" di cui il maestro continuerà a godere per anni⁴⁴.

Il lavoro quotidiano che Pietro svolge nell'ormai *Imperiale e Reale Conservatorio* gli procura altri riconoscimenti: nel 1827 la *Commissione Aulica degli studi dell'I.R. Governo*, riconfermandolo nella carica di "Maestro di canto per i maschi" gli affida, oltre al nuovo incarico di "Professore di composizione", anche la responsabilità di vice Censore dell'Istituto⁴⁵.

L'anno seguente Ray, ormai considerato fra i tre maestri di musica più rinomati della capitale⁴⁶ del Regno Lombardo-Veneto, è chiamato a svolgere, per conto di una delle famiglie più prestigiose di Milano, un "delicato servizio". L'occasione è fornita dalla visita che il re la regina di Sardegna compiono in Lombardia invitati dai conti Borromeo a visitare "le proprie isole del Lago Maggiore". Nelle feste allestite per tale visita Pietro è l'assoluto protagonista. L'avvenimento mondano trova ampia eco nelle cronache dei giornali lombardi e piemontesi che non mancano di riportare notizie dettagliate ed elogi sulla buona riuscita dei festeggiamenti: "La sera furono pregate le LL. MM. [Carlo Felice e Maria Cristina] di aggradire una festa teatrale allusiva alla fausta loro venuta. Dove pochi di prima non vedevasi che un antro oscuro fra i dirupi dello scoglio, aprivasi allora quasi per incantesimo un brillante teatrino de-

(42) G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., p. 189.

(43) G. OLDRINI, *Storia della cultura...*, cit., p. 408.

(44) Ancora nel 1829, in occasione di una nuova visita dell'imperatore a Milano, Ray sarà chiamato a comporre le musiche per un *Inno*, eseguito alla Scala l'11 maggio dello stesso anno. V. *Lettera del Podestà della R. città di Milano a Pietro Ray*, Milano, 20 aprile 1829; Biblioteca Conservatorio "G. Verdi" di Milano, Fondo Nosedà, c. 144.

(45) G. OLDRINI, *Storia della cultura...*, cit., p. 408.

(46) "Fra i più noti, qui [in Milano], sono tre Piantanida, Ray e Lavigna...". Cfr. G. MARCHESI, *Casa per casa la Milano di Verdi giovane*, in "Storia Illustrata", gennaio, 1981, pp. 116-127.

corato con tutta eleganza, e su quelle scene offrivasi un'azione lirico-drammatica, in cui non avevan parte né gli Dei, né gli esseri allegorici, né i pastori d'Arcadia, ma che esprimeva soltanto colla maggior verità i sentimenti del giubilo, da cui tutti si sentivano animati per cotanto favore. La musica fu scritta dal chiarissimo Signor Maestro Pietro Ray, Professore nel R. Conservatorio di Milano, il quale ambizioso di incontrare l'approvazione delle MM. che ben sapeva essere tanto intelligenti così in questa, come in ogni altra bell'arte, inventò melodie tanto variate; nuove ed espressive, che gli fecero appunto conseguire il bramato intento. I virtuosi di canto erano, il giovane Levis, che ha un nome distinto nell'arte, Giuseppe Vaschetti e Stanislao Marcionni; il coro poi e tutti i virtuosi dell'orchestra erano i Professori del R. Teatro alla Scala di Milano. Sì gli uni che gli altri per l'abilità e l'impegno dimostrato nella esecuzione delle rispettive loro parti, si meritavano gli applausi universali; ma ciò, che fu ad essi ben caro, e che sempre sarà loro di grata ricordanza, furono le parole di bontà, colle quali la Reale Coppia si degnò di manifestare il sovrano aggradimento desiderandone eziandio la replica nella sera seguente. Ed invero, l'opera di Ray tornò assai gradita tanto alla illustre famiglia Borromeo quanto ai Reali di Sardegna, i quali ultimi facevano tenere al maestro ricca memoria⁴⁷.

Sempre nel 1828 il musicista accetta la nomina di Maestro di Cappella del Duomo di Monza, mantenendo ininterrottamente l'incarico fino al 1833⁴⁸. Proprio nel campo della musica sacra Ray riesce ad esprimere il meglio di tutta la sua produzione artistica: "sempre intento a promuovere — scrive lo stesso Giovanni Pietro — i progressi degli allievi, procurai di esercitarli anche nella musica sacra, e però (colla adesione della Direzione del Conservatorio) nelle occasioni di sacre funzioni con musica che ero chiesto a dare nella chiesa attigua al Conservato-

(47) G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., p. 190; *Lettera del Conte Vitaliano Borromeo Arese a P. Ray*, Isola Bella, 19 settembre 1828; *Lettera del Conte Giberto Borromeo Arese a P. Ray*, Isola Bella, 11 ottobre 1828.

(48) G. MASUTTO, *I maestri di musica italiani del secolo XIX. Notizie biografiche*, Venezia, 1882, p. 151.

rio, eccitava i più bravi allievi di composizione a scrivere pezzi di musica la cui esecuzione era affidata agli alunni tutti unitamente ai Professori esterni. Io pure scrissi per essere eseguiti dai medesimi molti pezzi appositamente, fra i quali il più importante cioè: *Le Tre ore d'agonia di Nostro Signore* a grande orchestra, sacra composizione cui accorreva gran frequenza di popolo nel Venerdì Santo; le quali *Tre ore* furono poi eseguite anche nella sala delle Accademie di questo R. Conservatorio la Quaresima del 1839, cui intervenne S.E. il Signor Governatore [Conte di Harting] e l'aggradimento generale che ottenne, se fu lusinghiero per l'autore, tornò di onore degli alunni ed alunne che tutti con intelligenza ed esattezza l'eseguirono"⁴⁹.

L'intensa attività che Ray svolge al Conservatorio lo porta ad assumere nell'estate del 1844 la carica di "Censore agli studi"; mentre cinque anni dopo, nel febbraio 1849, gli viene pure affidata la "sorveglianza all'istruzione musicale delle alunne poste a convitto nell'Istituto"⁵⁰.

Ancora al *Conservatorio* Pietro, che "aveva osservato come le troppe complicazioni e difficoltà dei metodi di composizione usitati impacciassero le tenere menti degli allievi, e ne ritardassero i progressi, si studiò di compilare un metodo col

(49) "Dopo quanto di tale composizione scrisse lo stesso Ray non sarà certo fuor di luogo il qui riportare i giudizi degli intelligenti, quali un Lamberti ed un L. Vicentini.

Il primo disse: Egli [Il Ray] ha scritto tali pezzi di musica a coro, a soli, a due e a tre voci sulle *Tre ore d'Agonia di N.S.*, di un effetto mirabile, di una condotta irreprensibile, di una verità d'espressione che gli valsero molti plausi e gli procurarono sincere congratulazioni. Grandiosissimo il Coro d'introduzione; appassionata la "prima parola"; forte e robusto il pezzo della "seconda parola"; e così di non minor pregio il terzo pezzo, non che l'altre parti della composizione. Chiudesi il bel lavoro di vera magistrale fattura.

È ricca la composizione di belle armonie e di graziose melodie affidate anche in parte all'orchestra.

L. Vicentini dando relazione dell'esito dell'Accademia tenuta nel Conservatorio, scrive: E allo "*Stabat Mater*" del Pergolese tenne dietro uno squisito componimento dell'Egregio Signor Maestro Ray, composto per le "*Tre Ore*". L'istromentazione di cotesto pezzo è tutta italiana, ossiva vigorosa, espressiva, robusta: ne son belli, dolci, teneri, affettuosi i pensieri: la mente sublimasi ad ogni nota, il cuore or geme, ora sospira, or s'apre alla speranza: riesce insomma di un effetto grandissimo e certo, pregio che non sempre rinviensi nelle musiche sacre, e che qui poi per l'indole medesima dell'argomento, indispensabili tornava". Cfr. G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., pp. 196-197.

(50) G. OLDRINI, *Storia della cultura...*, cit., p. 408.

titolo di *Studio Teorico Pratico di Contrappunto*⁵¹ che unendo la chiarezza alla maggior semplicità “fosse atto a metterli al possesso dell’armonia, e della pratica del contrappunto; il qual metodo ottenne l’approvazione di reputatissimi maestri dell’arte suoi contemporanei” e per una sua lunga esperienza didattica: “avendo argomentato egli stesso della opportunità di un tal lavoro, lo diede alla luce nel 1846, dedicandolo all’Arciduca vice re [Ranieri Giuseppe d’Asburgo], che l’acceptava”.

Poco meno di tre anni dopo la pubblicazione di questa importante opera didattica Pietro, ormai “carico di anni” e dalla salute malferma, si accinge, con “vero dolore” per la decisione che andava a prendere, a chiedere il congedo da tutte le cariche che ricopre al *Conservatorio*:

“Conoscendo che il mio fisico va ognor più decadendo, stan- te la mia grave età d’anni settantasei compiuti, in conseguenza della quale e della continua applicazione, la mia vista si è assai indebolita, e la mano pure non è ferma nello scrivere, trovomi nella necessità di chiedere la giubilazione che compete ad un impiegato che conta quarantuno anni e tre mesi di servizio non interrotto.

Se da un lato — continua lo stesso Ray — la passione per l’arte mia e l’amore che io sempre portai grandissimo agli alunni di questo istituto che vidi nascere e gloriosamente fiorire, e al cui incremento consacrai le mie poche forze, mi fan ora deplorare la necessità in cui trovomi, di invocare il mio congedo, dall’altro il sensibile, mio deperimento fisico, e quindi la tema di venir meno all’onorevole e delicato incarico affidatomi mi vi spronano”⁵³.

Ottenuta dall’*I.R. Governo* la “pensione di riposo” Pietro, continua a rimanere a Milano, conduce un’esistenza “ritirata” e vive tranquillo per altri sette anni “intento ai suoi

(51) P. Ray, *Studio teorico pratico di contrappunto, compilato pe’ suoi allievi dal Maestro Pietro Ray Professore di composizione e Vice Censore dell’I.R. Conservatorio di musica*, Milano, 1846.

(52) G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., p. 192.

(53) G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., p. 199.

prediletti studi”, tornando forse, di tanto in tanto, alla sua mai dimenticata Borghetto.

La morte lo coglie a Milano l'11 aprile del 1857:⁵⁴ “rapendolo ai discepoli ed agli amici, ai quali tutti lasciava largo tesoro di peregrinare virtù, e di opere che eternano la di lui fama”⁵⁵.

Una fama che molti, forse troppi, hanno ingiustamente dimenticato per lungo tempo⁵⁶.

(54) C. DE VIGILI, *Cenno necrologico di Pietro Ray*, “Gazzetta di Milano”, 26 aprile 1857.

(55) G. OLDRINI, *Storia musicale...*, cit., pp. 199-200.

(56) Per una breve nota biografica sulla figura e l'opera di P.R. v. anche RAY PIETRO (alla voce) in “*Österreichisches biographisches lexikon 1815-1950*”, Wien, 1983; la “voce”, curata da C. Harten, è pubblicata grazie al contributo di L. Samarati.

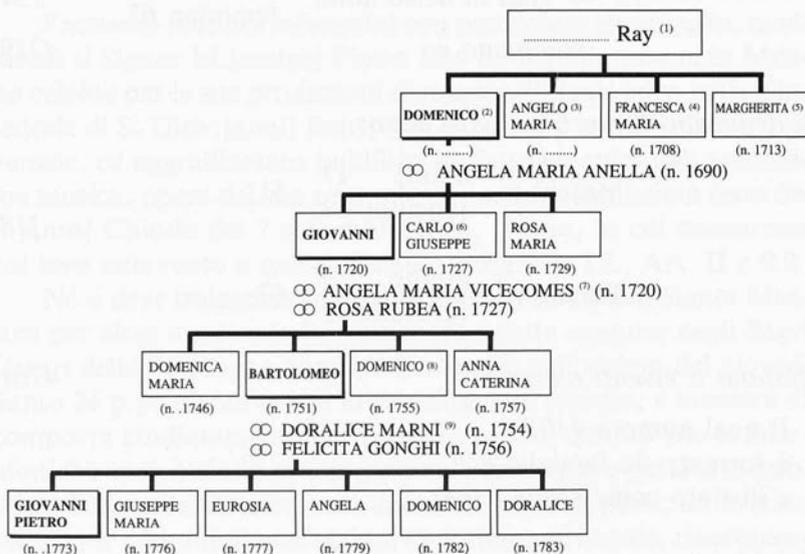
TAVOLA CRONOLOGICA DELLA VITA E DELLE OPERE
DI GIOVANNI PIETRO RAY

1773. Nasce a Borghetto Lodigiano il 14 novembre da Bartolomeo e Doralice Marni.
1776. Nascita del fratello Giuseppe Maria.
1777. Nascita della sorella Eurosia.
1779. Nascita della sorella Angela.
1782. Nascita del fratello Domenico e morte della madre.
1783. Il padre si risposa con Felicita Gonghi. Nascita della sorella Doralice.
1793. Si trasferisce a Napoli dove compie il corso di studi "d'armonia e contrappunto" presso il R. Conservatorio della Pietà dei Turchini. Contemporaneamente segue le lezioni private di Niccolò Piccinni.
1800. Viene nominato Maestro di Cappella del Tempio della Beata Vergine Incoronata di Lodi.
1804. Si trasferisce a Milano.
1806. Compone musiche sacre per la Chiesa di San Giovanni Battista in Monza.
1808. Compone le musiche di "un'azione scenica" dal titolo *Alessandro in Armozia*. Viene nominato professore di "solfeggio e bel canto" al Conservatorio di Milano.
1809. Compone le musiche di una *Cantata* per festeggiare il ritorno a Milano di Eugenio Beauharnais Viceré del Regno d'Italia.
1811. Compone la musica dell'*Italia esultante*.
1813. Scrive "pezzi musicali particolari" per la principessa Augusta di Baviera Vice regina d'Italia. Nello stesso anno compone la musica de *Il tempio d'Imeneo*, eseguito nel R. Teatro della villa reale di Monza il 13 agosto.
1815. Compone la musica di una *Cantata* che viene eseguita il 30 dicembre nel Teatro della città di Lodi.
1816. Compone le musiche di una cantata: *La contesa* e di un'opera: *Gli spensierati*.
1820. Viene nominato socio onorario della Società Filarmonica degli Orfei di Cremona.
1827. Viene confermato "Maestro di Canto pei maschi", nominato "Professore di composizione" e Vice Censore del Conservatorio di Milano.
1828. Accetta la nomina di Maestro di Cappella del Duomo di Monza.

1829. Compone un *Inno* per festeggiare la presenza a Milano dell'Imperatore d'Austria, eseguito alla Scala l'11 maggio.
1833. Rinuncia all'incarico di Maestro di Cappella del Duomo di Monza.
1836. Compone le musiche delle *Tre ore di agonia di Nostro Signore Gesù Cristo*.
1838. Viene riconfermato "*Professore di composizione*".
1844. Viene nominato Censore del Conservatorio di Milano.
1846. Publica a Milano lo "*Studio teorico-pratico di contrappunto*".
1849. Assume la carica di "*Sorvegliante all'istruzione musicale delle alunne poste a convitto*" nel Conservatorio di Milano.
1854. Compone le musiche delle *Litanie della Beata Vergine*.
- 1857 Muore a Milano l'11 aprile.

APPENDICI

I) QUADRO GENEALOGICO DELLA FAMIGLIA RAY (XVIII SECOLO).(*)



(*) I Ray sono presenti a Borghetto fin dai primi anni del XVIII°. Nel 1728 (anno in cui appaiono certe e complete le annotazioni degli Stati d'Anime) esistono due distinti nuclei famigliari che si identificano con Baldassarre e Domenico Ray.

- (1) Non è stato possibile stabilire, con certezza, il nome di battesimo del capostipite.
- (2) Non si conosce la data di nascita. Morto fra il 1732-1752.
- (3) Sposa Teresa Fener.
- (4) Nubile, morta nel 1778.
- (5) Nubile, morta nel 1774.
- (6) Sposa Anastasia Domenica Granata.
- (7) Morta nel 1776.
- (8) Sposa Maria Teresa Bignami.
- (9) Morta nel 1782.

2) STATO COMPLESSIVO DELLE "ANIME" DELLA PARROCCHIA
DI SAN BARTOLOMEO (1773)

*Somma totale compresi li morti
esclusi li nati* 4085

| | | | | |
|--|--------------------|------------|--|------|
| | Nati in detto anno | maschi 67 | | |
| | | femmine 67 | | 134 |
| | <i>Sommano a</i> | | | 4219 |

Si deducono li morti in detto anno:

| | | | | |
|--|---------|--------------|----|-----|
| | Maschi | adulti 17 | | |
| | | fanciulli 34 | 51 | |
| | | | | 118 |
| | Femmine | adulte 25 | | |
| | | fanciulle 42 | 67 | |

Restano li viventi numero 4101

Il qual numero 4101
è formato da famiglie 826
e distinto come segue (cioè)

| | | | | |
|--|---------------|---------|------------|------|
| <i>Adulti</i> (ossiano anime di comunione) | <i>liberi</i> | maschi | numero 528 | 1237 |
| | | femmine | numero 709 | |

| | | | |
|------------------|---------|------------|------|
| <i>coniugati</i> | maschi | numero 741 | 1495 |
| | femmine | numero 754 | |

| | | | |
|---|---------|------------|------|
| <i>Fanciulli</i> non ancora di comunione (compresi li nati in detto anno) | maschi | numero 705 | 1346 |
| | femmine | numero 641 | |

Preti compreso il parroco 21

Chierici 2

Che fanno la sopra detta somma di viventi 4101

3) LETTERE ED ATTESTATI

- (a) Attestazione per “servigi resi” rilasciata da Carlo Caronno Sindaco e Fabbriciere della Cattedrale di San Giovanni Battista in Monza. *Monza, 5 aprile 1807.*

Monza, addì 5 aprile 1807

Facciamo fede noi infrascritti con particolare giuramento, qualmente il Signor M.[aestro] Pietro Ray in oggi dimorante in Milano celebre per le sue produzioni di musica, il quale anco nella Cattedrale di S. Giov.[anni] Batt.[ista] di Monza, con un plauso universale, ed aggradimento pubblico ha fatto eseguire una sceltissima musica, opera del suo raro talento, nella solennissima festa del S.[anto] Chiodo del 7 settembre 1806, giorno, in cui onorarono col loro intervento a questa Basilica insigne le LL. AA. II e RR.

Né si deve tralasciare la dovuta lode al sudd.[etto] Signor Maestro per altra musica da lui composta e fatta eseguire negli Sagri Ortori della Settimana Santa, ed in specie nell'ultimo del giovedì Santo 26 p.p. marzo attesa la sua singolare energia, e maniera di comporre studiatamente tanto per le vocali, quanto per le filarmiche voci, avendo resa pienamente contenta, e gustata la pubblica detta udienza accorsavi anche da lontane parti; ed avendo riscosse le comuni dimostrazioni di giubilo universale, rin crescendo a Monza il non potere avere sempre fisso, e fermo un tanto soggetto tra li suoi concittadini; Ed in fede della verità ci sottoscriviamo:

CARLO CARONNO, Sindaco Fabbriciere
della Basilica sudd.[etta]
GIUSEPPE PORCHERA, Fabbriciere
Can. GIUSEPPE CONSONI, Fabbriciere

Attesto io Notaro infradescritto della autenticità delle precedenti firme scritte a mia presenza e vista, e certifico pure quanto qual Cancelliere dell'amministrazione della Fabbrica della predetta Basilica Colleggiata; in Fede

“Dottor GIUSEPPE BONACINA, Notaro di Milano”

(Luogo tabellionato).

- (b) Lettera del Conte Alessandro Annoni Ciambellano di S.M.I. e Re, Comm. dell'ordine della Corona di Ferro, al Sig. Maestro Pietro Ray Professore nel R. Conservatorio di Musica di Milano. *Milano, 9 ottobre 1913.*

Milano, 9 ottobre 1913

S.A.I. la Principessa Vice Regina [Augusta Amalia di Baviera] essendo stata contentissima dei pezzi di musica, che ella ha composto espressamente per essa, (sic.) mi ha incaricato di rimetterle la qui unita Tabacchiera. Nell'eseguire una così piacevole commissione, ho il vantaggio di rallegrarmi con Lei per l'esito felice che ottiene ogni volta dalle sue composizioni, e quello ancora di ripeterle la mia stima e considerazione.

Alessandro Conte Annoni

- (c) Lettera di Carlo Carli Presidente della Società degli Orfei di Cremona a Pietro Ray. *Cremona, 3 gennaio 1820.*

SOCIETÀ FILARMONICA
degli Orfei

Cremona, 3 gennaio 1820

Al Signor Ray Pietro, presso l'I.R. Conservatorio di Musica.

Intenta questa Società ad acquistare così pel nome che per la qualità de' suoi membri lo scopo cui tende, cioè a conservare in onore la vera musica e massimamente quella della scuola italiana, e persuasa del vantaggio e della cooperazione che può essa ottenere dalla di Lei assistenza, Signor Prof. Ray, è passata a nominarla a pieni voti suo Socio Onorario. Essa lusingasi di vedere non solamente agradata dal Sig. Prof. Ray questa dimostrazione spontanea della sua stima verso di lui, ma ben anche di esserne assecondata nei suoi voti non meno che nel suo oggetto.

Lieto di porgerle questo avviso, mi faccio anche dovere di mandarle copia del nostro Regolamento, per di Lui norma, e la prego Signor Professore Ray di volerci favorire del suo frequente intervento e de' suoi pregiati consigli.

Il Presidente
CARLO CARLI

Il Segretario
GIOVANNI BALABI

- (d) Lettera di presentazione per Pietro Ray di Benedetto Neri, Maestro nella Cappella musicale del Duomo. *Milano, 10 dicembre 1826.*

Milano, 10 dicembre 1826

Fo piena ed indubitata fede io qui sottoscritto che il Signor Maestro Giovanni Pietro Ray, Professore di questo I.R. Conservatorio, fece l'intero corso degli studi del contrappunto nel Conservatorio detto dei Turchini in Napoli, e di poi fu ricevuto alla scuola particolare del celebre Piccinni, Prefetto degli studi di tutti e tre i Conservatori della suddetta Capitale: alla quale scuola (che il detto Piccinni faceva di sua libera volontà e per lo zelo che avea quel buon vecchio di propagar la vera musica italiana), non erano sortiti che quegli allievi dei Conservatori ch'egli trovava forniti di cognizioni letterarie, dotati di più fino senso e giudizio nelle cose pertinenti all'arte armonica.

Tanto attesto per la pura verità e certo di non ingannarmi, essendo sempre stato il sudd.[etto] Sig. Maestro Ray mio condiscipolo, tanto nell'una che nell'altra scuola.

Ed in Fede

BENEDETTO NERI

Maestro della Cappella Musicale del Duomo
(mano propria)

- (e) Lettera del Conte Vitaliano Borromeo Arese a Pietro Ray. *Isola Bella, 19 settembre 1828.*

Isola Bella, li 19 Settembre 1828

Signor Maestro Stimatissimo

D'ordine di S.M. Il Re di Sardegna [Carlo Felice], ho il piacere di rimetterle qui unito un attestato del Sovrano aggradimento per l'ottima riuscita dell'omaggio musicale ch'Ella con tanto sapere e fatica compose a di Lui trattenimento, e a principal decoro delle feste che da noi gli vennero offerte.

La giustizia che il voto Sovrano rende in questa circostanza al vero merito, cui fa eco l'universale approvazione giova a sanzionare e sempre più accrescere la indelebile gratitudine che le pro-

fessiamo, ascrivendo quasi totalmente alla di Lei gentile cooperazione, ben corrisposta colla maestria dei Cantanti e Suonatori, l'onore della Sovrana soddisfazione mostrateci con non equivoche riprove, e che incancellabile rimanendo nella memoria nostra, renderà pure eterni i sentimenti della nostra gratitudine e stima, cui terrò sempre a dovere di compravarle in ogni circostanza, e mi sarà grato di inalterabilmente chiamarmi.

Di Lei Stimatissimo Signor Maestro

Dev. Aff. Servo ed Amico

VITALIANO CONTE BORROMEIO ARESE¹

(1) Don Vitaliano Borromeo Arese (Milano, 11 novembre 1792 - Milano, 26 febbraio 1874), conte di Arona, e grande di Spagna.

(f) Lettera del Conte Giberto Borromeo Arese a Pietro Ray.
Isola Bella, 11 ottobre 1828.

Isola Bella, 11 Ottobre 1828

Riveritissimo Signor Maestro mio Padrone

È sicuramente un caso tutto nuovo, e senza esempio, di vedermi favorito di una gentilissima lettera, esprimente sentimenti di quella riconoscenza, che non solo non mi si compete, ma che anzi deve essere tutta da me esercitata verso di Lei, ed è tanto vero, che intendo con questa mia di rendere a V.S. li massimi ringraziamenti dei quali Ella deve riconoscermi debitore verso di Lei. La prego adunque, stimatissimo Signor Maestro, a voler essere persuasa che conosco quanto a Lei debbo, e che valuto al sommo, e l'opera sua, ed il cuore col quale sostenne li tanti incomodi pressis per favorirmi in quella importante circostanza, nella quale li riscossi applausi derivano nella massima parte dalla scienziata amenità della musica, che diede la vita a quel trattenimento, che non lasciava di presentare, per la brevità del tempo impiegato, tante difficoltà da Lei bravamente superate, come tutti ne convengono.

Mi fa poi gran piacere quant'Ella mi accenna della soddisfazione di tutti quelli eccellenti professori, che con tanto impegno e cordialità, si prestarono, onde portar la cosa a quel punto di per-

fezione, che appoggiato ad essi non poteva mancarmi, per cui gliene sarò a tutti sempre riconoscente.

Mi feci dovere, giorni sono, d'andar da S.M. per un atto di ringraziamento dell'onore compartitoci venendo su questo scoglio, e non può credere con quali e quanti sentimenti di compiacenza siasi espressa la detta M.S., e sul complesso della cosa, e specialmente sulla cantata e sul modo con cui fu eseguita, come né vari giorni in cui mi ci fermai, ebbe la bontà di replicarmi d'aver al sommo aggradita.

In qualunque circostanza nella quale V.S. mi creda capace di ubbidirla, la prego a disporre liberamente di me, onde io possa darle col fatto qualche prova della mia sincera stima e riconoscenza, colla quale mi pregio di protestarmi.

Di Vostra Signoria Riveritissimo

Devotis. Serv.

GIBERTO CONTE BORRROMEO ARESE¹

(1) Don Giberto Borromeo Arese (Milano, 13 febbraio 1751 - Milano, maggio 1837), conte di Arona, signore di Maccagno Inferiore, grande di Spagna.

(g) Lettera del Podestà della R. città di Milano a Pietro Ray.
Milano, 20 aprile 1829.

REGNO LOMBARDO VENETO

Provincia di Milano

LA CONGREG. MUNICIPALE

DELLA R. CITTÀ DI MILANO

Sez. III N. 5429

Milano, 20 Aprile 1829

Al sig. Professore Ray

La Commissione delegata per le Feste si affretta di comunicarle la copia dell'Inno da cantarsi nell'I.R. Teatro quando S.[ua] M.[aestà] Imp.[eriale] R.[eale] A.[ustriaca] Si degnerà onorarlo col'Augusta sua presenza, e lo prega Signor Professore, a volervi applicare i distinti suoi lavori musicali.

Premendo poi, che questi lavori siano prontamente disposti, la Commissione aggradirà di conoscere quando sarà in grado di farne la distribuzione ai contanti; facendole osservare che S.M. farà l'ingresso il giorno 10 Maggio p.v., sicché tutto dovrà essere ultimato per potere eseguire l'Inno anche per la sera di detto giorno.

VILLA, Podestà
PRINETTI, ASS.

Croce Seg.

Nella fantasia
Alessandro in Armozia

8
27-2

Duetto
Ei la Destra al Sen mi stete
Del Sig. Mro Ray

Pietro Gio: Ricordi. E di tore ed Incisore di musica, tiene Negozio Copistoria e Stamperia di Musica nella Cont. di S. Margherita in Milano Compra, vende e da a note Spartiti tanto Ser: che Buffi. Tiene un asorimento di Musica Voce, e Strumentale, tanto Stampata che manoscritta

Stanca frettola non senz'aver in prima Stampate di vo

lor amare profonde del suo sangue bagno le Onire Sparve

Venicato sarà già molte o Sire - Uihme a lui se =

ma non basta an cora altre ne avra to giuro

Musiche di Pietro Ray: da *Alessandro in Armozia*. (Milano, Conservatorio "G. Verdi")

- (4) ELENCO DEI MANOSCRITTI DI GIOVANNI PIETRO RAY CONSERVATI ALLA BIBLIOTECA LAUDENSE DI LODI E ALLA BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO "G. VERDI" DI MILANO.

BIBLIOTECA LAUDENSE

(*Manoscritti musicali*)

- MS.M. 1 "*Cantata*" eseguita nel teatro della R. Città di Lodi il giorno 30 dicembre 1815 nell'occasione che le loro MM.II.RR. Francesco I e Maria Luigia l'onorarono di loro presenza... Poesia del... sig. D. Carlo Mancini. Musica del sig. M. Pietro Ray Lodigiano... Partitura d'orchestra e canto.
- MS.M. 2 Sinfonia dalla "*Cantata*"... per primo clarinetto. Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Aria di Giove; Scena e terzetto.
- MS.M. 3 Sinfonia dalla "*Cantata*"... per violino secondo. Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Scena e preghiera; Aria della pace; Recitativo di Giove; Aria di Giove; Scena e terzetto finale.
- MS.M. 4 Sinfonia dalla "*Cantata*"... per oboe secondo. Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Aria della pace; Aria di Giove; Scena e terzetto.
- MS.M. 5 Sinfonia dalla "*Cantata*"... per viole; Aria di Giove; Scene e cavatina di Marte; Aria di Marte; Scene e preghiera della pace; Aria della pace; Recitativo di Giove; Aria di Giove; Scena e terzetto.
- MS.M. 6 Sinfonia dalla "*Cantata*"... per secondo clarino; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Scena e terzetto; Aria di Giove.
- MS.M. 7 Sinfonia dalla "*Cantata*"... per corno primo; Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Aria della pace; Recitativo di Giove; Scena e terzetto.

- MS.M. 8 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per violino secondo; Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Scena e preghiera; Aria della pace; Recitativo di Giove; Aria di Giove; Scena e terzetto.
- MS.M. 9 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per basso.
- MS.M. 23 Scena e terzetto dalla “*Cantata*” per tromba; Scena e terzetto; Sinfonia; Aria di Marte.
- MS.M. 24 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per violino secondo; Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Scena e preghiera; Aria della pace; Recitativo di Giove; Aria di Giove; Scena e terzetto.
- MS.M. 25 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per timpani; duetto; Aria di Marte; terzetto finale.
- MS.M. 26 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per flauto; Aria di Marte; Aria di Giove; Scena e terzetto.
- MS.M. 27 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per violino primo; Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Scena della pace e preghiera; Aria della pace; Recitativo di Giove; Aria di Giove; Scena e terzetto finale.
- MS.M. 28 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per violino primo n. 103; Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Scena della pace e preghiera; Aria della pace; Recitativo di Giove, Aria di Giove; Scena e terzetto finale, segue duetto.
- MS.M. 29 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per basso; Aria di Giove, Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Scena e preghiera della pace; Aria della pace, Recitativo di Giove; Aria di Giove; Scena e terzetto finale.
- MS.M. 30 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per violino principale; Duetto; Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Scena della pace e preghiera; Aria La Pace; Recitativo di Giove; Aria di Giove; Scena e terzetto.

- MS.M. 31 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per violino primo; Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Scena della pace e preghiera; Aria della pace; Recitativo di Giove; Aria di Giove; Scena e terzetto.
- MS.M. 32 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per fagotti; Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Aria della pace; Aria di Giove; Scena e terzetto.
- MS.M. 33 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per oboe primo; Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Preghiera della pace; Aria della pace; Scena e terzetto.
- MS.M. 34 Sinfonia dalla “*Cantata*”... per corno secondo; Aria di Giove; Scena e cavatina di Marte; Aria di Marte; Aria della pace; Aria di Giove; Scena e terzetto.

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO “G. VERDI”

FONDO “NOSEDA”

- P. 27 - 1 Sinfonia per orchestra in re maggiore dalla “*Cantata*” *Alessandro in Armozia* (pag. 30).
- P. 27 - 2 Duetto “*El la destra al sen mi stese*” per mezzo soprano e tenore nella “*Cantata*” *Alessandro in Armozia* (Nearco e Alessandro) (pag. 54)
- P. 27 - 3 “*Stelle rendete a queste con la vita*” scena e aria per soprano e orchestra. (pag. 46)
- P. 27 - 4 *Gloria in re maggiore* (pag. 18)
- P. 27 - 5 Cavatina per mezzo soprano “*Dai perigli e dagli affanni*” nella “*Cantata*” *Alessandro in Armozia* (Nearco). Scala 1808, pagine 17, due copie, catalogo “*Teorica tratti e fughe*”
- P. 21 - 11 *Quoniam* e passo solo con orchestra in re maggiore (pag. 4)
- G N. 39-2 *Qui tollis*

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Violin, Cello, and Bass. The score is written in a single system with three staves. The top staff is for the Violin, the middle for the Cello, and the bottom for the Bass. The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of three measures. The first measure shows the beginning of the piece with various notes and rests. The second and third measures continue the melodic and harmonic development. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The handwriting is clear and professional, typical of an 18th or 19th-century composer's manuscript.

Musiche di Pietro Ray: da *Tre ore di agonia di Nostro Signore Gesù Cristo*.
(Lodi, Biblioteca Laudense)

- I N. 99 *La messa a tre voci* (A.T.B.) e orchestra in re maggiore pagine 173
- U N. 10-7 *Le tre ore d'agonia di Nostro Signore Gesù Cristo* a tre voci, soprani tenori e bassi con orchestra.
- 7751 *Messa* in re a tre voci, contralto, tenore e basso, con flauto, violini, viola, basso ed organo.
- 7755 Scena ed aria "*Al scintillar possente*" per mezzo soprano della "*Cantata*" *Alessandro in Armozia*.
- 7757 *Studio teorico pratico di contrappunto, pè suoi allievi dal Maestro Pietro Ray Professore di composizione e Vice Censore dell'I.R. Conservatorio di musica*, Milano, Ricordi, vol. 65 S.
- 144 *Inno* per festeggiare la presenza delle LL.MM.II.RR. eseguito alla Scala di Milano l'11 Maggio 1829 (pagine 80)
- 145 "*Il Tempio d'Imeneo*" "*Cantata*" eseguita il 13 Agosto 1813 nel Regio teatro di Monza (*Cantata Ray*)
- Dal Catalogo XXXIV n. 8 "*Alessandro in Armozia*" "*Cantata*"
- Dal Catalogo: *Inni e Cantate profane con pianoforte*
 19/2 *Cantate ed Inni profani con pianoforte*
 19/2 *Cantate ed Inni profani con orchestra*
- Dal volume: "*LA CAPPELLA MUSICALE DEL DUOMO DI MILANO*"
 (*Catalogo delle musiche dell'Archivio*)
- A.D. BUSTA 130, n. 1
 "*Litanie della Beata Vergine*" a 3 V. in sol. 1854, partitura di pagine 20
- A.D. BUSTA 138, n. 1
 "*Quoniam*" per orchestra e coro in sol, partitura di pagine 4
- A.D. BUSTA 118, n. 4
 "*Timete Dominum*" cantata per T; e organo con Alleluya a quattro voci, part. n. 3, pagine 4.

MARIO GIUSEPPE GENESI

IL TEATRO NUOVO DI CODOGNO
NEL SETTECENTO

I. IL TEATRO “NUOVO” DI CODOGNO: ANTEFATTI E PRELIMINARI

Nella seconda metà del Settecento l'Europa si approssimava a chiudere un'epoca: l'*Ancien Régime* volgeva ad una fine oramai imminente; il 1789 e la Rivoluzione Francese la riveleranno nel modo più evidente. Nel frattempo la fioritura della moda, la letteratura, la musica, la scenotecnica si riflettevano e coinvolgevano la vita della società conferendovi un incomparabile splendore.

Nel XVIII secolo la gestione teatrale (essendo *in primis* il teatro uno dei punti cruciali di aggregazione comune) veniva assunta da consociati i quali la affidavano ad impresari di mestiere. Questa procedura avvenne anche nel caso della gestione teatrale a Codogno. Risale al 1774 la *Petizione* avanzata da parte di alcuni “Negozianti di Codogno” (sottoscritta da Angelo Quadrio¹) che si sono “divisata la costruzione d'un teatro” da destinarsi in particolare a venturose rappresentazioni carnascia-

Sigle:

A.S.M. = Milano, Archivio di Stato;

B.B.M. = Milano, Biblioteca Braidense

(1) Milano, Archivio di Stato (A.S.M.) *Fondo Spettacoli - Parte Antica* — Faldone n. 17, Fascicolo n. 5, “Comuni - Lettera C”, comprendente, fra gli altri la documentazione inerente i comuni di Casalmaggiore, Cento, Cesena, Crema e Codogno. La documentazione relativa al teatro di Codogno viene indicata coprente il ventennio 1775-1795. Foglio n. 3719, secondo la numerazione coeva originale. La segnalazione di questo fondo documentario si deve al Sig. Giancarlo Muggiasca di Codogno.

lesche, “per non far uscire dalla borgata la gioventù nel periodo di Carnevale”. L’edificio del Convento codognese di Santa Chiara soppresso nel 1782², ma non abbattuto, venne provvisoriamente riadattato a Teatro, venendovi allestito un palcoscenico, approntata una platea e palchetti, installato persino un primitivo sistema di riscaldamento³.

*Diversi Possessori Associati nel Vecchio Interinal Teatro di Codogno espongono di aver in Società d’altri soggetti fatto acquisto delle Caserme Militari di detto luogo per aprirvi Teatro, mediante alcune delle Convenzioni fra essi stabilite rapporto all’uso e proprietà de’ Palchi; che nel 1784 venne rilevato il predetto fabbricato (...) fissata la Società col diritto ai componenti di averne ciascuno il proprio palchetto (...)*⁴.

Nel documento citato, datato 1° gennaio 1787, i richiedenti ribadiscono l’intento di attivare un restauro conservativo o un primo ripristino almeno parziale della Caserma del luogo per adibirla a sito teatrale. A questo atto d’acquisto pare sottesa la tacita intenzione di ostacolare l’edificazione “ex-novo” di un nuovo teatro, per i costi di realizzazione troppo alti. Il *Teatro Interinale* delle Caserme “destinate al Servizio Militare”, pare fosse retaggio dell’esclusiva frequentazione dei nobili locali: di piccole dimensioni, era dotato di due soli ordini di palchetti⁵. La costruzione era precaria e la massiccia affluenza in occasione dell’allestimento di spettacoli rendeva gli spettatori soggetti a pericoli incombenti⁶: perciò si andò corroborando l’idea di costruire un teatro “più decente e più sicuro”⁷.

(2) Cfr. *Teatri della Lombardia*, Nuove Edizioni, s.d., pag. 63.

(3) Anche il Castello Attendolo - Bolognini di Sant’Angelo Lodigiano venne dotato di un sistema centralizzato di riscaldamento nel Settecento. Cfr. M. GENESI, *Giacomo Casanova viveur fra Sant’Angelo Lodigiano e Lodi nel 1760*; in: “Corriere Padano”, Edizione di Lodi, Anno II (1989) numero 232 del 4 ottobre, pag. 18.

(4) A.S.M., Fondo cit., Fald e Fasc. citt., Foglio 15.911 (n. 310).

(5) A.S.M. ivi, Foglio n. 15.911 (310).

(6) A.S.M., ivi, Foglio n. 12.705 (210) datato 13 ottobre 1786.

(7) A.S.M., ivi, Foglio n. 1821.

Il riscontro di un numero non irrilevante di titoli operistici per lo più *giocosi* (di D. Cimarosa, P. Anfossi) nella cronologia antecedente la solenne inaugurazione del Teatro “Nuovo” (avvenuta nell’anno 1789)⁸, la presenza di patrocinatori autotoni come Giovanni Biondi e “cavalieri associati” in occasione dell’allestimento de: *Il matrimonio per inganno* dell’Anfossi nel 1780, accanto ad una serie di richieste inoltrate per ottenere il benessere per poter allestire, mettere in scena e far rappresentare opere in musica nel corso delle varie Stagioni teatrali (di Carnevale, di Primavera, d’Estate, d’Autunno), come quello sottoscritto nel 1783 dell’appaltatore teatrale Gaudenzio Musa⁹ o come la concessione del Teatro Nuovo richiesta al Podestà dalla Compagnia dei Dilettanti di Cremona per poter vi eseguire musiche con apparato scenico nella Stagione di Carnevale del 1786 o ancora come la scrupolosa serie di disposizioni concernenti l’eventualità di rappresentazioni della Com-

(8) Cfr. TRANQUILLO SALVATORI (a cura di), *Frà Pier Francesco Goldaniga e il ms. “Memorie Storiche nel Regio ed Insigne Borgo di Codogno Lodigiano”*. Riedizione moderna di ms. conservato alla B.B.M.

(9) A.S.M., ivi, Foglio n. 475. Gaudenzio Musa ottenne per l’anno 1784 l’appalto del Teatro di Lodi. Cfr.: LAURA PIETRANTONI, *Cronologia delle opere in musica al Teatro di Lodi nel XVIII secolo*, Cremona, Industria Grafica Editoriale Pizzorni, 1991, pag. 9.

In questo testo viene anche precisata — a pag. 13 — la data dell’inaugurazione del Teatro “Nuovo” di Lodi: si tratta del 25 agosto del 1789, col dramma per musica *Cajo Mario* appositamente commissionato a Giuseppe Giordani detto “il Giordaniello”. Il Teatro Nuovo di Lodi venne eretto per rimpiazzare e sostituire il precario Teatro Interinale provvisoriamente allestito nel soppresso Monastero di San Vincenzo, nel 1787. Qui, nell’ambito della Stagione di Carnevale del 1788 si allestì l’opera cimariosiana: *I due baroni di Rocca Azzurra*: questo dato non può passare inosservato, dacché questa medesima opera sarebbe andata in scena al Teatro Nuovo di Codogno nell’ambito della Stagione carnascialesca del 1790.

A Codogno andò in scena un lavoro di Vincenzo Fabbrizi (“*Li due castellani burlati*”) nel 1790, già eseguito a Lodi un triennio prima.

La scelta di altri due titoli accomuna le cronologie di questi due teatri della Bassa lombarda: *Giannina e Bernardone* di Cimarosa (Lodi 1784; Codogno, 1790) e *La pastorella nobile* di Pietro Alessandro Guglielmi (Lodi, 1790; Codogno, 1791).

Come si vede il titolo approdato sulla scena codognese apparve uno o più anni prima alla ribalta del pubblico lodigiano: si direbbe che il successo (o l’insuccesso) di un’opera presso il pubblico lodigiano si presentava come una credenziale di scelta all’impresario codognese nel programmare l’opera stessa per la stagione ventura. Il presente saggio affronta le vicende del settecentesco Teatro Nuovo di Codogno (e non quelle dell’ottocentesco Teatro Sociale). In fase di ricerca si è constatata la presenza di parecchi cantanti comparsi a Codogno, anche a Casalpusterlengo negli anni Ottanta del Settecento. Ci si augura che la ricostruzione della cronologia teatrale musicale casalina possa divenire oggetto di un nuovo apporto di qualche altro musicologo fungendo da ideale prosecuzione al presente contributo.

pagnia “del Sacco detta della Battaglia”, risalente al 1787¹⁰... testimoniano un'avviatissima attività teatrale-musicale sin dal decennio degli anni Ottanta del Settecento in Codogno, impiantata, probabilmente, da tempi anche anteriori.

Secondo la prassi e l'usanza coeve, non si deve pensare che il sito ed i numerosi locali di cui era provvisto l'edificio teatrale fossero destinati esclusivamente alla fruizione in occasione di messinscene operistiche: il più eterogeneamente colorita possibile si presenta la tipologia spettacolare a Codogno, documentata sin da prima dell'inaugurazione del Teatro Nuovo, infatti. Un primo elemento confermate si trae dal divieto dell'uso delle *Tagliate*, introdotto nel 1787, mentre in quello stesso anno venne accordato il permesso di rappresentare, in “tempo di Quadregesima, gli spettacoli strepitosi de' Saltatori”¹¹ riscuotendo un massiccio consenso, un popolarissimo riscontro presso una cospicua fazione di pubblico, accanto al consueto accordo che (diversamente dalla normativa vigente nello Stato della Chiesa)¹² permetteva allestimenti di “commedie e tragedie in musica”¹³ nel periodo quaresimale. Sin dalla fine del 1786¹⁴, una rappresentanza di “Possessori ed abitanti di Codogno”,

...determinatisi di far erigere in quel luogo a proprie spese un nuovo Teatro, implorano la superiore approvazione per la costruzione del medesimo con quali prerogative e privilegi che sono stati ultimamente accordati al Nuovo Teatro di Casalmaggiore.

Il *Regolamento* a cui fa riferimento il suddetto stralcio, è sicuramente il *Piano per il Nuovo Teatro di Casalmaggiore da*

(10) A.S.M., ivi, Foglio n. 84.

(11) A.S.M., ivi, Foglio n. 15 F.I. (170) del 1° marzo 1787.

(12) Oltre al divieto di rappresentare commedie e tragedie in tempo di Quaresima, vigeva anche il veto per le donne di calcare le scene a Roma; quest'ultimo venne sciolto nella primavera del 1799, coll'avvento della Repubblica Romana.

Cfr.: M.G. GENESI, *Una Primadonna tardosettecentesca: Brigida Giorgi-Banti*, Monticelli d'Ongina, Pro Loco Edizioni, 1990, pag. 11, nota 24.

(13) A.S.M., ivi, Foglio n. 3998 (170) datato 5 marzo 1787.

(14) A.S.M., ivi, Foglio n. 12.705 (110), datato “Di Lodi, addi 8 novembre 1786”.

subordinarsi al Reale Governo per la Superiore Approvazione, costante di 35 articoli¹⁵. Non potendo procedere per ragioni di spazio alla completa disamina degli articoli, si riferisce per sommi capi il contenuto di quelli iniziali degni di nota:

Art. III vi si precisa che Il Regolamento teatrale di Casalmaggiore è foggiato su quello del Teatro di Como (stilato nel 1756);

Art. IV: si allude all'esistenza di un precedente teatro fornito di sole "due logge" esclusivamente nobiliari, e di una platea destinata a: "ogni sorte di gente";

Art. VI: i firmatari e sottoscrittori del Regolamento sono dodici di numero;

Art. VIII: il nuovo erigendo teatro dovrà essere dotato, oltre che della platea, di tre ordini di palchi, con 14 palchi per ordine (7 per parte) per un totale di 42, a cui si aggiunge il "Palco di mezzo per il Governo"¹⁶.

Art. IX: i palchi sarebbero stati venduti all'asta o concessi in subaffitto dall'impresario;

Art. XII: l'ornamentazione e la decorazione dei palchi doveva comprendere pitture, bendinelle e parapetti.

Art. XIII: ciascun palchettista doveva portarsi da casa i sedili di cui intendeva fruire durante gli spettacoli e che più gli aggradavano (...).

(15) A.S.M., ivi, Faldone cit., Fasc. "Casalmaggiore".

(16) L'art. VIII specifica anche che il Teatro di Casalmaggiore secondo il progetto preliminare non era dotato di loggione. Ma la pianta descrittiva disegnata a costruzione avvenuta lo includeva. La facciata comprendeva un portico con tre archi, sovrastato da lesene e terminante con un timpano neoclassico. Due simmetriche rampe di scale permettevano l'accesso al primo piano, mentre una scala laterale più piccola portava ai tre piani superiori. Altri locali compresi erano: il caffè, il Vestiario maschile e quello femminile, le due "hall" anch'esse divise per sesso, la legnaia, l'accesso al palcoscenico (sul lato sinistro).

Il palcoscenico era dotato di 5 quinte più il fondale, un'ampia soffitta in corrispondenza dello spazio scenico, un meccanismo a grossi cilindri lignei sotto il palcoscenico in corrispondenza della sezione terminale destinati allo scorrimento delle scene. L'edificio comprendeva anche una "Sala per le feste da Ballo Venali". Si è riportata questa descrizione perché essa dovette fungere senz'altro a modello alla costruzione del Teatro Nuovo di Codogno.

L'anno 1788 "vigilare" rispetto a quello dell'inaugurazione si rivelò determinante per la definizione di una serie di circostanziati dettagli ai fini di un'ottimale gestione teatrale; sin dal gennaio di quest'anno, infatti:

*I sei interessati [definiti anche Condomini e Compatroni] alla Fabbrica del Nuovo Teatro di Codogno-Provincia Lodigiana-domandano di poter usare della libertà dei Giuochi d'Azzardo all'occasione che nel prossimo Autunno intendono di aprire con un grandioso spettacolo il teatro suddetto*¹⁷.

La ventilata inaugurazione, però, slittò di un paio di stagioni alla Primavera del 1789 e la Reale Intendenza del Podestà di Lodi negò incondizionatamente (ed anticipatamente rispetto alla data prefissata per l'apertura del teatro) ogni permesso alla pratica di *Giuochi*, vietando ed interdiciendo ogni forma di gioco da tavolo, d'azzardo, di carte, *di Zara e di Faraone*, ribadendo il permesso di rappresentare unicamente opere con allestimento scenico. Giungendo al fatidico 1789, la prima richiesta in cui ci si imbatte nel fondo documentario milanese utilizzato per il presente saggio reca la data 16 febbraio: vi si deduce il nome del primo impresario del Teatro Nuovo (a capo di una lunga serie, ricoprì un posto ambizioso, come si evince dalle numerose adesioni ai vari concorsi indetti per la copertura di tale posto, visibili nel carteggio qui utilizzato): si tratta del cremonese Michele Corradini, vincitore del primo concorso per l'appalto del Teatro¹⁸ che ebbe in gestione l'edificio ancora l'anno seguente. Il documento qui di seguito stralciato contiene un'altra specifica e circostanziata richiesta di nuovo concernente la storica serata inaugurale; si tratta della possibilità di:

*...introdurre una lotteria di premi e di far uso della maschera in occasione dell'aprimiento del Nuovo Teatro di Codogno*¹⁹.

(17) A.S.M., ivi, Foglio n. 17 (45) datato 11 gennaio 1788.

(18) A.S.M., ivi, vedi: Cartella con le candidature degli aspiranti all'ottenimento in appalto del Teatro.

(19) A.S.M., ivi, Foglio n. 22.7.2 (122) datato 16 febbraio 1789. Nel 1795 venne nominato direttore del Teatro Nuovo il dott. Camillo Albini.

Positivo e favorevole fu il responso delle autorità competenti nell'autorizzare lo svolgimento della lotteria (ne vennero forniti due schemi da adottarsi *ad libitum* per il suo svolgimento):

Lo spettacolo, giuste le notizie che se ne hanno, che sta egli disponendo per l'apertura di quel Nuovo Teatro nella prossima Primavera, dovrebb'essere assolutamente grandioso e interessante e tale da invitare singolarmente di poter, nel detto Teatro, durante le Recite, introdurre una lotteria di premi consistenti in merci e chincaglierie...²⁰.

Nel corso delle recite inaugurali venne stanziato nel borgo un Corpo Speciale di Guardia per salvaguardare la tranquillità, assicurare l'ordine pubblico e sorvegliare la massiccia affluenza di forestieri: il Comando Militare Generale di Lodi avrebbe dovuto stanziare a Codogno una decina o dodici dragoni per tutelare la sicurezza, ma ciò non avvenne, in realtà²¹, dacché si dovette ripiegare sulle forze di sorveglianza armata autoctone.

Il 12 maggio del 1789 si tenne la storica inaugurazione con il dramma serio "Enea e Lavinia"²² del compositore partenopeo allora assai rinomato Pietro Alessandro Guglielmi. Fu probabilmente l'evenienza del solenne varo a far optare per un "dramma serio", piuttosto che per un "dramma giocoso" di cui, invece, la susseguente cronologia teatrale codognese tardosettecentesca pullulò (Cfr. il Regesto cronologico degli Spettacoli qui allegato). Il Frontespizio del libretto per l'occasione

(20) A.S.M., ivi, Foglio n. 2863 (122) datato 18 febbraio 1789.

(21) A.S.M., ivi, Foglio 3.F.6., n. 1736 datato 5 maggio 1789 e Foglio 9561-2736.

(22) Copie della partitura manoscritta completa dell'*Enea e Lavinia* sono conservate presso le seguenti biblioteche: Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Parigi, Conservatoire National De Musique, Napoli, Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella", Lisbona, Palácio Nacional da Ajuda, Washington DC, Library of Congress (Music Division).

stampato allude²³ alle “Loro Altezze Reali il Serenissimo Arciduca Ferdinando Principe Reale d’Ungheria e Boemia, Arciduca d’Austria, Duca di Borgogna e di Lorena, Cesareo Reale Luogo Tenente, Governatore e Capitano generale nella Lombardia Austriaca e la serenissima Arciduchessa Maria Ricciarda Beatrice d’Este Principessa di Modena”.

Sottoscrissero il libretto il “Marchese Giacinto Arrigucci e Socj”, patrocinati della costruzione dell’edificio teatrale e dello spettacolo inaugurale. Non è casuale la presenza del nominativo di un nobile sul libretto: ampiamente rimarcati, risaltati erano i nomi di quei nobili o principi che, mecenati taciti o dichiarati, sovvenzionavano “di fatto” gli spettacoli operistici coevi. Enorme era l’esborso, se si pensa ai *cachet* dei cantanti principali e comprimari, alle spese di stampa del libretto, alle retribuzioni degli orchestrali (e del compositore e librettista): non è, però, il caso delle messinscena codognesi, tutte “riprese” di opere già rappresentate e collaudate, ammenoché i cantanti non richiedessero espressamente la composizione e inclusione di arie nuove o l’effettuazione di modifiche rispetto a versioni precedenti di un’opera recuperata per una riedizione. L’usanza di ripescare titoli già andati in scena sui palcoscenici italiani, praticata anche nel caso di Codogno, tuttavia costituisce un’eccezione per l’epoca. Nella contemporaneità di chi scrive, il repertorio si è fossilizzato su un ristagnante numero di titoli ciclicamente alla ribalta: nel Seicento e Settecento — secoli dei primordi del teatro in musica — invece, vige la ricerca di musicalizzazioni inedite di libretti anche notissimi in una pleiade di

(23) La copia consultata si trova presso la Biblioteca del Conservatorio “A. Boito” di Parma. Una riproduzione fotostatica parziale è visibile in: GIUSEPPINA MORETTI, *Il Teatro Sociale nella Vita Musicale di Codogno*, tesi di laurea dell’Università Cattolica di Milano, Facoltà di Magistero; relatore prof. Sergio Martinotti, Anno Accad. 1978/’79. Quest’ultimo testo verte essenzialmente sulla vita artistica presso il Teatro Sociale fornendone una Cronologia dal 1835 (anno di edificazione e di fondazione) al 1954. Nutrita è la “rosa” dei compositori eseguiti: Bellini, Donizetti, Piglia, Ricci, Rossini, Coppola, Mercadante, Fioravanti, Resini, Verdi, Rossi, Villanis, De Ferrari, Paradisi, Provinciali, De Giosa, Petrella, Marchetti, Ponchielli, Pacini, Kalman, Lehar, Apolloni, Gounod, von Flotow, Aubert, Cagnoni, Bandini, Marzani, Bizet, Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano, Boito, Thomas, Cilea, Massenet, Wagner (*Lohengrin*).

Il fatto che del Settecentesco Teatro Nuovo non venga fornita una adeguata cronologia e che l’istituzione venga annoverata *en passant* fra gli “antefatti” del Teatro Sociale di edificazione seriore ha portato all’ideazione e alla stesura del presente contributo.

titoli. Un'eccezione a questa regola è rappresentata giustappunto dalla "prima donna" Brigida Banti, la quale pretese le riprese di moltissimi dei lavori da lei già precedentemente interpretati in patria, nel corso della sua permanenza londinese come "prima-donna seria" (soprano lirico drammatico *ante litteram*) al King's Theatre di Haymarket a Londra; rimanevano, comunque, da versare i diritti di esecuzione; occorre anche pensare ai costi alti di sartoria, all'illuminazione, ai maestri scenografici, indoratori, plasticatori, pittori in subordine e relativi assistenti, ai ballerini, e correlati *repetiteurs* di compagnia; alle spese dei copisti per la trascrizione di parti vocali e strumentali, al direttore e orchestra dei balletti, spesso autonoma rispetto a quella per l'opera, ai membri del coro, ai garzoni, trovarobe, macchinisti di palcoscenico e a tutti quanti operavano o ruotavano nella sfera organizzativa della vita teatrale.

I.2 UN "PAMPHLET" DEL 1780: LA POSIZIONE DI UNA FAZIONE DELLA NOBILTÀ DI CODOGNO NEI CONFRONTI DELLE ATTIVITÀ TEATRALI DEL BORGO.

Nel 1780 (vedi: "Cronologia") ben quattro opere vennero messe in scena nel Teatro Interinale di Codogno fra le quali le celebri: *Il Matrimonio per Inganno* di Pasquale Anfossi e *L'Italiana in Londra* dell'operista *à la page* Domenico Cimarosa. Gli anni Ottanta del XVIII secolo risultarono decisivi e cruciali nella programmazione e gestione della vita teatrale del borgo lombardo dacché sfociarono nell'erezione di un nuovo edificio appositamente riservato alle *performances* di prosa o musica. Se la vicenda giunse a compimento col *placet* dell'aristocrazia pervasa e lasciata convincere dall'entusiasmo dei negozianti del borgo, l'"iter" della questione non fu pianeggiante. Riserve, dubbi, diffidenza, perplessità e reticenze di una fazione della nobiltà, si coagularono nel: *Discorso Morale e Politico sopra il Teatro recitato presso l'Aristocrazia nella Congregazione dei Signori di Codogno il 22 Ottobre 1780*, dato alle stampe nella Stamperia piacentina Regio-Ducale di Andrea Bellici-Salvioni (*Avutane da' Superiori la Facoltà*).

Il *pamphlet*, anonimo, consta di ventiquattro pagine numerate e ha la funzione di “codificare” e “cristallizzare” il risentimento di un settore dell’aristocrazia, essendo stato, forse, commissionato a un letterato piacentino o lodigiano di medio cabbotaggio, o a un qualche nobiluomo letterato (per il taglio classicistico, accademico, retorico, moraleggiante che presenta). Il tono del “*Discorso*” (autentico “deterrente” psicologico nei confronti della proliferazione ed “istituzionalizzazione” della vita teatrale nel borgo) è infervorato: nettamente dissuasorio nei confronti della vita teatrale, sottintende un verdetto contrario all’edificazione di un nuovo teatro in Codogno.

È proprio con tale enunciato che trae avvio il “*Discorso*”, carpando il pretesto di un’insistente *vox populi* divulgatasi proprio nel 1780: il relatore specifica che la questione dell’edificazione o meno di un edificio da adibire a recite si andava trascinando da tempo addietro, dal momento che l’intervento del 1780 ne corona una “serie” antecedente comprendente altri tre “*Discorsi*” non tramandati a stampa, ma lasciati manoscritti (andati probabilmente dispersi).

Duplice si profila la motivazione per la quale “bandire” dal borgo gli spettacoli teatrali: l’affronto politico e l’oltraggio alla moralità cristiana, senza contare l’affievolimento dei costumi e l’indebolimento dei saldi principi morali. Gli spettacoli teatrali inducono alla corruzione e “maggior depravazione dei costumi”, annota alla pagina quarta il relatore, accendendo il tono con l’alludere all’intensa attività teatrale presente “in loco” da tempo, e con il condannare un’eventuale sua prosecuzione in quanto “nociva”. Il discorso si snoda attraverso una classicamente ciceroniana *enumeratio* di *exempla*, una rassegna di condanne e bandi della pratica teatrale presso autori greci e latini (alla pagina 13 del *pamphlet*).

Alla pagina 9, l’anonimo retore attacca frontalmente le sprovvedute petizioni dei negozianti propensi alla costruzione del teatro: la condanna si fa esortazione e dissuasione dall’intenzione di impiantare un’istituzione teatrale stabile. Conseguenza irreversibile sarebbe una grave perdita finanziaria. Fa seguito un interrogativo retorico, quasi invettiva: a questo stragemma (pagina 18) ricorre il relatore tracciando parentetica-

NEL NUOVO TEATRO DELLI SIGNORI
COMPADRONI DEL REGIO BORGIO

D I C O G N O

In occasione della solita Fiera alli 14. Novembre 1793.

SI RAPPRESENTERA' TRE DRAMMI GIOCOSI IN MUSICA

IL PRIMO IL CONTE BRILLANTE

Musica del Sig. Maestro Marcello da Capua Napoletano.

IL SECONDO GIANINNA, E BERNARDONE

Musica del Sig. Maestro Cimarosa.

**IL TERZO IL DON GIOVANNI, O SIA
IL CONVITATO DI PIETRA.**

Il Primo Dramma sarà rappresentato dal Buffo

Sig. Tommaso Carmanini.

Il Secondo Dramma sarà rappresentato dal Buffo Sig. Gaetano Neri

Il Terzo Dramma sarà rappresentato da ambi li Buffi, e dal

Mezzo Carattere Sig. Giovacchino Bellandi.

A T T O R I

Primo Buffo

Signora Orsola D' Agostini.

Primo Mezzo Carattere

Sig. Viaceazo Alliprandi.

Seconda Donna

Signora Maria Catinaiol.

Secondo Buffo

Sig. Filippo Fragni.

Secondo Mezzo Carattere

Sig. Giovanni Trevisini.

Altra Seconda Donna

Signora Rosa Tavola Montignani.

LI BALLI SARANNO COMPOSTI, E DIRETTI DALLI SIGNORI GAETANO
MONTIGNANI, FELICE CIRUTTI, ESEGUITI DALLI SEGUENTI

Primo Ballarino di mezzo Carattere

Sig. Domenico Grimaldi.

Primi Grotteschi a Vicenda

Sig. Gaetano Montignani. Sig. Felice Cerutti. Sig. Giuseppe Collina detto Pavaione.

Sig. Marianna Goldoni.

Sig. Giuditta Pontigua.

Ballerino per le parti.

Sig. Antonio Dedraio.

Primo Grottesco fuori di Concerto.

Sig. Lucca Rinaldi.

Figuranti.

Sig. Luigi Marchaui.

Sig. Rosa Stalligler.

Sig. Vincenzo Fabri.

Sig. Annunziata Perli.

Primi Ballerini Seri.

Sig. Luigi Casali. Sig. Luigia Clerbi.

Al Cembalo

Primo Violino dell' Opera

Primo Violino per i Balli

Sig. Maestro Federico Scachetti. Sig. Paolo Stramezzi. Sig. Dasso Zanetti.

Il Vestuario sarà di ricca, e vaga invenzione del Sig. Michele Premoli.

Andrà in Scena la suddetta Opera il giorno 9. Novembre.

Chi desiderasse abbonarsi potrà dirigersi al solito Camarino del Teatro dal Impresario

mente un *identikit* sommario dei principali monumenti “vanto morale del borgo”. Si riporta per esteso il passo in questione:

(...) Ah, Codogno!

Mancano a Te, forse, i pregi reali, onde abbia a ricercarvi un miserabile supplemento?

Tu, primo fra i Borghi del Lodigiano, e come tale considerato fino d'allora, che nel 1672, dal Contado fosti prescelto per farvi il giuramento solenne di credere, confessare, difendere Immacolato il primo istante della Concezione di Maria.

Tu, onorato quasi già da tre secoli della Cittadinanza di Piacenza.

Tu, sottratto da più di un secolo dalla giurisdizione de' Feudatari, contraddistinto con Regio Podestà da Carlo II Re di Spagna, decorato da ben Cinque Monasteri di Religiose Persone, da Ospitale, Orfanotrofio, Sacro Monte, Seminario e numeroso riguardevol Capitolo col'uso de' Pontificali a chi vi presiede, qual lustro puoi averne da un pubblico monumento della umana follia e corruzione?

Come si evince da questo stralcio, il “*Discorso*” del 1780 è arroccato su una posizione biecamente conservatrice, anti-teatrale, moralisticheggiante. L'ultimo argomento che si introduce a suffragio della “tesi” perseguita, è quello del “gioco”: il relatore spiega come legalizzare l'attività teatrale equivaletta e corrisponda a introdurre sistematicamente le collaterali pratiche del “gioco d'azzardo” ...“o presto, o tardi, o permesso o furtivo, per maneggio di avidi impresari...” (pagina 20).

A nulla sarebbe valso questo infervorato “*Discorso*”, visto che gli spettacoli teatrali tardo-settecenteschi a Codogno avrebbero impiantato una proliferante tradizione artistica plurisecolare. Tutt'al più il “*Discorso*” del 1780 serve a documentare il “clima di tensione” che costeggiò l'edificazione del teatro (e che corredò con ogni probabilità, la misteriosa e oscura circostanza dell'incendio dello stesso edificio).

2. UN ANTECEDENTE ARCIDUCALE MILANESE (CON COMMESSA MOZARTIANA) DEL 1771.

La coppia arciducale che presiedette la *soirée* inaugurale di Codogno, sin dall'adolescenza era avveza a proteggere musicisti in cambio di prestazioni musicali cortigiane: allo stesso Wolfgang Amadeus Mozart (Salisburgo, 1756-Vienna, 1791) era stata commissionata una "festa teatrale" o "serenata" con apparato scenico da allestirsi ed eseguirsi proprio in occasione delle nozze dell'Arciduca Ferdinando governatore di Lombardia con la Principessa Maria Ricciarda di Modena.

Nel Settecento i movimenti salienti della vita personale nobiliare, principesca e reale si trasformavano, in funzione delle esigenze di consolidamento dell'immagine pubblica stessa delle grandi monarchie, in pubbliche "messe in scena" che coinvolgevano intere città, i vari strati costitutivi della società, prolungandosi per giorni e settimane. Né le nozze dell'Arciduca con la Principessa poterono sottrarsi a questa regola: Milano medesima divenne il "teatro" della grandiosa ed articolata rappresentazione celebrativa dei governatori austriaci. I festeggiamenti cominciarono con la massiccia affluenza di stranieri il 15 ottobre 1771, con l'ingresso solenne dell'Arciduca in città. Venne, quindi, celebrato il matrimonio (a sua volta interpretato da musiche organistico-corali dalle cantorie rialzate del Duomo, come mostrano le stampe che lo riproducono ed evocano). Fece seguito il rientro a corte con un "nobilissimo concerto" e una cena pubblica.

Il 16 del mese, dopo un fastoso pranzo offerto a ben quattrocento coppie di sposi sull'ampio Corso di Porta Orientale, va in scena il *Ruggiero* di Johann Adolph Hasse (Bergedorf, Amburgo, 1699-Venezia, 1783), inframmezzato (esattamente come sarebbe avvenuto per l'inaugurazione del Teatro Nuovo di Codogno) da due balletti. Il giorno 17, dopo una sfarzosa passeggiata in carrozza in Porta Orientale andò in scena la serenata mozartiana, *Ascanio in Alba* col seguente "cast":

Venere: Sig.ra Falchini, Seconda Donna (soprano)

Ascanio: Sig. Giovanni Manzuoli, Primo Uomo (sopranista)

Silvia, ninfa di sangue erculeo: Sig.ra Mar. Ant. Girelli Agui-
lar, Prima Donna (soprano)

Alceste, Sacerdote: Sig. Giuseppe Tibaldi, (tenore)

Fauno, Pastore: Sig. Solzi, (soprano).

Fu un trionfo e lo spettacolo si dovette ripetere il giorno seguente.

I festeggiamenti si protassero fino alla fine del mese, essendo articolati in più momenti: corteo di maschere dei "facchini" in cui venivano parodiati gli abitanti della zona montuosa sopra il Lago Maggiore, il giorno 19; corsa di cavalli "barberi" [sic] il giorno 22; grande cuccagna il 24, durante la quale vennero messe a disposizione del popolo ingenti quantità di cibarie, mentre dalle fontane zampillava vino. Ecco il programma così come venne stampato e divulgato: "*Giornale delle Feste che debbonsi fare per le nozze delle L.L.A.A. l'Arciduca Ferdinando e la Principessa d'Este*"²⁴ (vedi a fronte pag. 51).

Il programma stampato si chiude con la seguente specificazione: "L'Opera continuerà fino al compimento delle Venti Recite circa".

Lo scopo sotteso alla scelta di riportare il calendario dei festeggiamenti mediolanensi è di fornire un secondo termine di paragone all'inaugurazione di Codogno: molti elementi sono identici, quali l'uso della maschera che era tuttavia vietata nelle ore serali fuori dalle sale pubbliche e la programmazione di più recite per permettere a tutti i convenuti di assistere allo spettacolo. All'espletamento, e adempimento della commissione della *Serenata* nuziale era finalizzato il secondo *tour* italiano di Wolfgang e Leopold Mozart, suo padre. Fissata per il 17 ottobre la data della *première* assoluta, Leopold lamentava di non essere ancora in possesso del libretto e di non essere a conoscenza dei cantanti alla data del 24 agosto. Come sarebbe avvenuto l'anno seguente (1772) per il *Lucio Silla* i recitativi vennero probabilmente ultimati con circa un mese di anticipo (assieme ai cori) rispetto alla composizione delle arie (tripartite) e delle altre parti della serenata: la musicalizzazione consta di 22 numeri complessivi.

(24) A.S.M., vedi: *Miscellanea Lombarda*.

| DATA | di giorno | alla sera |
|-------------------------|--|--|
| martedì 15 ottobre | Benedizione Nuziale delle L.L.A.A. R.R. | Cena pubblica in famiglia con intervento di tutta la nobiltà |
| mercoledì 16 ottobre | Pranzo Pubblico in Famiglia con intervento della nobiltà, e dopo Tavola Pubblica delle Spose dotate dalla S.R.I.M.A. sopra il Corso di Porta Orientale | Opera con illuminazione di tutto il teatro |
| giovedì 17 ottobre | Corso di Carrozze con Grandi Sinfonie | Serenata in Teatro |
| venerdì 18 ottobre | Passeggio sopra le Mura della Città | Appartamento in Corte |
| sabato 19 ottobre | Entrata de' Facchini | Serenata in Teatro |
| domenica 20 ottobre | | |
| lunedì 21 ottobre | | Gran Ballo di Sua Altezza Serenissima il Duca di Modena |
| martedì 22 ottobre | Corsa de' Barberi con Maschera Pubblica | Opera in Teatro |
| mercoledì 23 ottobre | Passeggio e Corso di Carrozze con Grandi Sinfonie | Opera e Ballo Mascherato in Teatro |
| giovedì 24 ottobre | Cucagna a Porta Orientale e Maschera Pubblica | Serenata con illuminazione in Teatro |
| venerdì 25 ottobre | Passeggio sopra le Mura della Città | Appartamento in Corte |
| sabato 26 ottobre | Corsa de' Calessetti e Maschera Pubblica | Opera e Ballo in Gala a Corte |
| domenica 27 ottobre | Illuminazione del Giardino sopra il Corso di Porta Orientale, del Tempio al fine del suddetto Corso e Maschera pubblica | Serenata e Ballo Mascherato in Teatro |
| lunedì 28 ottobre | Passeggio e Corso di Carrozze con Grandi Sinfonie | Serenata con Illuminazione in Teatro |
| martedì 29 ottobre | Gran Pranzo che alle Loro Altezze Reali dà Sua Altezza Serenissima il Duca di Modena con invito di tutta la nobiltà | Opera e Ballo Mascherato in Teatro |
| mercoledì 30 ottobre | Corso de' Barberi e Maschera Pubblica | Opera e Ballo Mascherato in Teatro |

Autore del libretto era l'abate Giuseppe Parini (Bosisio, Como, 1729-Milano, 1799): il letterato che era atteso da Vienna dove si era recato per l'approvazione, si era attenuto al prototipo in due canonici atti del "dramma pastorale". Lo stesso Parini, secondo un'usanza coeva vigente, ebbe anche l'incarico di descrivere ufficialmente i festeggiamenti nuziali in quell'occasione: un resoconto della favorevolissima accoglienza del pubblico, alla serenata mozartiana con apparato scenico tale da oscurare anche l'andata in scena de *Il Ruggiero* di Hasse. Intitolata *Ascanio in Alba*, era disseminata da un cospicuo numero di "macchine" teatrali, quali la mutazione del bosco in tempio, la topica discesa della dea Venere dal cielo e via dicendo. Un vivido quadro delle articolate manifestazioni artistico-competitivo-sportivo-musicali si deduce dalla: "*Descrizione delle feste celebrate in Milano per le Nozze delle L.L. Altezze reali l'Arciduca Ferdinando d'Austria e l'Arciduchessa Maria Beatrice d'Este*", Milano, Bianchi, 1771²⁵. Charles Burney registrò nei suoi diari di viaggio che già nell'agosto del 1770 Mozart aveva ricevuto la commissione dell'*Ascanio in Alba* probabilmente dal reggente durante la minore età di Ferdinando, Francesco III Duca di Modena, a Palazzo Firmian in Milano²⁶.

* * *

La "Festa teatrale" K. 111 *Ascanio in Alba* condivide con *l'Enea e Lavinia* l'argomento mitologico (ma non allegorico) del libretto dacché nel lavoro occasionale mozartiano erano previsti i seguenti personaggi: Ascanio, Venere, la ninfa discendente erculea Silvia, il sacerdote Alceste e il capraio Fauno. Nell'occasione dell'andata in scena milanese di questo lavoro, si indisse una lotteria alla quale lo stesso Mozart prese parte, assecondando la sua proverbiale predilizione per il gioco. La lotteria teatrale accomuna le due evenienze teatrali dell'*Ascanio in Alba* e dell'*Enea e Lavinia*. Si riporta uno stralcio della lettera mozartiana alla sorella (datata 26 ottobre 1771), risalente a pochi giorni dopo l'andata in scena dell'*Ascanio*:

(25) Ristampa moderna in: GIUSEPPE PARINI, *Tutte le Opere*, Firenze, Barbèra, pp. 139 e sgg.

(26) Cfr. STANLEY SADIE, *Mozart*, Londra, Macmillan Publishers, 1980, trad. ital. di A.M. Morazzoni, pp. 21-22.

*Carissima Sorella,
Grazie a Dio anch'io sono sano.
Poiché adesso il mio lavoro è finito, ho più tempo di
scrivere; però non ho novità, perché il babbo ha già scritto tutto lui.*

Non porto nessuna nuova se non che nella lotteria sono usciti il 35, 59, 60, 61, 62, sicché se noi avessimo puntato su questi numero avremmo vinto, ma non avendo puntato non abbiamo né vinto né perduto, anzi abbiamo riso della gente. Le due arie bissate della Serenata (Ascanio in Alba, n.d.s.) erano una di Manzuoli e un'altra della primadonna Girelli. Spero che te la spasserai a Triebenbach, sia al tiro, sia tempo permettendo nelle passeggiate²⁷.

3. LA "PRIMA" INAUGURALE A CODOGNO

Quanto alla scelta dell'opera per l'inaugurazione codognese, l'avveduto impresario preferì recuperare una partitura già rappresentata tre volte (a Napoli al Teatro San Carlo nel 1785 e 1788 e a Venezia al Teatro San Samuele nel 1788) piuttosto che arrischiare un insuccesso commissionando appositamente un nuovo titolo a uno dei numerosi melodrammisti di formazione partenopea in auge. A ben guardare, infatti, un terzo dei compositori italiani viventi che scrivevano per l'opera erano di origine partenopea: questa fazione ne comprendeva i più importanti, quelli che precedettero Rossini, Donizetti e Bellini, preparandone il tracciato, ossia Cimarosa, Paisiello, Tarchi, Traetta, Guglielmi, Andreozzi, Fioravanti.

Nonostante questa scelta, a causa della non estesissima piantazione del palcoscenico del Teatro Nuovo di Codogno, come è lecito ipotizzare, per adeguare le scene all'ampiezza e alla forma del boccascena di proscenio ed arcoscenico, e in consentaneità col sistema d'illuminazione, le scene vennero create ap-

(27) Cfr. *Mozart in Lombardia*, Tipolito Senzolari, Lodi, 1990, pag. 86. I balletti intercalati a *Il Ruggiero* di Hasse, furono: *La Corona della Gloria* di Picq, e *Pico e Canente* di Favier.

positamente *ex novo*, e commesse a Francesco Ferrari. Esse non avrebbero potuto essere riutilizzate nella ripresa scaligera dell'*Enea e Lavinia* pochi mesi dopo, a causa dalla maggiore dimensione del boccascena di quel palcoscenico.

Sia dal libretto che da una pubblicazione riepilogativa annualmente edita negli ultimi decenni del Settecento (nella quale venivano puntualmente segnalate le programmazioni teatrali operistiche)²⁸, si trae il *dramatis personae* dell'*Enea e Lavinia*:

- primo soprano nella parte di Enea: Valerio Violani
- secondo soprano nella parte di Turno: Francesco Gilardoni detto "il Comaschino"
- primo tenore nella parte di Latino: Giacinto Peroni
- seconda donna nella parte di Amata: Antonia Viscardini
- supplemento alle prime parti femminili ("doppio"): Candida Cerati

Il libretto specifica anche i nominativi delle prime parti d'orchestra:

- clavicembalista: Gaetano Terraneo
- capo d'orchestra: Giovanni Mariotti
- primo violino: Giuseppe Nucci.

Vengono resi noti, poi, i nomi di costumista, e operatore di palcoscenico:

- vestiario di: Giuseppe Negri
- Macchinista: Feliciano Bosio.

Due furono i balli intercalati fra gli atti del dramma serio per musica, secondo l'usanza coeva, osservata con lo scopo di "alleggerire" il tono fosco del dramma serio: *Ezio*, un ballo eroico-pantomimico il primo, e *Nina*, un ballo di mezzo carat-

(28) La pubblicazione a cui si allude è la seguente: *Indice de' Teatrali Spettacoli di tutto l'anno con l'aggiunta dell'Elenco de' Signori Virtuosi, Cantanti e Ballerini, de' Capi delle Comiche Compagnie Italiane e dello Stato Personale Componente le Compagnie Istesse: e finalmente della Nota di tutte le Opere serie e buffe Italiane scritte di Nuova Musica da' rispettivi Signori Maestri di Cappella, ed in quali Teatri. Dedicato all'Illustrissimo Sig. Marchese Don Bartolomeo Calderari regio Feudatario de' Luoghi di Turano, Belvignate e sue pertinenze nel Contado di Lodi e Conte Feudatario di Paderno*, Milano, con privilegio di Privativi, fasc. degli anni 1789-1795.

tere denominato “farsa francese” il secondo. La musica di entrambi era collettizia, accomodata dal Sig. Domenico Le Fevre, a sua volta “primo ballerino serio”²⁹. La primadonna dell’*Ezio* era (nella parte di Fulvia) madame Carolina Dupré e l’azione era ambientata al Foro Romano, con scene autonome da quelle utilizzate per l’opera, di invenzione e realizzazione dello scenografo milanese Antonio Baila.

Ma quale circostanza costituì l’intrinseco elemento che determinò la scelta, in ultima istanza, dell’*Enea e Lavinia* come titolo inaugurale? Senza ombra di dubbio la presenza di quella primadonna che aveva già riscosso un autentico trionfo rivestendo i panni dell’eroina protagonista Lavinia nell’edizione san-carlina del 1788, il soprano Maria Brigida Giorgi (coniugata col ballerino veneziano Zaccaria Banti). Nata nel 1755 nel poco distante borgo compreso nella giurisdizione piacentina di Monticelli D’Ongina³⁰ la “Banti” (come venne menzionata nelle fonti coeve) aveva intrapreso la carriera di cantante poco più che ventenne, e sarebbe entro breve divenuta la primadonna “stella assoluta” italiana al prestigioso King’s Theatre di Londra, nel periodo culminante della sua carriera, a partire dal 1794 sino al 1802, dopo aver precedentemente cantato al cospetto di quasi tutti i reali d’Europa³¹. A Codogno la Banti, allora trentaquattrenne, agì da autentica “diva” e madrina d’onore della serata, fulcro portante dell’intero apparato spettacolare inaugurale ella sarebbe ricomparsa poco meno di due mesi dopo (il 28 luglio 1789) di nuovo quale interprete femminile principale dell’*Enea e Lavinia* nella fastosa versione scaligera dell’opera.

Così interviene a proposito il marchese Arrigucci nell’introduzione anteposta al libretto della versione milanese:

L’aggradimento onde le Altezze Vostre Reali si compiacerò di risguardare il presente Dramma Musico con

(29) Cfr. GIUSEPPINA MORETTI, testi cit.; la riproduzione del libretto codognese in appendice permette di conoscere l’argomento dei balletti.

(30) Cfr. M.G. GENESI, op. cit., pp. 2-4.

(31) Si rimanda alla ricostruzione biografico-cronologico-operistica della cantante; vedi: M.G. GENESI, op. cit., pp. 1-208.

il quale s'aprì nello scorso maggio il Nuovo Teatro di Codogno, ci ha incoraggiati ad assecondarne il comune desiderio di goderne della continuazione sulle scene di questa capitale...³².

Una conferma del tetragono apporto della presenza della primadonna Banti alla riuscita della serata si deduce scorrendo l'impegnativa e ampia parte vocale di Lavinia. Anche in questo 'dramma serio' per la Banti era previsto uno di quei "rondò" d'obbligo con cui ella incantò le platee di mezza Europa, sul declinare del Settecento³³. Il brano in questione è oggetto della breve trattazione del paragrafo successivo: il brano è stato focalizzato con l'intento di approssciare la leggendaria vocalità bantiana, nell'augurio che possa entro breve avviarsi una sistematica restituzione e trascrizione dell'intera opera guglielmiana in questione: per ora si riporta circostanzialmente il menzionato estratto dell'Atto II.

* * *

Al Teatro Nuovo di Codogno le stagioni belcantistiche vennero affiancate da rappresentazioni di prosa: nel 1789 Antonio Carnevali richiedeva l'uso del teatro per una trentina di recite³⁴ mentre nella Stagione di Autunno del 1789 e in quella del Carnevale del 1793 la Compagnia diretta da Pietro Polinà rappresentò parecchie commedie e tragedie. Oscura risulta la cessazione delle programmazioni ed attività artistiche presso il Teatro: né si pone come definitivamente chiarificatrice la Cronologia qui ricostruita (che cessa nell'anno 1795, parimenti alla documentazione e alle pratiche teatrali conservate presso l'Archivio di Stato di Milano). Come impresario per la stagione di Carnevale del 1795 figura Filippo Antonetti mentre Gaetano Montignani vinse il concorso per il posto di gestore degli alle-

(32) Copia del libretto della versione scaligera dell'*Enea e Lavinia* è conservata presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

(33) Cfr. M.G. GENESI, op. cit., passim.

(34) Cfr. A.S.M., ivi, Foglio n. 482.

stimenti della stagione d'Autunno di quell'anno avendolo già ricoperto l'anno precedente in occasione della Fiera novembrina. L'edificio "a ferro di cavallo, decorato con stucchi dorati, dotato di 17 palchi per ciascun ordine"³⁵ venne forse incendiato dopo il 1795 dal battaglione del generale Broussier durante la campagna francese antiborbonica³⁶ oppure sopravvisse fino al 1802 o fino al 1805³⁷.

Ma queste ultime due attribuzioni cronologiche suonano approssimative sottintendendo un groviglio di questioni: tutt'altro che semplice si profila la dimostrazione sulla base di un corredo documentario dell'esatta data di cessazione delle attività artistiche, dato che il materiale giacente presso gli Archivi stessi del Teatro andò distrutto a seguito di incendio. Esso dovette comprendere sicuramente richieste, risposte, lettere, messaggi, contratti inviati, firmati e controfirmati, tutta la fittissima rete di corrispondenze intessuta sin dalla fine della stagione precedente per approntare quella successiva, gli accordi con gli scenografi, coi cantanti, con gli strumentisti, con i ballerini. Le cronache concordano con certezza su un punto: le ben 72 ore lungo le quali un colossale incendio arse al suolo il neo-edificato tempio euterpeo di Codogno, sulle cui ceneri si edificò nel 1834 il Teatro Sociale, demolito nel nostro secolo per speculazione edilizia, dopo aver funto da teatro anche al "ventennio" fascista.

Appare sintomatico e non casuale che le referenze e la documentazione archivistica taccia per le stagioni belcantistiche comprese nel lasso di tempo fra il maggio 1796 (anno della discesa di Napoleone Bonaparte nella nostra penisola) ed il 1805 (anno della trasformazione della Repubblica in Regno d'Italia con radicali mutamenti nell'assetto politico). Dal punto di vista strettamente storico in questo novennio fiorì il cosiddetto "teatro giacobino" e "teatro patriottico" di prototipo france-

(35) Cfr. G. CAIRO - F. GIARELLI, *Codogno e il suo territorio nella Cronaca e nella Storia*, Piacenza, Tipografia Cairo, 1898, vol. II.

(36) Gli storici Cairo e Giarelli asseriscono che gli abitanti di Trani eressero il loro teatro a modello di quello di Codogno, senza rilasciare descrizioni dell'edificio.

(37) Cfr. "MIRTILLO" (sic), *Gli spettacoli lirici codognesi*; sta in: "Il Calandrino" del 10 novembre 1894, pp. 7-8.

sizzante. È lecito ipotizzare che nel periodo suddetto (1796-1805) le attività teatrali a Codogno subissero un brusco arresto e una subitanea sospensione, per far spazio alle più o meno improvvisate ed avventizie rappresentazioni d'importazione transalpina, para-militari o comunque filo-francesi. Conseguenza primaria fu l'abolizione (o perlomeno la limitazione) dell'opera in musica, perché ritenuto genere di spettacolo fatuo, inverosimile, areale, dispendioso da allestire³⁸.

Fu forse per timore di tumulti, proteste, sommosse o incidenti che tacitamente il governo austriaco rallentò o "congelò pro tempore" o sospese l'attività teatrale a Codogno: l'incendio fu la "punta dell'iceberg", lo sbocco per così dire "autogeno", spontaneo, ma inevitabile, ineludibile in quel periodo di tensioni e contrasti. Basti ricordare le rimostranze, sommosse, ed attentati alla sicurezza a cui andarono soggette alcune sale teatrali in quest'epoca.

In sintesi, l'infelice sorte toccata al Teatro Nuovo di Codogno fu una conseguenza parzialmente prevedibile della contingenza cronologica della sua fondazione — l'anno 1789 — con la presa della Bastiglia oltr'Alpe. Fu il periodo di particolare fermento storico sociale a far sì che, dopo lo smantellamento del Teatro Nuovo si attendesse oltre un trentennio (fino al 1834)

(38) Una posizione causticamente critica nei confronti dello stato di emancipazione che avrebbe raggiunto lo *star system* femminile belcantistico di lì a qualche decennio, è assunta dallo scrittore memorialista Luigi Settembrini (Napoli, 1813-1877), che stigmatizza il dispendioso corollario, all'indomani della *première* scaligera di *Norma*, composta da Vincenzo Bellini (Catania, 1801-Puteaux Parigi, 1835). Cfr.: LUIGI SETTEMBRINI, *Ricordanze della mia vita e Scritti Autobiografici*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 52-53: "Tutti parlavano a quei giorni, della Malibran, mirabile cantatrice, la quale la sera innanzi aveva cantato tanto divinamente nella *Norma*, che una schiera di uomini invasati di quella dolcezza l'avevano accompagnata dal teatro a casa con torchi [torce] accesi e gridando gli "evviva" (...) Maria Malibran aveva mirabile voce e mirabile arte di canto, e fra quante donne finora hanno cantato sui teatri non si ricorda una maggiore di lei: ma io avevo la fanciullaggine di sdegnarmi che ad una cantatrice si offerissero tanti onori, tante ricchezze, e tanti versi, e si lasciasse morir di fame tanti generosi; e più mi sdegnavo pei versi [sonetti encomiastici] che allora se ne fecero tanti e tanto sciocchi; e io me la pigliavo con lei e dicevo: "Se ella non fosse una sciocca non permetterebbe questa profanazione della poesia (...) Andato a casa tirai giù d'un fiato una satira contro i poeti lodatori delle cantatrici, che tosto fu sparsa da un mio amico, e piacque perché era agra. Se n'è ita, e non mi ricordo più che i primi tre versi:

O caste Muse, al vostro santo ostello
Io vengo accusator di gente vile
che forma della lettera un bordello".

prima di erigere *ex novo* il Teatro Sociale, non volendo i civili codognesi rinunciare all'autoctona e oramai ben impiantata tradizione teatrale; in via cautelare e per prudenza si attese per quel fatidico trentennio³⁹. Fu, probabilmente, anche la stessa strategica ubicazione geografica lombarda a precludere al Teatro la continuità nelle programmazioni: occorre anche considerare che non casualmente proprio nel periodo compreso fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento nella penisola era giunto ad inaugurazione o a rinnovamento radicale un gran numero di sale teatrali. Va segnalata, infine, la non casuale presenza del soprano Banti per presiedere alcune fra le più importanti inaugurazioni tardo-settecentesche, quali il Teatro Eretenio di Vicenza (1784), il Teatro Nuovo di Livorno, il Teatro La Fenice di Venezia (1792), accanto al Teatro Nuovo di Codogno (1789)⁴⁰.

4. DALLA PARTITURA DELL'“ENEA E LAVINIA”: IL “RONDÒ” DI LAVINIA

Pietro Guglielmi (1727-1804), “compositore particolarmente ferrato nell'opera buffa, ne trasportò molti elementi stilistici all'interno del genere dell'opera seria, quali il frequente ricorso a melodie di danze e marce popolari, i piccoli e vivaci motivi orchestrali e la prediletta inserzione di brevi e appassionati inserti recitativi all'interno delle stesse arie (...). Guglielmi predilesse la forma rondò costruito su una melodia di tipo francese, già praticata dall'operista Giuseppe Sarti, non solo nelle arie, ma nei concertati, i quali divengono con i cori, dal tempo della conversione di Piccinni ai modi gluckiani, sempre più frequenti anche nell'opera seria. È il caso de *La Felicità d'Anfrasio* del 1783 e dell'*Enea e Lavinia* del 1785. Guglielmi, tuttavia, manifestò con preminenza la sua appartenenza alla Nuova Scuola Napoletana, nell'adozione di un tono narrativo per nulla dram-

(39) Il codognese Ottavio Belloni fu presidente della Delegazione per il ricostruendo nuovo Teatro di Codogno.

(40) All'inizio dell'Ottocento si inaugurarono i Teatri di: Trieste (T. Grande, 1801), Piacenza (T. Comunitativo, 1804), Argenta, Adria, Vigevano, Ancona.

matico, anzi quasi troppo corrivo, di certe arie, nell'eccessiva, manierata e decadente sfarzosità delle colorature, nell'orchestrazione smagliante con molte arie concertanti e ancora nella ricerca di nuovi effetti timbrici come l'assolo di violoncello e la "voce umana" nell'*Enea*. Nonostante le limitazioni scritturali, Guglielmi è riuscito a creare scene di notevole veemenza drammatica, come "L'incendio del Tempio" nell'*Enea e Lavinia*, descritto (atto I, scena V) con grande magnificenza orchestrale"⁴¹.

Entrambi gli atti del "dramma serio per musica" di G. Sertor o V. De Stefani si concludono con un suggestivo duetto d'amore fra i due personaggi del "title role", Enea e Lavinia (Scena X nel I atto; Scena XII — penultima — nel II atto) mentre la principessa sfodera con chiarezza i propri intenti nella serie di vivaci e fulminee "sticotomie" sin dall'atto I (Scene IV e IX) acquisendo piena caratterizzazione anche la propria femminilità nelle tre "arie" solistiche riservatele (una nel I atto, due nel II atto). Il "recitativo e rondò" di Lavinia compongono da soli nella sua intierezza la Scena IV ("*Giardino con varie statue fra le quali quelle d'Imeneo e Bacco*")... didascalia che anticipa il felice coronamento delle aspirazioni amorose vicendevoli dei due protagonisti nel congiungimento definitivo finale) dell'atto II: si tratta della seconda "aria" di Lavinia e dell'unica scena del dramma in cui compaia un solo personaggio. Se ne riporta il testo qui di seguito:

(Lavinia sola)

| | |
|---|---|
| <i>O Quale orror m'impresse in sen poc'anzi</i> | 1 |
| <i>Sognato spettro! Ancor vegliando parmi,</i> | |
| <i>Che così mi favelli: io Dido fui,</i> | |
| <i>Or ombra vaga. A tale mi ha ridotto</i> | |
| <i>Un profugo stranier cui diedi loco</i> | 5 |
| <i>Nel mio cor, nel mio Regno, e che spietato</i> | |
| <i>Abbandonommi. Il mostro ch'ebbe in petto</i> | |
| <i>Alma sì fiera, e rea</i> | |

(41) Cfr. HERMANN ABERT, *W.A. Mozart*, Breitkopf und Härtel Musikverlag, Leipzig 1955, esterteil, pag. 262 della traduzione italiana di Boris Porena.

Tu riflettici, e trema... egli fu Enea.
Ah! Troppo veritiero 10
Un gelido pensiero
Mi dipinge tal sogno, e mi figura,
Che al par di Dido anch'io
Sarò tradita. Oh! Numi!
Da quai contrarj affetti 15
Agitata mi sento!
Ondeggio fra la speme, e lo spavento.

Se mi lascia il caro bene,
Che sarà di questo cor?
Avrà fine in tante pene 20
La mia vita, e non l'Amor.

A dispetto della Sorte
Sarò fida al mio tesor;
E fra l'ombre della morte
L'amerò costante ognor. 25

Se mi lascia...

(Nel partire s'incontra con Enea).

Si tratta di una scena con funzione di monologo, in cui la mente di Lavinia è martellata dal tormento di un illecito amore per un "barbaro" ossia per uno straniero, Enea, e dal dubbio che costui la abbandoni: il compositore traduce efficacemente questi presagi e assillanti crucci in un recitativo vivace, non privo di piccoli inserti strumentali "ostinati" tipici dell'arioso (soprattutto verso la fine, in maniera da rendere meno ostica la transizione, il passaggio — spesso improvviso — fra recitativo e aria) e incline (come è proprio dello stile guglielmiano) all'effettuazione di piccole modulazioni a tonalità contigue per configurare la spossatezza, l'ondeggiare, il trambusto interiore, l'ininterrotto flusso di elucubrazioni nella mente del personaggio. Già il fatto che il recitativo sia "accompagnato" dagli archi (e non "secco") contribuisce ad instaurare un senso di omogeneità, continuità, unitarietà con la susseguente "cavatina" per l'accompagnamento della quale l'organico strumentale verrà raf-

forzato dai fiati. Suggestiva è l'idea di realizzare le due quartine di fieri ed eroici ottonari in forma di "rondò": al ritornello è abbinato il "couplet" iniziale ("Se mi lascia il Caro Bene, / Che sarà di questo cor?"). L'abbinamento di un inciso musicale ritornellante pacato e lento ("Andante") con un testo interrogativo e concitato, sortisce l'effetto di mitigare la portata del drammatico quesito di Lavinia sul precario e incerto sviluppo degli eventi: la donna si dichiara disposta anche a rinunciare alla vita (sfidando l'ira di regali genitori che la vorrebbero sposa al Re dei Rutuli, Turno) pur di salvaguardare il vincolo amoroso elettivo con Enea. Nel più puro stile "cantabile", la generica apposizione del termine "Cavatina" sottintende, in realtà lo schema del "rondò" nella musicalizzazione del brano. Se ne fornisce il seguente schema (vedi a fronte pag. 63).

Il presente schema (che analizza i costrutti melodico-ritmici costitutivi di ciascuna sezione nell'intento di illustrare l'applicazione della struttura del "rondò" nel pezzo qui esaminato) trova conferma anche sul versante armonico, se si osserva la disposizione delle modulazioni alle tonalità contigue, toccate: se la sezione "A" reimpianta a ogni ricomparsa, in maniera statuaria e granitica la tonalità di La Maggiore, la sezione "B" modula a Mi Maggiore, mentre "C" a Re Maggiore. In corrispondenza dell'interrogativo testuale ("Che sarà di questo cor?") l'armonia tende a soffermarsi e sospingersi verso la "dominante", inteso come punto di moto sospeso, irrisolutivo, dinamico nella gerarchia tonale, a cui si viene a contrapporre la "tonica" come punto di quiete sul qual grado il compositore fa risolvere ed approdare il suddetto quesito, nella sua reiterazione. Il fatto che si presenti per due volte consecutive un medesimo verso su un frammento di musica differente, ne accresce l'incidenza e la portata in chi ascolta, merito di quella che può a buon diritto dirsi un' "amplificazione" musicale. Più che sortire l'effetto di un'innamorata che si adagia, trastullandosi passivamente, su un amore che le pare naufragare perché "impossibile" fra le mani, questo "rondò" genera invece, l'impressione sottile e sotterranea che l'azione scenica stia avanzando, stia proseguendo, (per i suddetti motivi) smentendo il luogo comune per cui "l'aria ferma l'azione mentre il recitativo la fa procedere".

| <i>sezione</i> | <i>periodi costitutivi ciascuna sezione</i> | <i>esecutori</i> | <i>battute</i> |
|--|--|--|--|
| A introduzione strumentale | 1° periodo 2° periodo 3° periodo (<i>codetta</i>) | sola orchestra | 1-5 5-8 9-11 |
| A | 1° periodo 2° periodo <i>prima metà</i> 2° periodo <i>seconda metà</i> | colla voce sola orchestra colla voce | 11-15 15-17 17-19 |
| B | 1° periodo 1° periodo 2° periodo 2° periodo | voce voce (<i>Variante</i>) | 19-21 21-23 23-25 25-27 |
| A ¹ | 1° periodo 2° periodo <i>prima metà</i> 2° periodo <i>seconda metà</i> | voce (<i>Variante lieve</i>) sola orchestra voce (<i>Variante lieve</i>) | 27-31 31-33 33-35 |
| C | 1° periodo 2° periodo 3° periodo 3° periodo 4° periodo 1° periodo - <i>Variante</i> - | voce | 35-39 40-44 44-45 45-46 46-48 48-52 |
| A ² | 1° periodo 2° periodo <i>prima metà</i> 2° periodo <i>seconda metà</i> | voce (<i>Variante</i>) sola orchestra voce (<i>Variante</i>) | 52-56 56-58 58-60 |
| C ¹ | 4° periodo 4° periodo | voce (<i>Variante</i>) voce (<i>Variante</i>) | 60-62 62-64 |
| A ³ postludio strumentale | 3° periodo (<i>codetta: Variante I</i>) 3° periodo 1° periodo (<i>incompleto</i>) 3° periodo (<i>codetta: Variante II</i>) | voce (<i>Variante</i>) voce (<i>Variante</i>) sola orchestra | 64-66 66-68 68-71 71-73 |

N.B.: si noti che quando l'indicazione di "Variante" compare accanto a "voce", s'intende una variazione solo melodica della linea vocale (infioresatura della melodia portante); quando invece, essa compare altrove, s'intende una "variante armonica". L'indicazione "sola orchestra" significa che nel tratto di battute indicato la voce tace.

Lo schema mostra la procedura compositiva adottata da Guglielmi nel “rondò”, risolta in un mosaico di piccoli e distinti tasselli (periodi), proposti a volte in una sequenza variegata, a volte ripetuti in contiguità, a volte soggetti a varianti (nella parte vocale solistica e/o nello strumentale concomitante). Si noti come, ad esempio, i primi due membretti frasali costitutivi della sezione “A” (periodo 1° e 2°) presentino un identico “incipit”: ciò in ottemperanza a un principio di accentramento e unitarietà nella stesura del brano⁴².

La motivazione principale per la quale si è prescelto il Rondò *Se mi lascia il caro bene*, sta nel fatto che nella seconda metà del Settecento l'introduzione della forma del Rondò (ad impiantazione dell'aria) costituiva una novità. A ben guardare il Rondò era già stato usato in precedenza nell'opera buffa e giocosa, ma la sua introduzione nell'opera seria si deve a Giuseppe Sarti e al Guglielmi⁴³, a Niccolò Piccinni, anche se occorrerà attendere la più matura e seria applicazione fattante da Cimarosa, Mayr e dello stesso Gioacchino Rossini, operisti che potenziarono l'espressività del “Rondò” conferendovi winkelmanniana bellezza. La primadonna seria Brigida Banti predilesse la forma del Rondò privilegiando l'interpretazione di opere che ne prevedessero uno per la parte protagonista femminile.

(Milano-Piacenza-Codogno, 1991. Anno del Bicentenario Mozartiano.)

(42) Si rileva il fatto, per inciso, che l'ultima nota del “recitativo” (LA 3) è identica alla prima nota della “Cavatina”: trattasi di uno stratagemma per agevolare l'intonazione della cantante all'inizio della “Cavatina”.

(43) Per il Guglielmi, cfr.: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, “ad vocem”.

ENEAS , E LAVINIA

DRAMMA SERIO PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO ALLA SCALA

L' Estate 1789.

DEDICATO

Alle LL. AA. RR.

IL SERENISSIMO ARCIDUCA

F E R D I N A N D O

Principe Reale d' Ungheria , e Boemia , Arciduca d' Austria,
Duca di Borgogna, e di Lorena ec. , Cesareo Reale
Luogo Tenente, Governatore, e Capitano
Generale nella Lombardia Austriaca,

E LA

SERENISSIMA ARCIDUGHessa

M A R I A R I C C I A R D A

B E A T R I C C E D' E S T E

PRINCIPESSA DI MODENA.

I N M I L A N O

Per Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore.
Colla Permissione.

A T T O R I .**LATINO** Re di Laurento*Sig. Angelo Fantozzi.***AMATA** Regina sua Consorte*Signora Antonia Viscardini.***LAVINIA** sua Figlia*Signora Brigida Giorgi Banti.***ENEAS** Principe Trojano*Sig. Pietro Benedetti detto Sartorini.***TURNO** Re de Rutuli*Sig. Angiolo Testorri.***ILIONEAS** Confidente di Eneas*Sig. Camillo Pizzoli.***GIUNONE.****FAUNO.**

Soldati { Trojani.
Rutuli.
Latini.

Supplemento alle Parti.

*Signora Candida Cerati.**Compositore della Musica.*

Sig. Maestro Pietro Guglielmi.

Al Cembalo

Sig. Maestro Gaetano Terraneo.

Capo d'Orchestra per l'Opera.

Sig. Luigi De Baillou.

Primo Violino per i Balli.

Sig. Antonio Liverti.

Inventore, e Pittore delle Scene

Il celebre Sig. Pietro Gonzaga Veneziano

Inventori del Vestiario.

Signori Motta, e Mazza.

Macchinista.

Sig. Paolo Grassi.

MUTAZIONI DI SCENE

PER IL DRAMMA.

ATTO PRIMO

- 1 Esterno del Tempio di Giano , circondato da cipressi .
- 2 Bosco Sacro al Nume Fauno .

ATTO SECONDO.

- 3 Loggie nella Reggia di Latino .
- 4 Giardino con varie Statue , tra le quali quelle d' Imeneo , e di Bacco .
- 5 Accampamento de' Trojani , e Latini .

PER I BALLI

BALLO PRIMO.

- 1 Piazza preparata per il Trionfo di Don Pedro .
- 2 Gabinetto D' Ines .
- 3 Gran Sala Reale con magnifico Trono nel mezzo .
- 4 Camera degli Appartamenti D' Ines , con una porta segreta , che guida alle Stanze de' Figli .
- 5 Carcere sotterranea: alle pareti della medesima si scorgono varie lapidi di delinquenti esprimenti i loro delitti. Nella sommità della volta grande apertura , dalla quale si discende al profondo di essa per mezzo di scalinata . Sulla sinistra porta segreta , che introduce al Palazzo Reale .

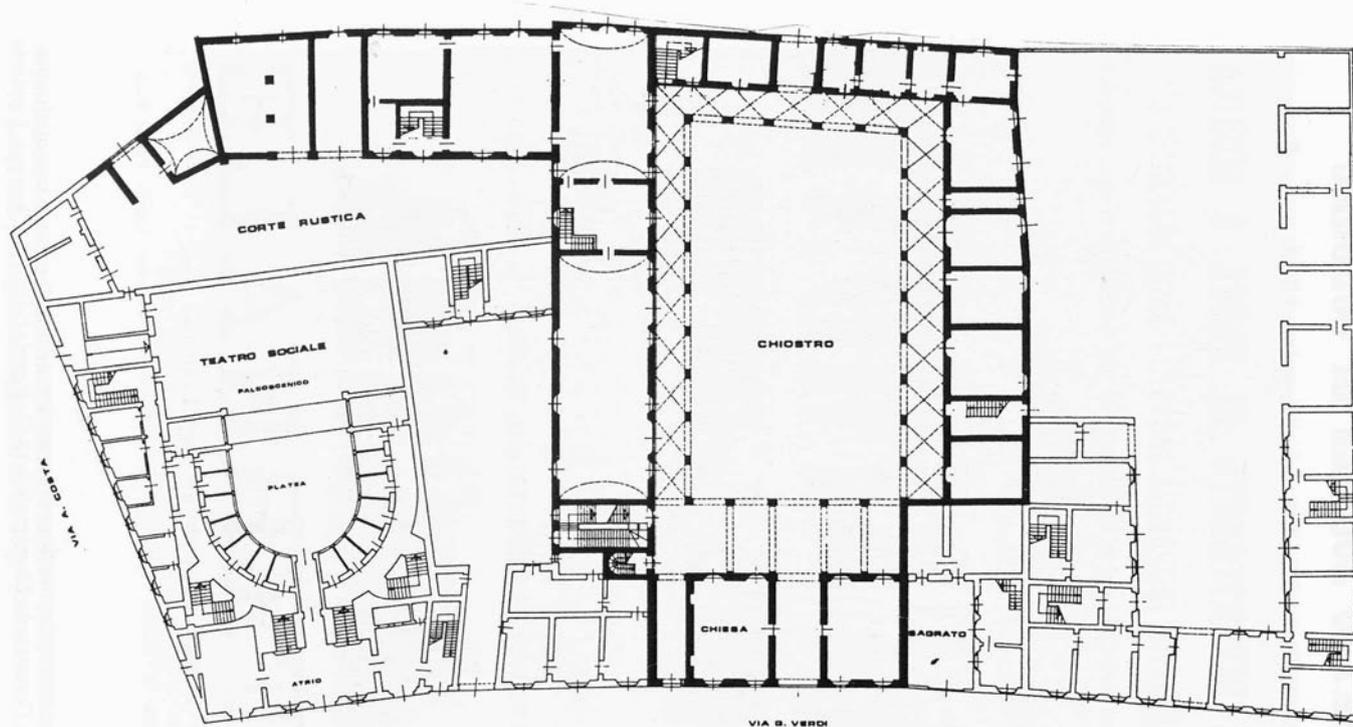
BALLO SECONDO.

- 6 Villaggio .

(*Ut supra*). Cambi di scena dei due atti del dramma serio *Enea e Lavinia* e per i balletti intercalativi, ossia *Don Pedro Infante di Portogallo* e *Divertimento Campestre*, pag. 9.



Il soprano Brigida Giorgi-Banti ritratta all'epoca della comparsa codognese, attorno ai trentacinque anni. (Milano, Museo Teatrale alla Scala)



Pianta del Teatro Sociale dell'architetto di Codogno Gianni Utica. Da: *Il Francescanesimo in Lombardia*, Silvana Editoriale. Ricostruzione delle trasformazioni ottocentesche del Monastero di Santa Chiara, con l'inserimento del Teatro Sociale.

TEATRO SOCIALE DI CODOGNO

Per questa sera di **SABBATO 14 Novembre 1868**, a ore **8 precise**.

DUPLICE DIVERTIMENTO DI PROSA E MUSICA

LA DRAMMATICA COMPAGNIA CONDOTTA DA G. RASPINI E C."

esporrà: prima una Commedia brillante in 4 atti del Sig. BAYARD, intitolata:

UN MATRIMONIO SOTTO L'IMPERO

| Personaggi | Attori | Personaggi | Attori |
|--------------------------|------------------------------------|---------------------------|----------------------------------|
| Contessa Ottavia | Sig. ^a Rosa Lisini Musy | Vittorio Mangelon . . . | Sig. ^a Enrico Germani |
| Genny Morien | - Pia Menicucci | Enrico Dalville | - Vincenzo Angeli |
| Mamma Chopard | - Rosanunda Cini | Barone de la Morlandiere | - Leopoldo Cini |
| Papa Chopard | Sig. ^a Emilio Ferrini | Un Servo | - Achille Perelli |

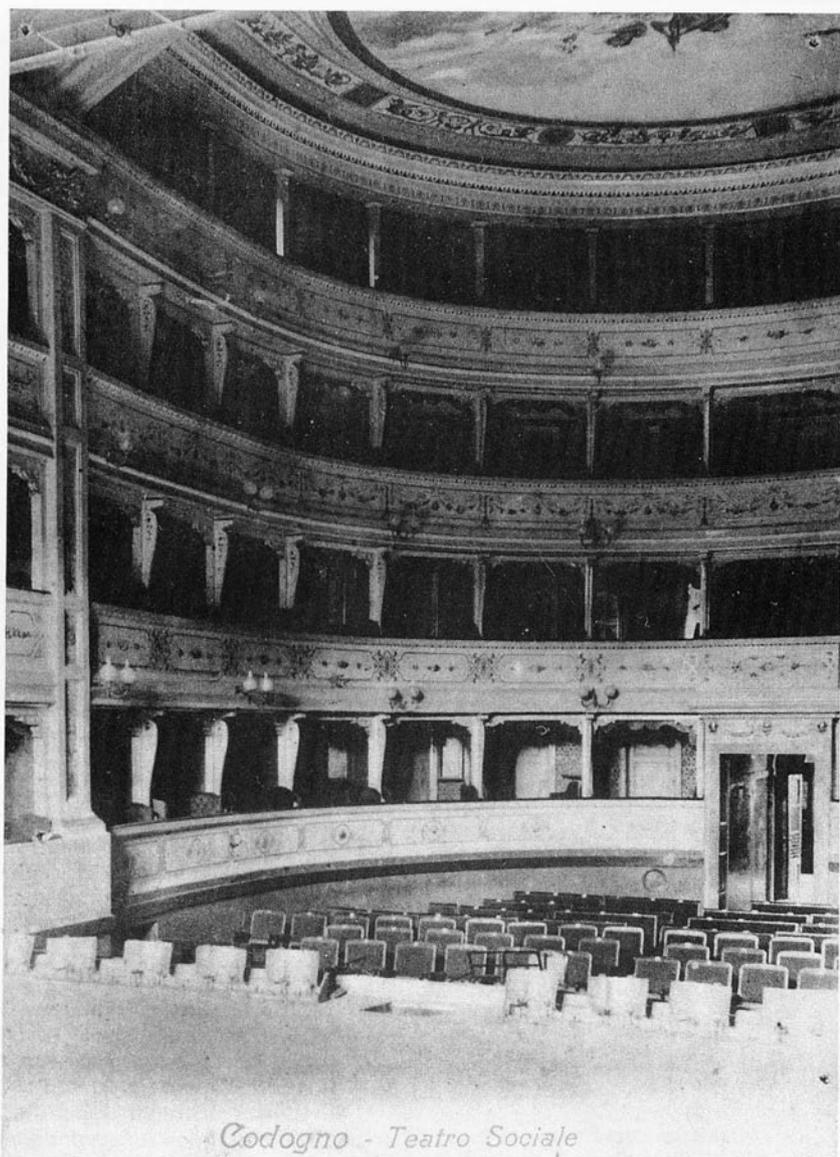
Quindi la **PARODIA-VAUDEVILLE** tutta da ridere, in un atto, intitolata:

LA GIOIA INFERNALE

Parodia Musicale del Sig. LEOPOLDO CINI.

Li prenderanno parte la Signora Giovanna Foscari, ed i Signori Vincenzo Angeli, Egisto Paoli, Leopoldo Cini.

Manifesto che annuncia una doppia rappresentazione di prosa e commedia musicale, con la Compagnia Drammatica di G. Raspini. (Corno Giovine, Locanda del Sole)



Codogno - Teatro Sociale

Veduta della sala del Teatro Sociale dal palcoscenico. (Foto della Tip. A.G. Cairo, di proprietà del sig. G. Muggiasca di Codogno)



Una rappresentazione operistica presso il Teatro Sociale di Codogno. Olio su tela di Giuseppe Novello. (Codogno, Pinacoteca di Palazzo Lamberti)

APPENDICE I

All'origine dell'istituzionalizzazione del fenomeno teatrale a Codogno sta probabilmente la coincidenza della locale fiera indetta in occasione della ricorrenza della festa del patrono del borgo.

Un fenomeno simile si era sistematicamente verificato a Parigi sin dal declinare del XVII secolo quando in taluni sobborghi della capitale (come Saint-Germain-des Près e Saint-Laurent corrispondente all'attuale Gare de l'Est) venivano tempestivamente allestiti spettacoli "da campo" sotto il nome di *théâtre de foire*. Tali spettacoli assunsero forma stabile nell'istituzione dell'Opéra Comique, nel 1730.

CRONOLOGIA TEATRALE SETTECENTESCA DEL TEATRO NUOVO

La ricostruzione della Cronologia degli Spettacoli d'opera al Teatro Nuovo di Codogno dall'inaugurazione (1789) alla Stagione d'Autunno del 1795 viene qui utilmente apposta per avere un quadro (seppur non esaustivo, ma perlomeno indicativo) dei pochi anni di attività dall'inaugurazione alla soppressione. Si osserva come uno stesso cantante non ricompaia mai due volte a parte qualche rara eccezione: a essere scritturate erano compagnie di giro, itineranti e vaganti, e le produzioni erano rivolte all'ininterrotta immissione di nuovi titoli, ben lungi da una fossilizzazione o restrizione del repertorio.

I. SPETTACOLI AL TEATRO INTERINALE

Anno di rappresentazione: 1780

Stagione: d'Autunno

Titolo: *Il Matrimonio per inganno*

Compositore: Pasquale Anfossi

Libretto: stampato a Lodi da Antonio Pallavicini

CAST:

Prima Buffa: Angelica Maggiori Gallieni

Primo Mezzo Carattere: Paolo Morj

Primo Caricato: Vincenzo Goresi

Cembalista: Gaetano Terraneo

Costumista: monsieur Bosotti

Balli intercalati agli atti composti da: Filippo Palerini e Gaetano Bugini

[seconde donne nell'opera oppure Prime Ballerine]: Rosa Palerini, Francesca Borroni

Primi Ballerini: Elena Fusi, Gaetano Bugini

Grotteschi: Filippo Palerini, Anna Bergonzi

Terzi Ballerini: Gaetano De Stefani, Margherita Rossi

Ballerini fuori dei Concerti: Antonio Bugini

Anno di rappresentazione: 1780
 Stagione: d'Autunno
 Titolo: *L'Italiana in Londra*
 Compositore: Domenico Cimarosa
 Alii: *ut supra*

* * *

Anno di rappresentazione: 1783
 Stagione: d'Autunno
 Titolo: *Il Convito*
 Compositore: Domenico Cimarosa

CAST:

Prima Buffa: Maddalena Mori Della Casa
 Primo Mezzo Carattere: Giacomo Alessandri
 Primo Caricato: Giuseppe Cosimi
 Seconde Buffe: Luminosa Buzzi, Teresa Biffi
 Supplementi alle parti maschili: Gaetano Campi, N. Lambertini
 Compositore dei balli: Stefano Magagnini
 Primi Ballerini: Stefano Magagnini, Maddalena Magagnini
 Secondi Ballerini: Camillo Bedotti, Francesco Vescovo, Anna Bigiogra, N. Cellini

* * *

Anno di rappresentazione: 1783
 Stagione: d'Autunno
 Titolo: *Giannina e Bernardone*
 Compositore: Domenico Cimarosa

CAST:

ut supra

II. SPETTACOLI AL TEATRO NUOVO

Anno di rappresentazione: 1789
 Stagione: di Primavera
 Titolo: *Enea e Lavinia*
 Compositore: Pietro Alessandro Guglielmi
 Libretto: stampato a Milano da Francesco Pulini

CAST:

Lavinia: Maria Brigida Giorgi Banti
 Latino: Giacinto Peroni
 Amata: Antonia Viscardini
 Enea: Valeriano Violani
 Turno: Francesco Gilardoni ("il Comaschino")
 Ilioneo: Pietro Bragazzi
 [supplemento delle prime parti femminili]: Candida Cerati
 Primo violino: Giuseppe Nucci
 Cembalista: Gaetano Terraneo
 Capo d'orchestra: Giovanni Mariotti
 Scenografo dell'opera: Francesco Ferrari

Scenografo dei balli: Antonio Baila
Costumista: Giuseppe Negri
Macchinista: Feliciano Bosio
Compositore dei balli: Domenico Le Fevre
Balli intercalati agli atti: *Ezio, La Nina*
Primo Ballerino serio: Gaspare Ronzi
Prima Ballerina seria: Carolina Duprè
Primi Grotteschi: Pasquale Angiolini, Felicita Banti, Pietro Franchi, Eularia Coppini
Primi Ballerini fuori de' concerti assoluti: Pietro Giudice, Teresa Zampieri
Ballerino per le parti: Giuseppe Verzelotti
Ballerini di Mezzo-Carattere: Teresa Ravarina, Pompeo Pezzoli, Francesco Du-
rello
Ballerini di Concerto: Giuseppe Accorsi, Gaspare Arosio, Marco Colla, Antoio
Bigiogero, Pietro Vellini, Giulio Sartori, Giovanni Gal-
liani, Luigia Laurentis, Brigida Serrandrei, Matilde Ver-
zelotti, Giuseppe Longhina, Maria Guidi, Antonia Bru-
né, Teresa Soffiatti, Teresa Cocchi

* * *

Anno di rappresentazione: 1790
Stagione: di Carnevale
Titolo: *I Due Baroni di Rocca Azzurra* (dramma giocoso)
Compositore: Domenico Cimarosa
Libretto: stampato a Lodi, Eredi Pallavicini

CAST:

Madama Laura (Prima Buffa): Teresa Biffi
Don Demofonte (Primo Buffo): Giovan Battista Viscardi
Franchetto (Primo mezzo carattere): Gaetano Bianchi
Sandra (Seconda Buffa): Gaetana Beretti
Barone Totaro (Secondo Buffo): Giuseppe Tavani
Scenografo: Zaccaria Maffezzone
Costumista: Pietro Bozzotti
Balli intercalati agli atti: *Il tutore Burlato - I Due Avari*
Ideazione e direzione dei balli: Francesco D'Amato
Primi Ballerini: Francesco D'Amato, Gaetana Vezzoli
Primo Grottesco Assoluto: Stefano Cherubini
Prime Grottesche a Vicenda: Antonia Vittori, Rosa De Stefani
Secondo Grottesco: Carlo Calvi
Corps de ballet e figuranti: Angiola Pirovani, Rosa Pagliari, Giuseppe Barberis, Giuseppe Vignati, Cecilia Precopia, Maria Bozotti, Paolo Poro, Carlo Lamberti, Pasquale Sfodra

* * *

Anno di rappresentazione: 1790
Stagione: di Carnevale
Titolo: *Li Due Castellani Burlati* (dramma giocoso)
Compositore: Vincenzo Fabrizi

CAST:

*ut supra*Balli intercalati agli atti: *ut supra*Compositore dei balli: *ut supra*Alti: *ut supra*

* * *

Anno di rappresentazione: 1791

Stagione: di Carnevale

Titolo: *La Pastorella Nobile* (dramma per musica)

Compositore: Pietro Alessandro Guglielmi

CAST:

Prima Buffa: Teresa Cenni

Primo Mezzo Carattere: Filippo Martinelli

Primo Buffo Caricato: Giovanni De Antoni

Seconde Buffe: Caterina Anselmetti, Pompea De Stefani

Secondo Mezzo Carattere: Armando Chiavacci

Primo Buffo: Antonio Viscardini

Balli intercalati agli atti e loro autori: *Gli sposi rapiti ossia: La felicità nata fra le sventure* di Vincenzo Montignani — *Chi più guarda meno vede, ossia il tutore burlato* di Giovanni Monticini

Primi Ballerini: Giovanni Monticini, Teresa Marzorati-Monticini

Primi Grotteschi assoluti: Vincenzo Montignani, Violante Ghelardini

Grotteschi fuori de' Concerti: Giuseppe Bettini, Luigia Grossi, Antonio Biggioggero

Terzi Ballerini: Giuseppe Beccanti, Maria Guglielmetti

Corps de ballet: Paolo Grossi, Antonio Vela, Giacomo Guglielmetti, Antonio Riva, Giovanni Sala, Benedetta Strada, Maria Muzzani, Maria Bozzotta, Giovanna Molettari, Teresa Andrù

* * *

Anno di rappresentazione: 1792

Stagione: d'Autunno

Titoli: *non specificati*Compositori: *non precisati*Libretti: *non precisati*

CAST:

Compagnia di canto: Compagnia dei Cantanti Ragazzi Napolitani

Direttore: Giovanni Bassi

Prima Buffa: Carolina Bassi

Primo Buffo Caricato: Nicola Bassi

Primo Tenore: Gioacchino Ancora

Seconda Buffa: Rosa Canzone

Supplemento al primo Tenore: Giovanni Radici

Secondo Buffo Caricato: Giovanni Ascolese

Dall'Altro secondo Buffo: Raimondo Bassi

Secondo Tenore: Pietro Ancora

Direttore: Giovan Battista Penné

Costumista: Gaetana Bassi

Anno di rappresentazione: 1793
Stagione: d'Autunno (9 novembre, nell'imminenza della Fiera del 14 novembre)
Titolo: *Il Conte Brillante* (dramma giocoso)
Compositore: Marcello Bernardini da Capua

CAST:

Primo Buffo: Tommaso Carmanini
Prima Buffa: Orsola d'Agostino
Seconda Donna: Marianna Carmanini
Primo Mezzo Carattere: Vincenzo Alliprandi
Secondo Mezzo Carattere: Giovanni Trevisini
Altra Seconda Donna: Rosa Tavola Montignani
Primo Violino d'Opera⁴⁴: Paolo Stramezzi
Al Cembalo: Federico Scacchetti
•Costumista: Michele Premoli

* * *

Anno di rappresentazione: 1793
Stagione: d'Autunno
Titolo: *Giannina e Bernardone* (dramma giocoso)
Compositore: Domenico Cimarosa

CAST:

Primo Buffo: Gaetano Neri
Alii: ut supra

* * *

Anno di rappresentazione : 1793
Stagione: d'Autunno
Titolo: *Il Don Giovanni o sia il Convitato di Pietra*
Compositore: [Giuseppe Gazzaniga o Vincenzo Fabbrizi]
Librettista: [dramma giocoso in un atto di Giovanni Bertati]

CAST:

Primi Buffi: Tommaso Carmanini, Gaetano Neri
Primo Mezzo Carattere: Giovacchino Bellandi
Alii: ut supra

* * *

Anno di rappresentazione: 1794
Stagione: d'Autunno
Titolo: *Nina, ossia: La Pazza per Amore*
Compositore: Giovanni Paisiello
Libretto: Stampato a Cremona da Lorenzo Manini

CAST:

Nina: Teresa Calvesi
Lindoro: Felice Simi

(44) Questo strumentista era distinto dal "Primo Violino" (forse dei balletti): Bassano Zanetti.

Conte: Filippo Bandini
 Giorgio: Giuseppe Buzzi
 Marianna: Antonia Bossi
 Un Pastore: Giuseppe Gioni
 Una Pastorella: Maria Castoldi
 Primo Violino dell'opera Paolo Stramezzi
 Primo Violino dei balli: Pietro Astolfi
 Cembalista: Giovanni Ardorino
 Balli intercalati agli atti: *La Resa dei Tartari con i Russi - La Scuola della Scultura*
 Compositore dei balli: Vincenzo Cosentini

* * *

Anno di rappresentazione: 1795
 Stagione: di Carnevale
 Titolo: *Il Matrimonio Segreto*
 Compositore: Domenico Cimarosa
 Librettista: Giovanni Bertari
 Libretto: Stampato a Piacenza da Niccolò Orcesi

CAST:

Geronimo: Filippo Bandini (Primo Buffo Assoluto)
 Elisetta: Teresa Marchesini (Seconda Donna)
 Carolina: Palmira Sassi Nencini (Prima Buffa)
 Fidalma: Giovanna Fucigna (Altra Seconda Donna)
 Conte Robinson: Ubaldo Lonati (Altro Primo Buffo)
 Paolino: Andrea Urbani (Primo Mezzo-Carattere Assoluto)
 Supplemento: Pietro Rizzi (Altro Primo Mezzo-Carattere)
 Costumisti: Lazzerò Barbieri, Antonio Canossa
 Balli intercalati all'opera: *Zorzetto e Zelmira, ossia: La Pace di Caffa - La Piana della Perduta*
 Compositori dei balli: Pietro Paladini, Giuseppe Calvi
 Primi Ballerini seri: Pietro Paladini, Luigia Coleoni
 Primo Grotteschi: Giuseppe Calvi, Eleonora Coppini, Luca Rinaldi, Maria Bedotti
 Primi Ballerini di Mezzo Carattere fuori di Concerto: Pietro Diani, Teresa Bossi
 Altri Ballerini: Gabriella Barazzi, Matilde Calvi
 Amorini, Figuranti: Gaetano Diani, Irene Calvi

* * *

Anno di rappresentazione: 1795
 Stagione: d'Autunno
 Titolo: *La Moglie Capricciosa*
 Compositore: Giuseppe Gazzaniga
 Librettista: Filippo Livigni
 Libretto: stampato a Lodi

CAST:

Madama Chiaretta: Susanna Contini
 Simone: Giovanni Berzaga
 Cavalier del Sole: Giuseppe Dubié
 Monsieur Paf: Vincenzo Goresi
 Rosina: Chiara Ciccerli

Niccolò: Giovanni Boggia
Scenografo: Sig. Ferrari di Pavia [sic]
Primo violino dell'opera: Paolo Diana (detto "Lo Spagnoletto")
Primo violino dei balli: Anselmo Luppi
Costumista: Bassano Premoli

* * *

Anno di rappresentazione: 1795
Stagione: d'Autunno
Titolo: *La Frascatena*
Compositore: Giovanni Paisiello
Libretto: stampato a Milano da Gaetano Motta

CAST:

Violante: Susanna Contini
Don Fabrizio: Giovanni Barsaga
Nardone: Giovanni Boggia
Donna Stella: Chiara Ciccariella
Giocondo: Giovanni Cajani
Pagnotta: Vincenzo Goresi
Lisetta: Giovanna Chiappari
Primo violino d'opera: Paolo Diana ("Lo Spagnoletto")
Primo violino dei balli: Anselmo Lupi
Compositore dei balli: Vincenzo Cosentini

FONTI E BIBLIOGRAFIA PER LA CRONOLOGIA

1. Archivio di Stato di Milano, *Fondo Spettacoli Pubblici*. Parte Antica, Faldone n. 17, Fasc. n. 5
2. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Milano, Bertola & Locatelli, in corso di stampa.
La preventiva consultazione di parti non ancora pubblicate è avvenuta a mezzo della gentile concessione, e pronta collaborazione della dott. Mariangela Donà, coordinatrice dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali (U.R.F.M.).
3. A.a.Vv. *Indice de' Spettacoli Teatrali* per le annate 1780 - 1783 - 1789 - 1790 - 1791 - 1792 - 1794 - 1795 - 1797 - 1798 - 1799, (Esemplari consultabili presso la Biblioteca Braidense di Milano).

APPENDICE II

“RONDÒ” DI LAVINIA: RIDUZIONE - TRASCRIZIONE PER CANTO E PIANO

Nota alla trascrizione

È in ottemperanza a criteri di pratica eseguibilità, volti a facilitare un'immediata e scorrevole esecuzione di quest'aria, che si sono risolti estensivamente quasi tutti gli abbellimenti annotati in calce o con scrittura più piccola e lasciati irrisolti nel manoscritto originale consultato.

È stato, inoltre, compilato il “basso continuo” concomitante del “Recitativo”, mentre nella “Cavatina” è stata effettuata una riduzione “ad hoc” (finalizzata ad un'esecuzione clavicembalistica o pianistica) operata nella maniera che si è ritenuta maggiormente idonea ad assemblare e configurare la sonorità dell'originale comparto orchestrale (fiati, archi) accompagnante.

Non stupisca l'assenza (o la parca ed oculata interpolazione) di indicazioni dinamiche: si tratta di un *topos* riscontrato sistematicamente in un ampio numero di arie interpretate dalla Banti, composte nella seconda metà del Settecento: ciò induce a concludere che si trattava di un'istanza diffusa fra gli operisti italici coevi, quasi a voler sottolineare quel margine di libertà interpretativa lasciata, in sede esecutiva, sia al cantante che al concertatore e direttore.

Sono state intercalate due brevi “Cadenze” sopra altrettanti “Punti di Fermata per la Messa di Voce” (contrassegnati da una Corona) nell'aria, e la melodia stessa è divenuta oggetto di una lieve variante (batt. 52-60) cercando di recuperare quell'usanza variantizzante per il cui ricorso assiduo e proverbiale, la soprano Brigida Banti andò famosa, stando al ventaglio di plurime testimonianze coeve raccolte in un mio contributo anteriore.

Per questo motivo, la presente trascrizione riveste e detiene caratteri di unicità, irripetibilità, parzialità: chi se ne dissociasse, può consultare e rifarsi al manoscritto originale a cui si è fatto capo.

Si ribadisce, tuttavia, che per le cadenze e la lieve variante, si è proceduto non *ad libitum*, ma bensì ottemperando alle direttive propugnate dal *Metodo di Canto tardo-settecentesco* cit., in: M.G. GENESI, *Una Primadonna Tardosettesca: Brigida Giorgi-Banti*, op. cit., paragrafi e).1., ed e).2.

F. A. Guglielmi: *Enea e Lavinia*

Recitativo Obligato e Coratina di Lavinia,

"Oh! Puote Orror - Se mi lascia il core bene."

[MS. : Parma, Biblioteca del Conservatorio di
Musica "A. Boito" (Grat. Biblioteca Palatina):
454 2° - 36934 - CF. III. 10 (12)]

Recitativo

Lavinia *Andante Staccato*

Ritornello *Andante Staccato*

Oh! Puote-lyorror - m'ha - gran - mu - sen - Pa' non: se - gna - Spet - ta

-1-

ma - cho - ch'è - tu - no - po - to - Al - ma - si - fu - re - re - a - Tu - a - pub - blic - ca - ma

E - gli fu - re - re - a - Ah! Trup - pa - ven - te - ro - vo - ga - li - in - pan -

si - ro - Mi - bi - per - ge - tal - do - gno - e - mi - fi - gura

ch'è - par - di - di - do - an - ch'è - i - o - co - sa - va - r - to - gno

* - le quarte (V e II^{alt} e II^{alt}) sono nell'orig. nelle

-2-

An - cor - te - gna - to - ma - te - ch'è - si - mi - fa

vel - le - I - di - to - fu - re - ro - Om - bra - va - ga - A - to - le - m - bri -

le - to - mi - per - fu - go - s'ira - men - cui - dit - ti - lo - co - nel - mio

cor - nel - mio - ve - gno - E - che - spre - ta - to - ch'è - ho - lo - ma - ni - zè

-2-

li - ta - Oh! Ni - mi

Da - qui - con - tra - vir - tut - te - A - gi - ta - to - mi

con - to - Da - qui - con - tra - vir - tut - te - A - gi - ta - to - mi

lo - spa - van - to - *Allegro*
Subito
Coratina

-4-

CAVATINA

Luiza *Allegretto*
 Anziano

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

155

160

165

170

175

180

185

190

195

200

205

210

215

220

225

230

235

240

245

250

255

260

265

270

275

280

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

1005

1010

1015

1020

1025

1030

1035

1040

1045

1050

1055

1060

1065

1070

1075

1080

1085

1090

1095

1100

1105

1110

1115

1120

1125

1130

1135

1140

1145

1150

1155

1160

1165

1170

1175

1180

1185

1190

1195

1200

1205

1210

1215

1220

1225

1230

1235

1240

1245

1250

1255

1260

1265

1270

1275

1280

1285

1290

1295

1300

1305

1310

1315

1320

1325

1330

1335

1340

1345

1350

1355

1360

1365

1370

1375

1380

1385

1390

1395

1400

1405

1410

1415

1420

1425

1430

1435

1440

1445

1450

1455

1460

1465

1470

1475

1480

1485

1490

1495

1500

1505

1510

1515

1520

1525

1530

1535

1540

1545

1550

1555

1560

1565

1570

1575

1580

1585

1590

1595

1600

1605

1610

1615

1620

1625

1630

1635

1640

1645

1650

1655

1660

1665

1670

1675

1680

1685

1690

1695

1700

1705

1710

1715

1720

1725

1730

1735

1740

1745

1750

1755

1760

1765

1770

1775

1780

1785

1790

1795

1800

1805

1810

1815

1820

1825

1830

1835

1840

1845

1850

1855

1860

1865

1870

1875

1880

1885

1890

1895

1900

1905

1910

1915

1920

1925

1930

1935

1940

1945

1950

1955

1960

1965

1970

1975

1980

1985

1990

1995

2000

2005

2010

2015

2020

2025

2030

2035

2040

2045

2050

2055

2060

2065

2070

2075

2080

2085

2090

2095

2100

2105

2110

2115

2120

2125

2130

2135

2140

2145

2150

2155

2160

2165

2170

2175

2180

2185

2190

2195

2200

2205

2210

2215

2220

2225

2230

2235

2240

2245

2250

2255

2260

2265

2270

2275

2280

2285

2290

2295

2300

2305

2310

2315

2320

2325

2330

2335

2340

2345

2350

2355

2360

2365

2370

2375

2380

2385

2390

2395

2400

2405

2410

2415

2420

2425

2430

2435

2440

2445

2450

2455

2460

2465

2470

2475

2480

2485

2490

2495

2500

2505

2510

2515

2520

2525

2530

2535

2540

2545

2550

2555

2560

2565

2570

2575

2580

2585

2590

2595

2600

2605

2610

2615

2620

2625

2630

2635

2640

2645

2650

2655

2660

2665

2670

2675

2680

2685

2690

2695

2700

2705

2710

2715

2720

2725

2730

2735

2740

2745

2750

2755

2760

2765

2770

2775

2780

2785

2790

2795

2800

2805

2810

2815

2820

2825

2830

2835

2840

2845

2850

2855

2860

2865

2870

2875

2880

2885

2890

2895

2900

2905

2910

2915

2920

2925

2930

2935

2940

2945

2950

2955

2960

2965

2970

2975

2980

2985

2990

2995

3000

3005

3010

3015

3020

3025

3030

3035

3040

3045

3050

3055

3060

3065

3070

3075

3080

3085

3090

3095

3100

3105

3110

3115

3120

3125

3130

3135

3140

3145

3150

3155

3160

3165

3170

3175

3180

3185

3190

3195

3200

3205

3210

3215

3220

3225

3230

3235

3240

3245

3250

3255

3260

3265

3270

3275

3280

3285

3290

3295

3300

3305

3310

3315

3320

3325

3330

3335

3340

3345

3350

3355

3360

3365

3370

3375

3380

3385

3390

3395

3400

3405

3410

3415

3420

3425

3430

3435

3440

3445

3450

3455

3460

3465

3470

3475

3480

3485

3490

3495

3500

3505

3510

3515

3520

3525

3530

3535

3540

3545

3550

3555

3560

3565

3570

3575

3580

3585

3590

3595

3600

3605

3610

3615

3620

3625

3630

3635

3640

3645

3650

3655

3660

3665

3670

3675

3680

3685

3690

3695

3700

3705

3710

3715

3720

3725

3730

3735

3740

3745

3750

3755

3760

3765

3770

3775

3780

3785

3790

3795

3800

3805

3810

3815

3820

3825

3830

3835

3840

3845

3850

3855

3860

3865

3870

3875

3880

3885

3890

3895

3900

3905

3910

3915

3920

3925

3930

3935

3940

3945

3950

3955

3960

3965

3970

3975

3980

3985

3990

3995

4000

4005

4010

4015

4020

4025

4030

4035

4040

4045

4050

4055

4060

4065

4070

4075

4080

4085

4090

4095

4100

4105

4110

4115

4120

4125

4130

4135

4140

4145

4150

4155

4160

4165

4170

4175

4180

4185

4190

4195

4200

4205

4210

4215

4220

4225

4230

4235

4240

4245

4250

4255

4260

4265

4270

4275

4280

4285

4290

4295

4300

4305

4310

4315

4320

4325

4330

4335

4340

4345

4350

4355

4360

4365

4370

4375

4380

4385

4390

4395

4400

4405

4410

4415

4420

4425

4430

4435

4440

4445

4450

4455

4460

4465

4470

4475

4480

4485

4490

4495

4500

4505

4510

4515

4520

4525

4530

4535

4540

4545

4550

4555

4560

4565

4570

4575

4580

4585

4590

4595

4600

4605

4610

4615

4620

4625

4630

4635

4640

4645

4650

4655

4660

4665

4670

4675

4680

4685

4690

4695

4700

4705

4710

4715

4720

4725

4730

4735

4740

4745

4750

4755

4760

4765

4770

4775

4780

4785

4790

4795

4800

4805

4810

4815

4820

4825

4830

4835

4840

4845

4850

4855

4860

4865

4870

4875

4880

4885

4890

4895

4900

4905

4910

4915

4920

4925

4930

4935

4940

4945

4950

4955

4960

4965

4970

4975

4980

4985

4990

4995

5000

5005

5010

5015

5020

5025

5030

5035

5040

5045

5050

5055

5060

5065

5070

5075

5080

5085

5090

5095

5100

5105

5110

5115

5120

5125

5130

5135

5140

5145

5150

5155

5160

5165

5170

5175

5180

5185

5190

5195

5200

5205

5210

5215

5220

5225

5230

5235

5240

5245

5250

5255

5260

5265

5270

5275

5280

5285

5290

5295

5300

5305

5310

5315

5320

5325

5330

5335

5340

5345

5350

5355

5360

5365

5370

5375

5380

5385

5390

5395

5400

5405

5410

5415

5420

5425

5430

5435

5440

5445

5450

5455

5460

5465

5470

5475

5480

5485

5490

5495

5500

5505

5510

5515

5520

5525

5530

5535

5540

5545

5550

5555

5560

5565

5570

5575

5580

5585

5590

5595

5600

5605

5610

5615

5620

5625

5630

5635

5640

5645

5650

5655

5660

5665

5670

5675

5680

5685

5690

5695

5700

5705

5710

5715

5720

5725

5730

5735

5740

5745

5750

5755

5760

5765

5770

5775

5780

5785

5790

5795

5800

5805

5810

5815

5820

5825

5830

5835

5840

5845

5850

5855

5860

5865

5870

5875

5880

5885

5890

5895

5900

5905

5910

5915

5920

5925

5930

5935

5940

5945

5950

5955

5960

5965

5970

5975

5980

5985

5990

5995

6000

6005

6010

6015

6020

6025

6030

6035

6040

6045

6050

6055

6060

6065

6070

6075

6080

6085

6090

6095

6100

6105

6110

6115

6120

6125

6130

6135

6140

6145

6150

6155

6160

6165

6170

6175

6180

6185

6190

6195

6200

6205

6210

6215

gnar l'A-me-xa co-sta-ò gnar a di-

f p

cant.

spet-to re-ka-er-te so-ro fi-vo-ò mio-ù-

f p *fp* *fp*

(o tempo)

so-er-ò se-mi-

an-ra-ò ca-ro-je-me, che sa-

* originale:

- 9 -

ra-ò si que-ò sta-ò cor-?

che-sa-

er-ò si que-ò sta-ò cor-? se-mi-

an-ra-ò ca-ro-je-me? che sa-

- 10 -

ra-ò si que-ò sta-ò cor-? che-sa-

er-ò si que-ò sta-ò cor-? che-? che-sa-

er-ò si que-ò sta-ò cor-?

(13)

- 11 -

PILAR ALÉN*

MUSICISTI LODIGIANI ALLA CATTEDRALE
DI SANTIAGO DE COMPOSTELA
NELLA SECONDA METÀ DEL '700

Gaspere Oldrini nella sua *Storia musicale di Lodi studiata alla scorta delle cronache e di altri importanti documenti refflettenti la storia dell'arte*, pubblicata nel 1883, ha riportato due notizie, insignificanti a prima vista, ma piuttosto significative, come vedremo, per gli attuali studi musicologi. L'autore stesso ammette di aver ricavato i dati dalle annotazioni di Anselmo Robba e li trascrive senza fare ulteriori precisazioni.

Una di queste notizie si riferisce ai fratelli Baldassare e Giuseppe Servida, l'altra a Giuseppe Ferrari. Tre insigni musicisti, nati a Lodi nel primo trentennio del Settecento, che trascorsero gran parte della vita nella città di Santiago de Compostela. La citazione testuale di Oldrini sui fratelli Servida è la seguente:

... Servida Baldassare e suo fratello Giuseppe ambi professori di corno o trombe ritorte, furono dapprima stipendiati dalla Corte di Torino e poi da quella di Portogallo, indi passarono a S. Giacomo di Galizia. Ritornati in patria nell'Aprile del 1765, furono assai festeggiati dai propri concittadini, e prestarono l'opera loro a decoro del teatro comunale...¹

Dobbiamo ammettere che trovare questa citazione è stato motivo di non poca sorpresa, giacché non era nostra intenzio-

(*) Dell'Università di Santiago de Compostela (Spagna).

(1) OLDRINI G., op. cit., Tip. Quirico e Camagni, Lodi, 1883, pp. 118-119.

ne investigare sui suddetti musicisti. Per noi, i fratelli Servida altro non erano se non due competenti strumentisti che avevano lavorato molti anni — più di quaranta — nella cappella di musica della cattedrale compostellana. Avevamo anche notizia della loro origine italiana, ma non conoscevamo altro sul loro conto. Questa fortuita scoperta ci ha indotto a condurre tutte le indagini possibili al fine di sapere con maggior precisione chi erano stati in realtà i Servida e perché avevano finito per lavorare a Santiago.

Un sopralluogo a Lodi ci ha permesso di rinvenire nell'Archivio della sua cattedrale gli Atti di battesimo di entrambi i fratelli. Il nome completo di Giuseppe — conosciuto a Santiago come "José" — era Antonio Paulus Joseph ed era nato nel maggio del 1733². Baldassare — noto come "Gaspar" — si chiamava in realtà Petrus Joseph Baltassare ed era nato nel luglio del 1735³.

A Santiago, José Servida era conosciuto anche come "Francapani". In un primo tempo avevamo pensato che si trattasse di un soprannome popolare attribuitogli per i suoi rapporti con la compravendita dei grani⁴. Ma sugli Atti di Battesimo abbiamo verificato che esso era in realtà il suo secondo cognome, ereditato dalla madre, Antonia Francapani.

Oltre al commercio del grano, José Servida si dedicava a quello della carne, in società con un altro grande musicista, sempre di origine italiana, Giovanni Brunelli⁵.

Ma soprattutto i fratelli Servida erano musicisti della cattedrale e, come tali, erano vincolati ad assistere a tutte le funzio-

(2) Archivio Capitolare della cattedrale di Lodi, *Libri Baptismatis*, 1732-1767, foglio 8.

(3) *Ibidem*. Foglio 20 v.

(4) Ricaviamo questa informazione dal contenuto di una lettera indirizzata al Capitolo della cattedrale di Santiago, in cui i due fratelli chiedevano la concessione di una certa somma di denaro "per fare provvista di grani con cui rifornire la popolazione di questa città" (Atti Capitolari della città di Santiago = ACS, vol. 60, foglio 209 v, Capitolo del 26 agosto 1784).

(5) Si tratta di un'altra notizia che ricaviamo indirettamente da quanto è appuntato in altro Atto Capitolare; l'Atto in questione richiama l'attenzione sui prestiti concessi a José Servida "per la società di approvvigionamento di carni, costituita con il Brunelli" (ACS, vol. 62, foglio 338 v. Capitolo del 12 giugno 1797).

ni liturgiche, comprese quelle in cui non avevano parte le trombe — strumenti di loro competenza —; ed in tal caso si richiedeva loro di suonare con i violini⁶.

Non sappiamo con certezza quando entrarono a far parte della cappella di musica. Tutti i dati indicano che questo dovette verificarsi attorno all'anno 1760⁷. Circa il soggiorno presso le corti di Torino e di Portogallo, non abbiamo potuto verificare nulla, per quanto non ci sia motivo di dubitare di questi dati⁸. Né esistono prove del viaggio in Italia che, secondo Oldrini, avrebbero realizzato nel 1765. In ogni caso, il fatto ci sembra molto probabile poiché sappiamo che ad un dato momento — impossibile da precisare — cercarono di far sì che il loro padre e una sorella — probabilmente sposata — si stabilissero con loro a Santiago. In precedenza avevano sollecitato un prestito al Capitolo compostellano, per poter edificare una casa in cui vivere con la famiglia al completo⁹. Sfortunatamente non si conosce l'esito di questo progetto, nonostante la richiesta rivolta al Capitolo avesse avuto risposta immediata¹⁰.

(6) ACS, vol. 57, foglio 225, Capitolo del 9 agosto 1769.

(7) Gaspar Servida in una lettera rivolta al Capitolo nel 1787, dice di essere stato al servizio della cattedrale "ventisei anni" (ACS, vol. 61, foglio 3, capitolo del 18 gennaio 1787). Qualche anno più tardi, suo fratello José Servida ricorda, in un'altra lettera al Capitolo, di "aver servito in questa chiesa quarantatré anni" (*Ibidem*, vol. 63, foglio 339, Capitolo dell'11 Febbraio 1803).

(8) All'Archivio di Stato di Torino abbiamo consultato l'*Indice di Patenti* che raccoglie i nomi di quanti hanno lavorato al servizio della Corte Reale di Torino. I fratelli Servida non vi compaiono; per altro ci risulta che in detto *Indice* non tutti i musicisti appartenenti alla Cappella Reale sono segnalati.

(9) "Illustrissimo Signore:
Signore,

D. Gaspar e D. José Servida, fratelli suonatori di tromba di questa Santa Chiesa e servi di V.S. illustrissima, con il più profondo rispetto informano V.S. illustrissima della grave carenza di mezzi per la costruzione di una casa, iniziata nell'intenzione di abitarla con padre e sorella, e essendo causa di grande costernazione il non poterla condurre a termine.

Supplicano V.S. illustrissima di degnarsi di anticipare, oltre al salario assegnato, quattromila reali, che essi si impegnano a restituire entro quattro anni, con la garanzia che parrà più opportuna a V.S. illustrissima, dalla cui magnanimità attendono questo conforto e per cui sempre si riconosceranno grati alla pietà di V.S. illustrissima. (Archivio Capitolare della Cattedrale di Santiago di Compostela, fascicolo degli "Strumentalisti", Lettera non datata).

(10) In margine alla lettera che precede, si può leggere la seguente annotazione: "Il 19 Aprile 1774 si deliberò, dando garanzia al signor Amministratore del Deposito, di anticipare ai richiedenti i quattromila reali da estinguersi in tre anni".

In età ormai avanzata e certo spinti dalla nostalgia per la patria, essi decisero di tornare definitivamente a Lodi.

José chiese il trasferimento in Italia nell'agosto del 1803, ma la richiesta gli fu negata a causa dei debiti contratti con il Capitolo compostellano¹¹. Un mese dopo non aveva ancora pagato quanto doveva, ma anche così tornò a riformulare la stessa richiesta¹². Fino al 1805 il suo desiderio rimase inasaudito¹³.

Gaspar — o Baldassare — dovette morire a Santiago, probabilmente tra il 1798 ed il 1800. Già nel 1787 aveva informato il Capitolo del suo precario stato di salute ed aveva raccomandato un nipote come suo sostituto¹⁴. Ciò nonostante, ancora nel 1797 il Capitolo gli ricordò l'obbligo di assistere alle funzioni della cattedrale, ogni qualvolta vi partecipasse la cappella di musica¹⁵.

L'ultima notizia che si ha a Santiago dei due fratelli, risale all'anno 1798. Di nuovo le loro condizioni economiche furono oggetto di deliberazione da parte del Capitolo compostellano e, a giudicare dal contenuto degli Atti reattivi alle ultime vicissitudini di questi musicisti, sembra che essi abbiano vissuto una vecchiaia oppressa dai debiti. Il Capitolo negò loro la conces-

(11) Ed ecco l'Atto Capitolare che riporta questo dato:

“Don José Servida, tromba, dichiara che a causa degli acciacchi e della tarda età il Capitolo lo ha dispensato dal presentarsi ai signori Contatori di Ore, e chiede che gli si permetta di tornare in patria con i quattromila reali di stipendio di cui gode. Si deliberò che, saldando l'interessato il suo debito, sia accolta la sua richiesta”. (ACS, vol. 64, foglio 382, Capitolo dell'8 Settembre 1803).

(12) “Si è presa visione della memoria di don José Servida, tromba, nella quale egli insiste perché gli si conceda licenza di godere, nel suo paese, dello stipendio, come pensione. Si accordò che si esaudisse l'ultima altra uguale memoria dell'interessato che prevede sia accettata la sua richiesta, quando venga saldato il debito ancora scoperto con il Deposito”. (ACS, vol. 64, foglio 382, Capitolo dell'8 Settembre 1803).

(13) “D. José Servida, Tromba, esonerato dal suo incarico per l'età avanzata, considerati i suoi servizi, ha ottenuto il permesso di tornare in Italia, sua patria, godendovi della retribuzione che gli era dovuta.” (ACS, vol. 64, foglio 6 v, Capitolo del 30 Aprile 1805).

(14) “Nel presente capitolo si è presa visione della memoria del musicista D. Gaspar Servida, con la supplica di assumere al suo posto il nipote Benito Servida, dato il suo stato fisico ed i ventisei anni di servizio.” (ACS, vol. 61, foglio 3, Capitolo del 18 Gennaio 1787).

(15) ACS, vol. 62, foglio 321, Capitolo del 14 Marzo 1797.

sione di ulteriori proroghe per saldare i prestiti richiesti e diede ai creditori la facoltà di far valere i propri diritti¹⁶.

Oldrini riporta inoltre un altro dato non meno interessante di quello appena commentato circa i fratelli Servida. Si tratta di una scarna, ma importante annotazione, sul musicista Giuseppe Ferrari:

*Ferrari Giuseppe, in età di 13 anni, soprano asalarariato alla Capella Reale di Torino*¹⁷.

Questo Giuseppe Ferrari è il soprano “José Ferrari” che incontriamo nella cattedrale di Santiago de Compostela poco prima del 1770. Ferrari, nativo di Lodi, dovette nascere verso il 1745. Dopo questo supposto soggiorno a Torino che segnala Oldrini¹⁸, è possibile che abbia fatto ritorno a Lodi, come spiegheremo più avanti.

A Santiago godette di grande considerazione, non solo come musicista ma anche come persona. Fu per quasi vent’anni, il miglior soprano della cattedrale, con il quale soltanto il suo compatriota Felice Pergamo poté competere. Ma in più si deve a lui che il Capitolo compostellano abbia assunto per la cappella di musica della cattedrale di Santiago il musicista salodiano Buono Chiodi; questo fu possibile grazie alle buone referenze che al momento opportuno Ferrari diede del suo maestro al Capitolo compostellano.

I dati rinvenuti fino a questo punto, ci permettono solo di supporre che Chiodi fosse a Lodi verso il 1770, per quanto non ci siano notizie della sua attività musicale nella città. Ciò che è fuori discussione è che Ferrari fu allievo del maestro salodiano prima che entrambi si trasferissero a Santiago¹⁹.

(16) *Ibidem*, vol. 62, foglio 387, Capitolo del 19 Gennaio 1798.

(17) OLDRINI, op. cit., pag. 118.

(18) Nelle stesse fonti consultate all’Archivio di Stato di Torino per il caso dei fratelli Servida, non abbiamo trovato nessuna informazione neppure su Giuseppe Ferrari. Questo può essere dovuto al fatto che nel citato *Indice di Patenti* compaiono solo i nomi di alcuni strumentisti, ma non quelli dei cantori (Archivio di Stato di Torino, *Indice di Patenti*).

(19) “Essendo stata discussa la nomina di maestro di cappella, informando i Signori Doctoral, Cotón e Varronechea, che avevano l’incarico di cercarlo, di non aver trovato nessuno di rilievo, a parte uno chiamato colloquialmente “El Españoletto” che era maestro

Inoltre, è molto probabile che due membri della nobile famiglia Silva — i fratelli Luigi e Gaetano Silva —, che possedevano numerosi palazzi ed altre proprietà a Lodi e nei suoi dintorni, avessero rapporti diretti con Buono Chiodi, e ci sono buoni motivi per pensare che fu il conte Luigi Silva a promuovere — insieme a Ferrari — il trasferimento di Chiodi in Spagna.

Ferrari fin dal 1768 soffriva continui malesseri a causa del clima sfavorevole, il che gli impediva di cantare adeguatamente e questo fu il motivo per cui nel 1784 decise di lasciare Santiago e ritornare in patria²⁰.

Alle annotazioni di G. Oldrini dobbiamo aggiungerne altre ritrovate negli archivi della cattedrale di Santiago di Compostella e strettamente legate a quelle.

I fratelli Servida e Giuseppe Ferrari non furono i soli musicisti di Lodi ad essersi stabiliti a Santiago. Abbiamo notizia di due casi analoghi.

Si tratta del soprano Felice Pergamo e del soprano-contralto Carlo Mauro. Entrambi i cantori fecero il viaggio in Spagna con il loro maestro, il salodiano Buono Chiodi, quando questi fu assunto dal Capitolo compostellano nel 1770²¹. L'uno e l'altro godettero sempre della protezione e dei favori del loro maestro, e sembra addirittura che vivessero sotto lo stesso tetto.

di cappella nella santa Chiesa di Saragozza e li disattese non intendendo trasferirsi, per questo e per le buone referenze dato al Capitolo circa l'abilità e l'eccellenza in questa attività, dell'italiano Buono Chiodi (sic), che era stato maestro del soprano Don José Ferrari e della cappella della cattedrale di Bergamo, fu dato incarico al Sr. Arcediano de Cornano, affinché, con l'autorizzazione ed il consenso dell'Illmo. Sr. Arcivescovo, nostro prelado, lo invitasse a venire in qualità di maestro di cappella di questa Santa Chiesa, senza cappa da coro e con il compenso di ottocento ducati annui...'' (ACS. vol. 57, foglio 235, capitolo del 17 novembre 1769).

(20) In questo Capitolo si è considerata la memoria del musico D. Joseph Ferrari. Lamentando egli le sue continue indisposizioni, come risultava da certificato medico, per giudizio di questi e perché si rimetta in qualche modo in salute, gli è prescritto di ritirarsi nel suo paese o in altro più propizio, in cui possa godere di qualche sollievo... (ACS, vol. 60, foglio 206, Capitolo del 17 Agosto 1784).

(21) A proposito dell'assunzione dei due giovani, condotti al suo seguito dal maestro di cappella, si risolvette di ammetterli dietro compenso di quattromila reali al soprano, e di tremila reali al contralto, con l'obbligo di partecipare a tutte le funzioni di musica e alla lettura al leggio del coro. (ACS, vol. 57, foglio 252, Capitolo del 28 Giugno 1770). Benché nell'Atto non figuri il nome dei due nuovi musici, ci è possibile identificarli perfettamente nei *Libri del Deposito* della cattedrale compostellana (Leg. 598).

Il loro ruolo nella cappella di musica fu molto importante; non solo cantarono con grande maestria le opere religiose destinate al culto della cattedrale, ma furono anche i protagonisti della maggior parte delle opere di carattere paraliturgico — i cosiddetti “villancicos” — e di un paio di opere e oratori che vennero rappresentati a Santiago tra il 1773 e il 1774, composti dal maestro Buono Chiodi. Nel testo di tali “villancicos”, entrambi i cantori si rivelano — al suono della musica — e dichiarano di essere nati a Lodi.

Felice Pergamo, oltre ad essere il primo cantore della cattedrale — soprattutto dopo il ritorno di Giuseppe Ferrari in Italia nel 1784 —, fu anche professore di musica. Si dedicò all’istruzione dei bambini del coro e fu anche maestro di una giovane nobile gallega e di altri due cantori italiani che giunsero a Santiago nel 1792²².

Su Carlo Mauro abbiamo pochissime notizie. Probabilmente rimase a Santiago fino al 1785. Dopo questa data il suo nome non compare più in alcun documento della cattedrale compostellana.

Tali brevi annotazioni su questi cinque musicisti di Lodi sono di per sé poco meno che aneddotiche. Possono avere un qualche valore solo se le giudichiamo e le valutiamo nel loro complesso per ciò che rappresentano rispetto alla storia della musica della cattedrale di Santiago e ovviamente per Lodi. Non c’è dubbio che una presenza così cospicua di musicisti italiani a Santiago, — specialmente nella seconda metà del 700 — condizionò il modo di essere — “lo stile” — della sua musica religiosa. Questa è una realtà che nessuno mette in dubbio e di cui non tratteremo, dato che esula dagli interessi di questo piccolo studio.

Solo vorremmo soffermarci sul fatto che i musicisti italiani residenti a Santiago, provenivano — per lo più — da una stessa città o regione, nel caso specifico da Lodi e dalle città vicine. È questo un fenomeno curioso che si spiega solo con il cameratismo che univa questi musicisti; la consuetudine era

(22) ACS. vol. 60, foglio 144v., Capitolo del 12 Novembre 1783. - *Ibidem*, vol. 61, foglio 169 v., Capitolo del 19 Giugno 1789. - *Ibidem*, vol. 62, foglio 109, Capitolo del 12 Agosto 1792.

che una volta installati a Santiago procurassero un impiego ai loro familiari o conoscenti italiani. Così finì per costituirsi una vera e propria “colonia di italiani” nel cuore di Compostela. La loro permanenza in città lasciò una profonda impronta dato che, in quegli anni, la cappella di musica della cattedrale di Santiago raggiunse il suo apogeo e la sua musica raggiunse uno dei più alti livelli di qualità nell’ambito della musica religiosa spagnola.

Santiago de Compostela, Maggio 1991

LAURA PIETRANTONI-ROBERTO FIORENTINI(*)

DUE MUSICISTI NELLE RIME
DI FRANCESCO MEDICI

Nel volume manoscritto del logidiano Francesco Medici, conservato alla Biblioteca Comunale di Lodi¹, sono raccolti vari componimenti poetici di questo illuminato uomo di cultura vissuto tra il Cinquecento e il Seicento. Attento agli avvenimenti della propria città, Francesco Medici li commentava con licenze poetiche preziose non solo per le strutture formali ma soprattutto per le dedicatorie che ci indicano con precisione i personaggi più in vista nel panorama lodigiano dell'epoca.

Il madrigale 66 ad esempio è dedicato *Alla signora Laudea Fiora giovinetta moglie di vecchio, ma amata dai giovani*; il madrigale 70, datato 1603, invece è dedicato *Alla signora Beatrice Ro vestita d'azzurro. Provocatione di Mons. Saraceni*; il madrigale 74 fu scritto in occasione della partenza di Defendente Lodi per Roma: *Piange l'Academia la partenza per Roma del R. Defendente Lodi, et Signor Giovanni Fino suoi Academici*; l'ultimo componimento della raccolta, datato 1618, è la canzone 6 dedicata ad un avvenimento religioso sicuramente significativo: *Nell'imporsi la prima pietra della nuova Chiesa di S. Giovanni nella Vigna in Lodi, la festa di N. Signora della neve*.

(*) L'introduzione e il paragrafo *Il "sublime valor" di un lodigiano dimenticato: Flaminio Tresti* sono di Laura Pietrantoni. Il paragrafo *Un musicista cremonese a Lodi: Tiburzio Massaino* è di Roberto Fiorentini.

(1) segnatura Ms XXI/B/37.

Oltre alla recitazione poetica, molti di questi testi erano accompagnati dalla musica. Il madrigale 47 ad esempio è *Risposta d'oracolo fatto in Musica d'un Basso et un soprano dal detto Stefano Nascimbeni Maestro di cappella in Pavia*, e il madrigale 77 fu composto *Per le Nozze dei Signori Lancillotto Corrado et Claudia Carminati in Lodi. Posti in Musica da don Antonio Savetta et R. Lucio Bosso. Stampati...*

La raccolta, dal titolo *Delle Rime et altri versi / Di Gio. FRANCESCO / MEDICI LODEGGIANO / Come alla giornata la va facendo / in diverse occasioni / Da lui nondimeno riviste /*, non porta sul frontespizio alcuna indicazione di data, ma queste sono scritte a volte accanto ai singoli componimenti. Si tratta di madrigali, sonetti, canzoni scritti fra il 1591 e il 1618. Fra tutti i personaggi nominati nella raccolta del Medici troviamo anche due musicisti di grande fama che si susseguirono nell'incarico di Maestro di Cappella nel Duomo: il cremonese Tiburzio Massaino e il lodigiano Flaminio Tresti.

Al Massaino sono dedicati ben quattro componimenti e uno al Tresti. Il sonetto 38, databile probabilmente al 1599, è intitolato *Al P.D. Tiburtio Massaino Cremonese Musico famosissimo in Costantinopoli, Alemania, Francia et Italia et Maestro di Capella in Lodi*.

*Sacro spirto divin, cui gli alti honori
Noti ove sorge il sole, et cade, hor sono:
Cui l'Harmonia dal cielo havuta in dono
Fa' i muti inchiostri divenir canori;
Da quei superni gloriosi chori,
Che di soavi accenti, e sacro suono
Empion del Nume eccelso il sommo trono,
L'arte apprendeste, onde allettate i cori.
Se felice per voi fù il Po, che in seno
Primo il vostro mortal nascente accolse,
Primo il valor conobbe, e tenne appresso:
Felice hor l'Adda, che al suo grembo ameno
Da l'acque amiche un tanto ben rivolse,
Ch'oggi goder si vanta Angel terreno.*

Il madrigale 49 fu composto invece *In occasione di una tragedia della Compagnia Improvvisa in Lodi recitata in casa dei Conti Cavazzi. Madrigale per accompagnar gl'Intermedi apparenti fatti in Musica dal P. Tiburtio Massaino*.

Nel cade la tenda Madrigale primo

*Degli omorosi lai
Sian le querele estinte;
Pascan gli occhi, e l'orecchie asprezze, e guai
Tragica scena hor s'apri.
Di sangue fien le regali aule tinte.
Stride, e tonando il cielo
Folgori vibra, e frange il fosco velo*

Madrigale secondo

*Qual novo horror v'ingombra,
Donne leggiadre, il viso,
Ch'oggi à mill'alme sembra un paradiso.
Forsi il pallor d'un Ombra
Sdegnosa fuor di Flegetonte uscita.
L'Ombre il vostro valor ricchiama in vita.
Anzi può in ciel riporle,
Se tra voi stelle pio degnasse accorle.*

Madrigale terzo

*Queste pompose spoglie,
Queste corone, e scettri, et aurei manti,
Che stende a voi stuolo Improvviso inanti:
Son finti sogni, e larve,
Cui notte spiega, notte asconde, e toglie;
E fia diforme hor hor ciò, che bel parve.
Così, Donne, è caduco, e tosto pere
Il bello, ond'ite altere*

Madrigale quarto

*Di lagrime, e sospir s'avide siete
Donne, e de l'altrui pene
Ridendo empie godete:
Questo il palesa Tragico teatro,
In cui lieta ciascuna il duol ritiene.
Dunque il funesto, et atro
Non basta à farvi il cor pietoso, e i lumi.
Ah fieri, ah rei costumi.*

Sempre per un'occasione profana, le nozze di due rampolli della nobiltà lodigiana, fu composto il madrigale 55: *In occasione delle nozze fu rappresentata dagl'Improvvisi una sontuosissima Pastorale alla presenza non solo di tutta la Nobiltà Lo-*

diggiana ma di molti cavallieri et Dame milanesi. Dialogo de' Pastori fatto in Musica à due chori da P. Tiburtio Massaino.

Primo coro *Onde corrono à questo ameno suolo,
E in queste selve tante
Ricche Ninfe, e Pastor ferman le piante?*

Secondo choro *Non è selvaggio stuolo*

Primo choro *Chi dunque in sì pompose, e nove spoglie
Si cela?*

Secondo choro *Heroico honor, beltà celeste*

Primo choro *Ben lucid'auro veste*

Secondo choro *Trà l'aure vesti quell'Ausilia accoglie,
Cui sotto il sorbo furo i Criffi amici*

Primo choro *Ma lodi à lei si danno*

Secondo choro *Et al suo sposo
Lodovico amoroso*

Primo choro *E noi d'ambi cantiam*

Secondo choro *Cantiam*

Primo choro *Felici*
Sian per noi sposi i campi e le pendici.

Legato all'incarico di Maestri di Cappella del Massaino è il madrigale 56 datato 1600: *Il P. Massaino volle che i suoi scolari dassero il buon anno à Mons. Vescovo di Lodi il primo di dell'anno santo 1600.*

Madrigale primo

*Quasi augelletti, che trà i primi albori
De le superne rote
Segnan con dolci note
Ridenti al gregge herbeta, anze ai
pastori:
Musico stuolo humile
A voi sacro Pastore, al mondo, e più
Per vostra cura Lodiggiano ovile
Annoncia in novo canto
Nel primo di l'anno felice e santo.*

Madrigale secondo

*Ai desir nostri arrida
L'aria, la terra, il sole
Con le sue gratie il Tebro Adda
console
Non grave cura infesti*

*L'interna pace, ch'oggi in voi s'annida,
Non doglia il corpo stenti vinga,
o molesti
Di simil tempo il danno
Fugga da noi nel corso di quest'anno.*

Al lodigiano Flaminio Tresti è invece dedicato il sonetto 4: *Al R.F. Flaminio Tresti Musico et Organista Lodigiano à cui si faceva istanza di alcune sue opre, che per essere finite si doverano ristampare.*

*Da l'armonia, che la man vostra rende,
Mentre s'aggira à cavi piombi intorno,
L'alma ancor chiusa nel mortal soggiorno
D'un celeste giori la forma apprende.
Al sublime valore, ond'ite adorno,
Par nulla questo, et maggior gloria attende.
Il canto, il suono in mille carte stende
Care al mondo, et s'illustra ovunque è giorno.
Quindi i fogli infiniti, che da vui
Di ben purgate note escon vergati,
Se presto han fin, d'huopo è spesso innovarne.
Con questi à sommi eroi doni si grati
Porgete humil, che non ha forse altrui
(Sia grande anch'egli) onde si grati darne.*

La celebrazione, in termini così aulici, di questi due musicisti è sicuramente significativa di una attività musicale intensa e incisiva nella vita culturale della città. Ma è opportuno, per cercare di tracciarne con precisioni i contorni, approfondire le caratteristiche biografiche, compositive e stilistiche di Tiburzio Massaino e Flaminio Tresti. Si tratta, a tutt'oggi, di due figure praticamente sconosciute che ad una analisi non superficiale appaiono subito come personaggi indicativi e prestigiosi non solo nell'ambito della attività della Cappella Musicale del Duomo ma anche all'interno della vita cittadina e lombarda.

Un musicista cremonese a Lodi: Tiburzio Massaino

Nel lungo e prestigioso elenco dei maestri di cappella che operarono nel Duomo di Lodi, spicca per autorità di contenuti e per indubbia fama, il nome del cremonese Tiburzio Mas-

saino². Frate agostiniano vissuto tra la fine del XVI secolo e i primi decenni del XVII, fu considerato, dai suoi contemporanei, *musicus sua aetate celeberrimus*³, e lo divenne poi anche per la storia della musica quale propugnatore ed elaboratore dello stile palestriniano.

Massaino nacque a Cremona sicuramente prima del 1550; nel 1571 era nel convento piacentino degli agostiniani, anno in cui ebbe l'importante nomina di maestro di cappella nella Chiesa di Roma di S. Maria del Popolo. Durante la permanenza romana si avvicinò, con sempre maggiore interesse e dedizione, alla limpida e "pura" costruzione contrappuntistica del Palestrina e dello stile che in quel momento stava nascendo intorno al *princeps musicae*. Questo contatto lo allontanò, in parte, dal monolitico e "reservato" periodare di antico stampo fiammingo acquisito negli anni della giovinezza cremonese e piacentina. Le nuove frontiere della ricerca armonica, lo sfarzo sonoro del primissimo barocco e le pressanti esigenze controriformistiche, fecero breccia nello stile del compositore cremonese che iniziò così un lento mutamento lessicale che non lo spinse mai al di là di formali sperimentazioni linguistiche.

Il servizio presso la Chiesa romana durò all'incirca sette anni; infatti nel 1578 lo troviamo al servizio dei conti Rangoni di Modena. Del 1580 fu la prima comparsa nella città di Lodi come maestro di cappella in Duomo. Una presenza suggellata dalla pubblicazione dei *Sacri cantus quinque paribus vocibus (...) liber II* (Venezia, Gardano 1580). A Lodi il Massaino dovette stare solamente per tre anni perché, nel 1583, si trasferì a Salò. Nella cittadina lacustre il frate agostiniano fu chiamato per sostituire il maestro di cappella precedente, un tale Bertolotti che moriva nel giugno di quello stesso anno. L'elezione

(2) La bibliografia su Massaino è piuttosto scarsa. Citiamo alcuni saggi fra i più significativi.

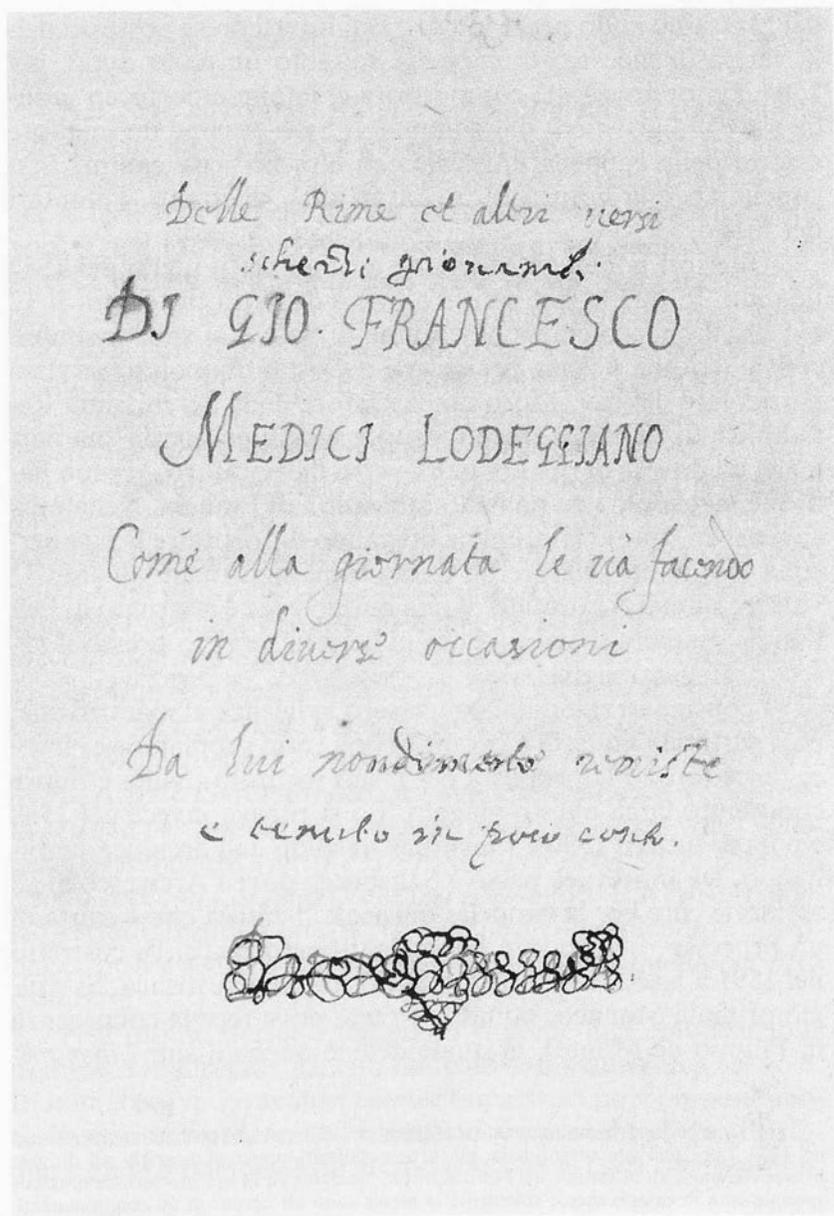
S.L. ASTENGO, *Musici agostiniani*, Firenze, 1929.

E. DAGNINO, *I codici sistini 239 e 242*, in "Note d'archivio", 1933.

R. MONTEROSSO, *I musicisti cremonesi*, in "Annali della Biblioteca Governativa di Cremona", II, 1951.

P. GUERINI, *La cappella musicale nel duomo di Salò*, in "Rivista musicale italiana", XXIX, 1922.

(3) Definizione coniata dallo storico FRANCESCO ARISI in "Cremona literata", II, 1705.



Frontespizio delle *Rime* di G.F. Medici. (Lodi, Biblioteca Laudense)

del Massaino andò per le lunghe; egli infatti prese possesso della carica di maestro di cappella soltanto un anno dopo, nel 1584. La presenza del compositore cremonese portò un grande risveglio artistico: dal comune di Salò ottenne un migliore assetto della cappella musicale con almeno sette cantori fissi stipendiati e la licenza di invitarne altri, dilettanti, volontari del luogo.

Ulteriori notizie di Massaino ci sono per il luglio del 1587 quando, in due lettere scritte a breve distanza di tempo, il 12 e il 26, il musico chiese al comune di Salò e ai suoi spettabili consiglieri una licenza per recarsi a Costantinopoli al servizio particolare del cav. Moro ambasciatore della Serenissima Repubblica di Venezia. Il compositore giustificò questa sua partenza un dovere di riconoscenza verso il cav. Moro, già suo padrone, avendolo servito nell'ambasceria di Francia. Nella missiva del 26 riprese la supplica pregando di sostituire la sua persona con un tal Teodoro da Lucca frate agostiniano di anni 32 valente suonatore, dotato di una buona voce e adornato di bellissima maniera di cantare che già era in servizio presso il vescovo di Ventimiglia.

I consiglieri salodiani concessero la licenza al maestro che, così partì alla volta di Costantinopoli; non sappiamo se, invece, accettarono la proposta per il suo sostituto. Nulla è finora conosciuto circa questo viaggio. Lo si ritrova invece nel 1589 e poi per tutto il 1590 a Innsbruck al soldo dell'arciduca Ferdinando. Da Innsbruck passò a Salisburgo dove l'Arcivescovo gli affidò le cure per la cappella musicale. Sembra che a causa di un processo, per un non bene identificato reato, fu costretto nel 1591 a lasciare in tutta fretta la cittadina austriaca. Si rifugiò prima a Monaco, quindi a Praga, dove fece la conoscenza di Filippo de Monte⁴, al quale dedicò anche il suo *Liber pri-*

(4) Compositore fiammingo nato a Malines nel 1521 e morto probabilmente a Praga nel 1603. Ebbe una vita avventurosa, gli furono conferiti numerosi incarichi per dirigere le cappelle musicali in Italia e nel Nord Europa. Notevole fu la sua produzione musicale specialmente in campo sacro; solamente le messe sono un corpus di 38 componimenti. È ricordato per la sua cultura umanistica e per la profonda dedizione ai nuovi canoni religiosi della controriforma. Il suo stile musicale, oltre che essere stilisticamente perfetto, fu apprezzato per una notevole vena lirica e patetica che lo avvicina al grande Orlando di Lasso.

mus cantionum ecclesiasticarum a quattro voci (Praga, Georg Nigrinus, 1592)⁵.

Nel 1594 ritornò in Italia e probabilmente si fermò nella sua città natale anche se, a questo proposito, non esistono concrete testimonianze documentarie. Nel 1598 invece firmò da Piacenza la lettera dedicatoria al *Terzo libro delle messe a cinque voci*. Tra il 1589 e il 1599 la produzione di Massaino si fece più intensa e diede ai tipi musicali opere di una certa importanza per l'evoluzione del suo stile verso un uso continuato ed intensivo della policoralità appreso durante i numerosi contatti con la cultura veneta e in genere padana della fine del XVI secolo. Del '99 sono sia il *Quarto libro dei mottetti a cinque voci* e la *Musica super Threnos Ieremiae Prophetae*.

La vera adesione allo stile a doppio coro con l'utilizzo di strumenti sia in funzione concertante, sia come ensemble indipendente, arriva nella sua ultima tappa, ovvero proprio nel Duomo di Lodi dove, dal 1600, era tornato a dirigere la prestigiosa cappella musicale. Proprio all'inizio del secolo pubblicò il *Primo libro di messe a otto voci* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1600). A questo fecero seguito nel 1601 il *Terzo libro delle Sacre Canzoni a sei voci* (Venezia, Ricciardo Amadino); nel 1606 i *Sacri Motectorum Conventus a 8, 9, 10, 12, 15 e 16 voci* (Venezia, Angelo Gardano) dedicati al pontefice Paolo V; nel 1607 la *Musica per cantare con l'organo a una, due e tre voci* (Venezia, Alessandro Raverii) e il *Primo libro delle Sacre Canzoni a sette voci con l'organo* (Venezia, Alessandro Raverii). In questo periodo fecondissimo scrisse anche alcune splendide canzoni per otto e sedici strumenti tra cui si ricorda quella per otto tromboni.

Nell'ultimo periodo lodigiano si diede alla composizione di musica madrigalistica con i due libri di madrigali a sei voci. In numerose raccolte miscellanee apparvero poi componimenti sia sacri che profani del Massaino. Importante è quindi studiare questo compositore cremonese che a Lodi diede proba-

(5) Lo studioso cremonese RAFFAELLO MONTEROSSO ne ha curato l'edizione critica nei *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Band 110, Graz/Wien, Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1964.



bilmente una svolta alla prassi esecutiva liturgica del Duomo in quanto vi inserì grandi complessi vocali e strumentali. Si può certo dire che fu proprio lui a importare lo stile barocco dei doppi cori, dei cori battenti, delle parti concertate con gli strumenti, insomma tutto quel bagaglio di novità che la "prattica" prima dei fratelli Gabrieli nella basilica marciana e poi dei precursori monteverdiani avevano creato a cavallo tra il XVI e il XVII secolo. Massaino poco prima di morire intorno al 1609 lasciò un'ultima raccolta di composizioni che è tuttora conservata a Lodi, tra cui spicca per importanza e densità compositiva, una "Passione" polifonica sul testo evangelico di S. Matteo.

La *Passione secondo S. Matteo* di Tiburzio Massaino è contenuta in una raccolta di musica sacra che porta il titolo di *Quarimoniae / cum responsoriis / infra hebdomadam / sanctam concinendae / et passiones pro dominica palmarum & feria sexta*. Questa miscellanea, stampata nel 1608 a Venezia per i tipi di Alessandro Raverii, è stilata in cinque libretti separati. La raccolta, come è dichiarato dal titolo riunisce le *Lamentazioni*⁶, *Responsori* e le *Antifone* che la liturgia prescrive per la Settimana Santa ovvero per il giovedì (*Feria quinta in coenas Domini*), il venerdì (*Feria sexta in Parasceve*) ed il sabato (*Sabbatho Sancto*). Al termine dei libretti sono collocate le due Passioni: *secondo Matteo* da cantarsi in *Dominica Palmarum* e *secondo Giovanni* per la *feria sexta*.

La *Passione secondo S. Matteo* riassume in sé le principali caratteristiche di questo particolare genere di musica sacra: prevede in stile polifonico il solo intervento della *turba* o dei *soliloquentes* mentre per il cronista e per Cristo rimanda ai comuni toni salmodici di recitazione e all'interno dei quarantun versetti musicati la struttura compositiva è assai differenziata. Bisogna ricordare che su questi componimenti influì il dettame fondamentale del Concilio di Trento, cioè la completa intelligibilità del testo musicato, in special modo nella musica liturgica, per quanto concerne una composizione su testo evangeli-

(6) Le *Lamentazioni* non sono musicate in questa raccolta perché spesso venivano cantate sul libro dell'Ufficio dove erano notate con notazione quadrata del canto liturgico.



DO

PERILLVSTRI AC REVER.

PATRI D. IVSTINIANO IN MVTINENSI

D. PETRI CALNOBIO ABBATI DIGNISSIMO.



ACRAS de Domini nece querimonias suaque Responso-
ria, vt vocant, vna cum clamoribus Turbarum in Chri-
sti Passione, partim nunc primum ex officina prodeuntes,
partim lauiori pumice denuo perpolitas typis excusuro,
vnus tu mihi occurrebas, Pater amantissime, cui hæc om-
nia, quæcunque illa sint, libentissime dicarem; nec enim
dubium, quin mea illi debeantur, cui totum me debere
fateor; nec vero timendum, quin læta fronte mea sit exce-
pturus, qui me ipsum ad se suauissime trahit, non solum
inuitat. Hæc habes amoris in te mutui pignus, & argumen-
tum, eximie verò pietatis tuæ campum, in quo triumphet,
amplissimum; quæ quidem, etiam si, vt serenis, benignisq;
oculis admiffa, meritorum potius auctura sint cumulum, quam eorum vel minimam
partem compensatura, hoc tamen ipsum summopere me delectat, ac consolat. cui mul-
tum debeo, ei & plurimum debere posse. Illud postremum, tibi vt persuadeas, non tam
exiguum hoc munus offerri à me, quam animum in illo ipso meum, ad omnia tua para-
tissimum. Te tuaque fortunet Deus. Laudæ. Kalendis April. 1608.

Perillust. Reuer. Tuz

Additissimus

Tiburtius Massainus.

co. Alla base quindi è evidente l'intenzione di far rivivere nell'ascoltatore l'emozione suscitata dal racconto della morte di Cristo, consentendogli però la piena comprensione dello scritto. La *Passione* si chiude con l'esclamazione del centurione romano che esprime la sua fede: *Vere filius Dei erat iste*. Questo è il culmine di tutta la narrazione: il compositore cremonese riveste le parole con una musica da cui traspare una ritrovata serenità. L'accordo finale appare sotto una nuova luce di speranza. Quest'opera e tutta la produzione di Massaino meriterebbe certo una attenzione maggiore e una più giusta valorizzazione. La critica musicale nel giudicarlo non poteva trovare parole migliori: "... tra quei minori che hanno avuto una loro parola da dire e l'hanno detta con tutta la sincerità di cui sono stati capaci..."⁷.

Il "sublime valor" di un lodigiano dimenticato: Flaminio Tresti

Flaminio Tresti nasce a Lodi intorno al 1560: le notizie biografiche relative a questo compositore, che occupa sicuramente un ruolo non secondario nel panorama musicale dell'epoca, sono ricavabili solo dalle lettere dedicatorie delle sue opere a stampa. La prima notizia certa l'abbiamo nel 1585 (6 agosto), anno in cui da Cremona dedica il suo *Primo libro di madrigali a cinque voci* (Venezia, Angelo Gardano) all'influente Ranuccio Farnese Duca di Parma⁸. Si tratta di quindici componimenti alcuni dei quali su testi poetici importanti come *Felice primavera di bei pensier fiorisce* di Torquato Tasso⁹.

Il *Secondo libro di madrigali a cinque voci* (Venezia, Angelo Gardano) reca, al termine della dedicatoria ad un certo

(7) Cfr. R. MONTEROSSO, *op. cit.*, II, Cremona, 1951 e R. MONTEROSSO, prefazione all'edizione critica dei *Sacri Modulorum Concentus* di Tiburzio Massaino, *Instituta et Monumenta* a cura della Biblioteca Statale e civica di Cremona, Athenaeum Cremonese, Cremona, 1971.

(8) Fra il 1580 e il 1587 il dominio del marchese Girolamo Pallavicino di Busseto comprendente beni e feudi nelle Diocesi di Parma, Piacenza e Cremona, passò nelle mani dei Farnese ad opera di Ottaviano Farnese prima, e poi del figlio Alessandro padre di Ranuccio.

(9) Il componimento è tratto da T. TASSO, *Rime d'amore*, libro II (*Rime per Laura Peperara* 1563-1567; 1579-1583), CXCII (*Il lauro verde*), stanza 5. Per l'edizione moderna di questo testo cf. T. TASSO, *Opere*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mursia, 1966, p. 587.

Giovanni Carlo Lercari, la data topica e cronica: Cremona, 18 VIII 1587. Anche in quest'opera i poeti sono noti; del Tasso troviamo *Dolcemente dormiva la mia Clori e Gelo ha madonna il core*¹⁰, e di Battista Guarini *O come è gran martire a celare suo desire*¹¹.

Nel 1590 Tresti fu a Casale Monferrato dove poté godere della protezione offerta dall'importante corte dei Gonzaga. Il *Terzo libro dei madrigali a cinque voci* (Venezia, Angelo Gardano) viene infatti dedicato a Don Vincenzo Gonzaga Duca di Mantova e di Monferrato, il quale doveva aver apprezzato molto i componimenti del musicista lodigiano tanto che quest'ultimo scrisse nella dedica: "... Presento a V. Serenissima quei madrigali stampati che scritti a penna tanto udi volentieri in S. Salvatore... Casale, 12 XI 1590". Fra questi componimenti ricordiamo *Si mi dicesti ed io quel dolcissimo si mandai al core e Stracciami pur il core* entrambi del Guarini¹², e *Amor che qui d'intorno hor fai ben mille scherzi* del Tasso¹³.

Nel 1591 Tresti tornò nella città natale per assumere l'incarico di maestro di cappella in Duomo. Rimane a Lodi sicuramente fino al 1596 e forse fino al 1599. Da Lodi Tresti scrive il *Primo libro delle Canzonette a tre voci* (Venezia, Angelo Gardano) dedicato a Francesco Costeo¹⁴ e il *Quarto libro di madrigali a cinque voci* (Venezia, Angelo Gardano) dedicato a Francesco Pontiroli¹⁵.

(10) Entrambi i testi del Tasso sono tratti da *Rime d'amore*, libro III (Rime amorose estravaganti), CCCLXXVI e CCCXXXIII. Per l'edizione moderna cf. T. TASSO, *Opere...*, p. 661 e 642.

(11) Il testo del Guarini sta in *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra*, Bergamo, per Cominio Ventura, 1587, p. 196. Questo madrigale venne anche inserito nella raccolta *Il primo libro de Madrigali a cinque voci* di GIO. PIETRO GALLO da Bari. In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1597.

(12) Sta in *Rime di diversi celebri poeti...*, p. 201 e 192.

(13) Sta in *Rime d'amore*, libro III (Rime amorose estravaganti), CCLVI. Per l'edizione moderna cf. T. TASSO, *Opere...*, p. 616.

(14) Giovanni Francesco Costeo, appartenente alla importante famiglia lodigiana dei Costeo (figlio di Giovanni), insegnò medicina e fu esperto giureconsulto in numerose città italiane. cf. G. AGNELLI, *Lodi e il suo territorio*, Lodi, 1917, p. 301, 804.

(15) Francesco Pontiroli fu uno dei componenti della famiglia Pontiroli, importanti proprietari terrieri del lodigiano.





R E
AL MOLTO ILL· E RE

MO
SIGNOR PATRON MIO OSSERVAN.

IL SIGNOR CORNELIO POZZO ABBATE

Di S. Pietro di Bergolio in Alessandria.



L RA ben di ragione Molto Illustre e Reuerendissima
Abbate, che se già molto tempo fà mostrai al Mondo
V. S. Reuerendissima parte di quel vno affetto di
tione, che le porto, con la dedicatione d'un'opera
Motetti A quattro voci, non sapendo con che al
esprèsi segni farlo più chiaro: per esser'io all' hora
essercitio altroue impiegato, maggiormente lo fac
presente; poiche per mia ventura mi è toccato in
poterla seruire per Organista nella sua Chiesa, cor
Signori suoi Canonici virtuosissimi, che veramen
degnà corona di tal capò; Onde con occasione di
la Stampa queste mie Messe a Cinque voci fatte
per seruijo della sua Chiesa, le consacro a V. S.
esprimerle di nuouo l'affetto mio che farebbe superfluo; mà più tosto per mo
Mondo segno dell'acquisto di più intima seruitù presso di lei; che questo fù
l'oggetto mio. Et auco per mostrarli in parte grato di tanti fauori, e grazie ch
sua benigna mano continuamente riceuo; racendo la cagione di tanti meriti
che volendoli esprimere, accaderebbe a me, come ad vno, che volesse con v
rio, aggrandire il Mare Supplico diuàque V. S. di gradite la grandezza del mio
non riguardando che sia disuguale il dono à meriti suoi potera che le viene
da persona di lei deuotissima e che con tutto l'animo l'osserua, e rimera se. E qu
ne pregandole dal Signore il colmo d'ogni felicità, e contento, le bacio le ma
D'Alessandria li 24 Marzo. M D C X I I.

Di V. S. Molto Illustre e Reuerendissima

Deuotissimo Seruitore

Flaminio Tre.

Nel 1613 Tresti fu organista alla Chiesa di S. Pietro di Beggolico in Alessandria come testimonia il frontespizio del *Primo libro di Messe a cinque voci... con il basso continuato per l'organo* stampato in quell'anno sia a Venezia per i tipi di Bartolomeo Magno sia a Milano per i tipi di Francesco Lomazzo. Infatti nella lettera dedicatoria a Cornelio Pozzo abate di S. Pietro, il Tresti afferma, riferendosi al Pozzo stesso, "... di averlo servito per organista nella sua chiesa con i signori canonici virtuosissimi..." e più avanti "... onde con occasione della stampa queste mie Messe a cinque voci fatte per servizio della sua Chiesa...".

Nella produzione di questo musicista annoveriamo anche altre raccolte di musica sacra: i *Vespertini concentus senis vocibus concinendi* (Milano, eredi di Simone Tini, 1589), le *Sacrae cantiones, motectae appellatae a IV vocibus suavissimis breviter commodeque concinnatae & iam primum in Germania impressae* (Frankfurt, Wolfgang Richter, "impensa Steiniana", 1610), le *Messe liber primo a otto voci*¹⁶ e probabilmente una raccolta di *Mottetti a quattro voci*¹⁷.

Che sicuramente si trattasse di un compositore noto è testimoniato dal fatto che alcuni suoi componimenti sono presenti in numerose raccolte di altri autori: il madrigale *O come è gran martire* su testo del Guarini¹⁸ si trova nel *Primo libro di Madrigali a cinque voci* di Giovan Pietro Gallo del 1597; un mottetto a quattro voci, *Decantabat populus Israel*, si trova in una importantissima raccolta di intavolature per organo del 1607 contenente composizioni dei maggiori autori del tempo quali Andrea e Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Tiburzio Mas-

(16) Queste messe sono andate perdute. Ne abbiamo notizia dal *Catalogus librorum qui in Iunctarum Bibliotheca Philippi Haeredum Florentiae praestant*, Firenze, 1604, p. 493.

(17) Possiamo presupporre l'esistenza di questa raccolta dal fatto che un suo mottetto a quattro voci è contenuto in una miscellanea contemporanea dal titolo *Tabulatur Buch Von Allerhand ausserlesenen, Schonen, Lieblichen Praeludija, Toccaten, Motteten, Canonetten, Madrigalien und Fugen von 4.5. und 6. Stummen...*, Strassburg, In Verlegung Lazari Zeteners Buchhandlers, M.DC.VII (1607).

(18) Questo testo del Guarini doveva aver avuto una certa fortuna presso i musicisti dell'epoca; lo troviamo infatti musicato anche da Giovanni Giacomo Gastoldi per la trascrizione del quale cf. R. MONTEROSSO, *Mostra bibliografica...*, p. XI-XV.

saino, Orazio Vecchi, Luca Marenzio¹⁹. Un'altra significativa miscellanea stampata a Basilea nel 1617 contiene due *Canzoni alla francese* di Tresti: la *Comaschina* e la *Bignamina*²⁰.

La popolarità del compositore lodigiano è testimoniata per ultimo dalla presenza di un suo madrigale "contrafacto" nel *Secondo libro della musica di C. Monteverdi e d'altri autori fatta spirituale a cinque voci*, (Milano, 1608) di Aquilino Coppini²¹.

Purtroppo le ricerche sull'attività musicale a Lodi nei diversi periodi storici sono ancora agli inizi e non permettono di delineare con precisioni i contorni degli ambienti in cui i compositori operarono, dalle chiese, ai palazzi privati, ai teatri. Ma bastano queste note biografiche su due autori ricordati da Francesco Medici almeno ad aprire uno squarcio su un periodo che fu sicuramente tra i più fecondi nella vita culturale lodigiana dalla poesia, alla letteratura, alla pittura, alla musica.

(19) Per il titolo della raccolta vedi nota 17.

(20) Il titolo della raccolta è *Nova Musices Organicae Tabulatura...*, Basel, durch Joahnn Jacob Genath, Acad. Typogr. Anno MDCXVII (1617). Probabilmente Tresti compose una intera raccolta di *Canzoni alla francese* andata perduta. Queste *Canzoni* furono sicuramente molto eseguite all'epoca tanto che ce ne da una notizia Adriano Banchieri nel suo trattato *Conclusioni sul suono dell'organo* (Bologna, eredi di G. Rossi, 1609). A p. 16, nella *Sesta conclusione delucidata: Fantasia da osservarsi nell'organo*, il Banchieri scrive: "... la musica viene introdotta nella S. Madre Chiesa prima per dar lode a Iddio, secondo per allettare il popolo dalle opere servili i giorni festivi della devotione. Questa lodi a Iddio fu introdotta fino nel Testamento vecchio, come leggiamo al cap. 6 degli RE: *Et erant cum Davide septem chori, et immolabant Bovem et Ovem, et arietem, et David percutiebat in Organis, et saltabat totis viribus ancte Dominum*. Significando in dette parole, mentre si facevano gli sacrifici all'arca all'houra, che concertavano gli Chori Musicali, percotendo il Re David negl'Organi saltava vinto dall'allegrezza à tutto suo potere; di quivi il suonatore d'Organi deve cavarne, che nella pigli stile allegro, e vago, grato alla Divina Maestà, e giubilo à gli fedeli; come scorgiamo nelle *Francesi* di Antonio Mortaro e Flaminio Tresti, amendui organisti celebri..."

(21) Il madrigale in questione è *Se de la mia vita* che diviene, nei *contrafacta* spirituali, *Nemora densa*. La raccolta di Coppini contiene 8 *contrafacta* di madrigali di Monteverdi. Un esemplare conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano è andato distrutto.

M E S S A Sopra Vestiva i colli 25 CANTO

Yrie ele ifon ij
le ifon Kyrie eleifon.

ij

Hriste ele ifon ij
elei fon.

Yrie ele ifon ij

D 2

LUISA GIORDANO

ADDENDA
PER LA STORIA DI S. CRISTOFORO

Nell'ambito degli studi promossi in occasione della mostra dedicata all'arte dei Piazza e confluiti nell'ampio catalogo dell'esposizione, la ricerca intesa a ricostruire la storia di S. Cristoforo, una delle più cospicue e neglette fabbriche pellegriniane, trovò ostacolo nel fatto che la fonte che gli studi ottocenteschi indicavano come la più accreditata a ricostruire la storia della chiesa, le memorie del padre Vincenzo Sabbia, non poté essere reperita¹.

Il padre olivetano Vincenzo Sabbia, abate della fondazione di Villanova Sillaro e di S. Cristoforo dal 1578 al 1584, fu autore di compilazioni dedicate alla storia del monastero e ad argomenti di storia lodigiana. La sua *Cronaca di Lodi* non venne dispersa e si conserva oggi presso la Civica Biblioteca Laudense²; di un altro manoscritto, che raccoglieva notizie di Villanova e delle deduzioni lodigiane degli olivetani, diede notizia il Caffi che, in due occasioni³, asserì di esserne il possessore.

(1) *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, cat. della mostra di Lodi, Milano, 1989; in particolare per S. Cristoforo, pp. 55-58.

(2) V. SABBIA, *Cronaca di Lodi*, Lodi, Biblioteca Laudense, ms. XXIV. A. 65.

(3) Per la citazione del manoscritto e l'affermazione di proprietà da parte del Caffi cfr. M. CAFFI, *Dell'arte lodigiana*, in A. TIMOLATI, F. DE ANGELIS, *Monografia storico-artistica di Lodi*, Milano, 1877, p. 120 ("Cronaca olivetana del Sabbia, 1596, mss. presso di me"); ID. *Le tarsie pittoriche di Fra Giovanni da Verona nel coro degli Olivetani in Lodi*, in "Archivio Storico lombardo", VII, 1880, p. 110 ("trovammo non ha guari notizie in una cronichetta manoscritta, da noi testè acquistata, di certo abate olivetano Vincenzo Sabbia che scriveva nel 1594").

Il manoscritto venuto in proprietà del Caffi uscì ben presto dal normale circuito di consultazione. Già l'Agnelli, che nel 1894 redigeva un ampio e informato studio sulla fondazione di Villanova⁴, dichiarava che esso "ora trovasi fra i cimeli del defunto cav. Michele Caffi" e dimostrava di non avervi attinto direttamente. In realtà, una nota del padre Lugano veniva a chiarire, sin dal 1903, che il codice era stato donato nel 1890 alla Biblioteca del monastero di Monteoliveto Maggiore, la casa madre degli olivetani⁵. La compilazione del Lugano, che si proponeva di raccogliere il più ampio panorama di notizie sui miniatori olivetani, intento che veniva dichiarato sin dal titolo, non venne inserita, per evidenti e comprensibili motivazioni, tra le voci bibliografiche utili a ricostruire l'ambiente lodigiano nell'età che vide la fioritura dei Piazza; l'omissione determinò così una di quelle deprecabili discrasie nell'utilizzo del patrimonio culturale che rappresentano il rischio costante, non sempre felicemente eluso, dell'odierna specializzazione di settore.

Il manoscritto donato dal Caffi alla biblioteca olivetana, grazie alla traccia segnata dal Lugano, non fu perduto per i più avveduti e documentati studi dedicati alla miniatura lombarda. Nel ripercorrere le vicende e le ragioni del *corpus* di opere attribuite al maestro B.F., un miniatore attivo nella prima metà del XVI secolo, Giordana Mariani Canova tornava a parlare del codice di Monteoliveto che utilizzava per dipanare con rigore filologico la complessa e ingarbugliata questione dei corali di Villanova⁶. Il manoscritto veniva peraltro considerato come la rielaborazione della cronaca del Sabbia condotta nel seicento dall'abate Angelo Pizzi.

La ricognizione del codice conservato a Monteoliveto, avvenuta recentemente in modo del tutto autonomo, ha portato

(4) G. AGNELLI, *Memorie sul comune e sull'antica chiesa abbaziale di Villanova*, in "Archivio Storico Lodigiano", XIII, 1894, pp. 97-168.

(5) M. LUGANO, *Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi olivetani*, Firenze, 1903, p. 58, n. 1. Il manoscritto reca il titolo: *Memorie antiche delli Monasterij di Lodi et Villanova del Padre Sabbia Abbate olivetano lodigiano et accresciute da me don Angelo Pizzi cremonese come segue sin all'anno 1660*. È privo di segnatura all'interno della biblioteca. Per i passi qui di seguito considerati si vedano le pp. 36-40.

(6) G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Vicenza, 1978.

a riconoscere nel manoscritto il testo elaborato dal padre Sabbia al quale sono aggiunti gli aggiornamenti del padre Pizzi⁷.

Rimando per ogni discussione relativa al testo, alla sua tradizione ed ai problemi connessi, così come per la valutazione dell'importanza e del valore di fonte delle *Memorie* del Sabbia, alla nota di accompagnamento all'edizione che comparirà presto a stampa per fattivo interessamento della Società Storica Lodigiana.

Una nota preliminare all'edizione integrale del testo meritano tuttavia alcune notizie relative alla costruzione di S. Cristoforo, sia perché la narrazione del padre Sabbia rappresenta l'unico testimone di fatti storici altrimenti non noti, sia perché la cronologia che il padre olivetano stabilisce impone a chi scrive la riproposizione in più articolati e problematici termini di discorso — rispetto a quelli avanzati nel catalogo dedicato ai Piazza — dell'analisi storica relativa al progetto della chiesa.

La ricostruzione delle vicende progettuali e costruttive della chiesa attuata nel 1989 prescinde, come si è ampiamente detto, dalla testimonianza diretta del padre Sabbia, testimone oculare degli avvenimenti che costituivano il tema della sua narrazione.

La restituzione delle vicende storiche poté tuttavia basarsi sul pur ricco materiale che risulta raccolto presso la Biblioteca Laudense e l'Archivio di Stato di Milano. Nella sede lodigiana, la silloge di notizie sui monasteri della città, dovuta a Defendente Lodi, fa riferimento, per S. Cristoforo, al manoscritto del Sabbia, che l'autore dimostra essergli noto⁸. Presso l'archivio milanese, la documentazione consta di materiali di diversa natura e consistenza. Il *Memoriale valde utile ad bona huius monasterij*⁹ raccoglie notizie sul monastero di Villanova, sulla sua prima deduzione, il distrutto monastero dell'Annunziata, e su S. Cristoforo.

(7) P.L. MULAS, *Un problema di miniatura lombarda tra Quattro e Cinquecento*, in *B.F. e il Maestro di Paolo e Daria. Un codice e un problema di miniatura lombarda*, a cura di L. Giordano, Binasco, 1991, pp. 151-154.

(8) D. LODI, *Storia dei monasteri, conventi, collegi religiosi della città e diocesi di Lodi*, Lodi, Biblioteca Laudense, ms. XXIV, A. 33, pp. 240-244.

(9) Milano, Archivio di Stato, Fondo Religione, 5328.

Specificamente dedicato alla fondazione cittadina e imprescindibile strumento di lavoro è la raccolta di documenti e note storiche unita alla cartella 5008 del Fondo di Religione. Si tratta di un codice miscelaneo che sulla coperta in pergamena reca, oltre a note di rimando, la scritta *Fondazione e fabbrica della chiesa*; risulta composto da materiali eterogenei riuniti in volume perché considerati utili a tracciare la storia del monastero lodigiano. Le prime 4 carte, che contengono la cronologia della fondazione e la serie degli abati, compongono il primo fascicolo che venne legato e incollato da un lato al piatto anteriore, dall'altro alla prima carta del fascicolo successivo. Quest'ultimo, composto da 26 fogli, riunisce copia della documentazione relativa all'insediamento degli olivetani; gli fanno seguito materiali di più eterogenea consistenza cartacea che riuniscono le copie dei documenti attestanti spese sostenute in varie occasioni, e comunque entro il 1608, per il monastero, dagli oneri connessi alla composizione delle bolle alle spese di costruzione di parte della chiesa e della sezione claustrale. La silloge documentaria comprende anche un originale, un documento del 1565 relativo ad un reddito di S. Cristoforo; sono infine acclusi al codice, ma non rilegati, altri due documenti: una nota di spese e la cronaca della presa di possesso degli immobili in occasione dell'insediamento che vedeva gli Olivetani succedere agli Umiliati. La cronologia degli abati di S. Cristoforo, stilata, come si è detto, nelle prime carte del codice, è aggiornata al 1764 ed in effetti il codice è prodotto di tarda composizione, anche se, come è palese, attinge a fonti e raccoglie notizie di tutta affidabilità.

Su questi materiali venne tessuta la restituzione delle vicende progettuali e costruttive della chiesa. I fatti messi in evidenza dai documenti milanesi e lodigiani permettono infatti di redigere la seguente cronologia dei momenti di realizzazione della fabbrica.

La chiesa di S. Cristoforo venne fondata, con solenne cerimonia, nel 1564. La cronologia degli abati stilata nel manoscritto, citato, dell'Archivio di Stato di Milano, intitolato *Fondazione e fabbrica della chiesa*, introduce una glossa tra i nomi dell'abate avente carica nel 1565 e il suo successore per il 1566. La nota dice:

“L’anno sudetto fu dato principio alla fabrica della nova chiesa di s. Christoforo dal sudetto p. abbate d. Gasparo Brena milanese quale per fare la fontione di mettere la prima pietra invitò monsignore ill.mo Francesco Castiglione vescovo di Bobio poscia Cardinale della S.R.C. qual fontione fu fatta con la maggior solennità possibile, che seguì il dì 24 febraro 1564 con concorso grande di popolo. Vedi nelle memorie del p.re d. Vincenzo Sabia da Lodi che lo descrive diffusamente.

Il disegno di detta chiesa fu fatto dall’ingegnere Pellegrino milanese peritissimo nell’arte, come si vede dalla detta chiesa, quale e riuscita così bene.”

La notizia che, in proseguo di tempo, dà conto del procedere dei lavori a S. Cristoforo è compresa nello Zibaldone di documenti che annovera, in data 1584, una nota della “spesa fatta per la lanterna sopra al tiburio de la giazza”. Il completamento del lanternino indica l’approssimarsi della conclusione della campagna edilizia; ancora il manoscritto della *Fondazione e fabbrica* postilla:

“Detto anno 1586 a 27 aprile giorno di domenica fu fatta la fontione della Benedittione della nuova chiesa con processione solenne trasportandosi dalla chiesa vecchia alla nova il Santissimo Sacramento, alla quale fontione vi fu un concorso grandissimo di popolo e furono dal p.re abate di Villanova d. Ambrogio Micheli invitati molti abbati e monaci de nostri monasteri in numero 70 in tutto”.

Portato a termine il rinnovamento della chiesa, fu la volta del rifacimento del convento. La *Fondazione e fabbrica* avverte:

“a 5 luglio di detto anno 1587 fu messa in opera la prima pietra del novo monastero”

Il convento è la parte meglio documentata del complesso edilizio; la raccolta di copie di documenti riunisce un contratto, senza indicazione di data, stipulato con maestro Pietro Piantanida “per finire la fabrica di novo incominciata”; il contratto del 1587 con Andrea, Giacomo e Giovanni de Specij per una sezione dei lavori, che peraltro, si precisa, sono già iniziati; due stime, rispettivamente degli anni 1584 e 1595, in cui Camillo della Polla detto Rabaino, architetto pubblico della città di Lodi, valuta il lavoro compiuto da maestro Francesco de Specij.

Le notizie così assemblate sulla scorta dei materiali riuniti nello zibaldone della cartella 5008 del Fondo di Religione dell'Archivio milanese sono puntualmente confermate dal *Memoriale valde utile* di Villanova e da Defendente Lodi per il quale il testo del padre Sabbia era fonte diretta e dichiarata.

La sequenza che la serie di documenti milanesi permette di stabilire vede il protrarsi della realizzazione della chiesa per ben 22 anni e, per converso, la rapida realizzazione del rinnovamento della sede conventuale, compiuta in meno di un decennio.

A questo nucleo di acquisizioni il manoscritto di Monteoliveto permette di aggiungere alcuni interessanti dettagli. Innanzi tutto la data di fondazione della chiesa denunciata dal Sabbia conferma giorno e mese della cerimonia ufficiale, ma corregge l'anno 1564 in 1565. Rientra così nell'ambito delle fonti attendibili il *Repertorium omnium notabilium tam in libris diversorum ab anno 1500 ac provisionum ab anno 1555... usque ad annum 1618* dell'Archivio di Lodi, che annota la fondazione sotto l'anno 1565. La sua unicità di testimone senza riscontri fece ritenere l'indicazione anomala rispetto alla concordia delle fonti e pertanto essa venne giudicata come destituita di plausibilità nel recente contributo sulla chiesa¹⁰.

Alla notizia della fondazione della chiesa fa seguito, nella narrazione del padre olivetano, la dichiarazione della paternità pellegriniana del progetto, compensato con l'onorario di 25 scudi, e l'indicazione che maestro Pietro Piantanida "tolse l'impresa a far detta chiesa" iniziando a fare le fondamenta della "tribuna grande, facendo la casella dove andava la preda" di fondazione.

Se, fino a questo punto, le note del Sabbia apportano precisazioni di significato a quanto già noto, la notizia più interessante, utile a stabilire una più puntuale cronologia degli avvenimenti e destinata ad articolare il dibattito critico, rimase confinata alle pagine del manoscritto olivetano e non passò, inspiegabilmente, nei testi che da esso derivarono. La notizia si riferisce al contratto che nel 1573 impegnò Pietro Piantanida ad eseguire la chiesa:

(10) Piazza, cit., p. 60, n. 123.

“Adi 7 maggio 1573 memoria come il signor Francesco Tesera procuratore in Mediolano, il qual sta in porta Ticinese, parochia di san Ambrosio in solario, publico notaro, fu rogato del ustrimento fra il monasterio di Villanova e maestro Pietro Piantanida, habitante in Mediolano, nella parochia di san Martino ad corpus, nella porta Vercelina, promete di costruire et fabricare la nova chiesa di san Christoforo in Lodi, computando la segrestia, et il campanillo sino alla più alta gronda di detta chiesa, presente il reverendo padre d. Daniel da Mediolano abbate di Villanova, padre d. Ambrosio da Lodi cellerario. Misura della fabrica, della nova chiesa detta, dal solo della chiesa in su, computando dentro tutta la volta, occhi, et ogni sorte de muri, con la segrestia, et campanillo, a misura milanese, braza 29 d’alteza, conforme al disegno fatto per il signor Pelegrino, architetto et ingignero in Mediolano, asende alla summa de lire 84587 soldi 14 e più; il monasterio li da collone numero 16 di serizo, le quale andarano alli fenetroni della chiesa, et campanilo nell’acordio di sopra. Et quelle collone erano gia alla fabrica nova della Nonciata, gia detto di sopra. Il monasterio di Villanova se obliga a maestro Pietro la possessione di santa Maria la quale è pertiche 2034 vel circa.”

Le asserzioni del Sabbia non possono avere riscontro giacché il notaio milanese indicato quale estensore del contratto, Francesco Tessera, fu Bartolomeo, risulta aver esercitato dal 1556 al 1592, ma sussistono oggi del suo archivio solo i documenti che si riferiscono agli anni 1556-1560¹¹.

La sequenza delle asserzioni del padre Sabbia non sembra dover rimettere completamente in gioco l’analisi della genesi del progetto pellegriniano e la sua cronologia. Pellegrini è ricordato in connessione con la data di fondazione della chiesa e la concatenazione delle affermazioni lascia intendere che a quella soglia storica era già stato commissionato, era già formulato e veniva pagato il progetto architettonico. Il contratto del 1573 con Pietro Piantanida è noto solo dal riassunto che ne fa il Sabbia e appare quindi privo di quelle minute indicazioni che, sole, consentono di fondare ipotesi sullo stato reale della fabbrica nei primi anni dopo l’istituzione della nuova chiesa. Un contratto che segna il passaggio alla fase esecutiva in anni così lontani dalla cerimonia di fondazione pone tuttavia, inevitabilmente, il problema di quando si sia esattamente definito il progetto architettonico.

(11) Milano, Archivio di Stato, Notarile, 14342-14345.

Non pare praticabile l'ipotesi che il progetto pellegriniano sia da postdatarsi agli anni '70 del cinquecento, per i motivi che si sono esposti. Restano nel novero delle possibilità due evenienze: che il progetto sia stato completamente definito nel 1565 e che sia passato ad esecuzione solo circa un decennio dopo o, in alternativa, che all'atto di fondazione fosse disponibile un progetto di massima, destinato a ricevere definizione di dettaglio solo in fase operativa. Che questa prassi trovasse esplicitazione nel *modus operandi* del Pellegrini è dimostrato dal contratto per l'appalto della cella campanaria della torre civica di Pavia, dove alcuni passi chiariscono che non tutti i dettagli erano stati precisamente definiti nel progetto di massima consegnato dall'architetto in parallelo alla definizione contrattuale¹². In mancanza di ulteriori chiarimenti in sede documentaria, solo questa serie di ipotesi pare di poter avanzare a integrazione dei nuovi dati forniti dal manoscritto olivetano.

(12) Per il testo del capitolato del 1583 relativo alla torre civica cfr. M. VISIOLI, *Documenti per la storia della torre civica. Secoli XV-XVI*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", XCI, 1991, pp. 92-99; e per la segnalazione dei luoghi del documento che indicano le sezioni non determinate del dettaglio cfr. L. GIORDANO, *Postilla alla torre civica. Il progetto del Pellegrini e un disegno di Martino Bassi*, *ibidem*, p. 161.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

CESARE ALPINI, *La pala e i misteri del Malosso in S. Maria del Sole a Lodi*. Lodi, Centro Culturale S. Cristoforo, 1991 pp. 45 (ill. colori e b.n.).

Il restauro della pala del *Rosario* e delle quindici tavole dei *Misteri*, attuato con operazione lodevolmente corale dalla parrocchia di S. Maria del Sole per il suo bicentenario, trova ora una documentazione nello scritto di C. Alpini, preceduto dalle prefazioni e premesse di rito.

Con metodo rigoroso l'a. illustra la personalità pittorica del Malosso e l'attività feconda della sua bottega fra Lombardia ed Emilia. Concentra quindi l'attenzione sulla pala lodigiana e sul restauro compiuto da Flavia Belò. *La Pala del Rosario e dei Misteri* coinvolge nel discorso l'antico convento di San Domenico, nella cui chiesa era originariamente collocata, e, di riflesso, la pastorale propria dell'Ordine Domenicano. L'Alpini ne ricostruisce le vicende ricorrendo a documentazione di prima mano, pur non rifuggendo dall'induzione sugli

indizi per riempire i vuoti. Completano l'opera splendide illustrazioni a colori e bianco e nero eseguite da Pasqualino Borella. Elegante la veste tipografica.

Una lode anche alla Cassa Rurale ed Artigiana Laudense, che intelligentemente ha finanziato la bella pubblicazione.

Luigi Samarati

I Battiferro lodigiani, testo di M. E. MAISANO, Lodi, Centro Culturale S. Cristoforo, 1991, pp. 24, ill.

Si tratta di un opuscolo illustrativo per una mostra tenuta nella ex-chiesa dell'Angelo dal 25 aprile al 1° maggio 1991 a cura del Centro S. Cristoforo. Esemplare per sobrietà e "proprietà", la pubblicazione lo è anche per il breve scritto introduttivo della Moro Maisano, valido contributo alla conoscenza dell'arte del ferro battuto a Lodi, che mostra, anche al semplice passante, l'imponenza della sua produzione, e, ciò malgrado, rimane ignorata.

L.S.

J.W. BUSCH, *Die Lodeser Statutenfragmente des 13. Jahrhunderts. Zur Entwicklung kommunaler Rechtszeichnungen*, «Münstersche Mittelalter-Schriften» Bd. 64, pp. 25-37.

Nel quadro di un'ampia indagine storico-giuridica sulla legislazione comunale lombarda del sec. XIII, che ingloba anche Como, Novara, Pavia e Voghera al fine di identificare ed evidenziare — fin dove è possibile — la trama della formazione e della fissazione scritta delle norme del diritto finalizzate a creare certezza giuridica e ad assicurare pace interna ai comuni mediante la tutela dei diritti, l'A. si sofferma in questo primo studio su due manoscritti laudensi, il ben noto XXVIII A 5 ed il quasi ignoto XXVIII A 32. Il primo dev'essere l'esemplare posseduto nel sec. XVII da Matteo Sommariva (D. LODI, *Discorsi storici...*, Lodi 1629, pp. 347.487.488 *ubique* nota a); il secondo invece altro non è che la cucitura (errata, purtroppo!) di tre fogli singoli, staccati nei primi anni cinquanta da altrettanti volumi a stampa tardocinquecenteschi, il cui proprietario s'era servito — senza sapere quel che faceva — del ms. duecentesco, ormai ritenuto inservibile, per recuperarne la bella pergamena.

Dopo un'accuratissima analisi codicologica e paleografica, l'A. passa a quella del contenuto. Egli rileva che da questi due frammenti restano evidenti due date: il marzo 1233, dopo cui far risalire la compilazione di XXVIII A 5, ed il 4 febbraio 1277, dopo cui far risalire quella di XXVIII A 32. Ma, anteriormente a queste due date, sicure perché ricavabili dai due

testimoni stessi, l'A. ipotizza almeno due altre codificazioni, anteriore l'una al 1220 ed intermedia l'altra al periodo 1233-77. Il comune duecentesco di Lodi avrebbe dunque avuto ben quattro raccolte successive di leggi, importantissima la prima, perché rappresentava il primo esempio di fissazione delle *consuetudines* fuse col diritto statutario, caso del tutto peculiare in Lombardia. Comunque XXVIII A 5 rappresenta il documento lombardo che conserva la legislazione nord-italiana più arcaica che si conosca, risalente almeno al 1201, anche se gli *emendatores*, Lanfranco da Palatino e soci, aggiunsero, riordinarono, modificarono e rimodernarono il tutto agendo poco prima del marzo 1233 (pp. 49 e 56 dell'ed. VIGNATI, estratto dal *C.D.Laud.* 2/2 pp. 525-600, dedicato a C. Cantù, Milano Bortolotti 1884 e non, come per errore a nota 1 di p. 25, Lodi 1888). Tra parentesi: questa del marzo 1233 è una data che potrebbe essere collegata con la lettera 1231, maggio 22, indirizzata da papa Gregorio IX (*Reg. Greg. IX*, 15, f°98^v) all'arcivescovo di Milano ed a tutti i suoi suffraganei, per invitarli a far sì che s'impegnassero perché negli statuti comunali delle loro singole città entrassero le disposizioni papali prese contro gli eretici. Purtroppo però la frammentarietà del codice lodigiano ci impedisce di documentare localmente la cosa, mentre invece essa è chiara per Milano, Monza e Vercelli (A. VAUCHEZ, *Une campagne...*, in "MEFR" 1966 (78), pp. 503 sgg.).

Una novità assoluta compare alle pp. 35-7 dove sono edite le rubriche del frammento XXVIII A 32. Di qui emerge senz'ombra di dubbio che il

foglio ritagliato — cucito nel mezzo — appartiene al libro primo (i doveri del podestà), mentre invece i fogli cuciti prima e dopo di questo appartengono al libro secondo (giurisdizione) e son forse da considerare parte del medesimo quinterno.

Alessandro Caretta

GENNARO CARBONE, "L'anno 1945 — il giorno 8 aprile...". *La Cooperativa fra lavoratori di Tavazzano con Villavesco tra cronaca e storia*. Presentazione di Ercole Ongaro. Tavazzano, Cooperativa fra lavoratori, 1990, pp. 112, ill. b.n.

Non si tratta del solito opuscolo celebrativo, anche se tale aspetto, doverosamente, non manca. L'autore coglie l'occasione per ricostruire il contesto nel quale l'istituzione che si celebra è sorta. Ed ecco la storia del Comune, della sua area geografica fra Sillaro e Muzza, la struttura iniziale di "arcipelago" agricolo, poi influenzato e compattato dalla ferrovia e dagli impianti industriali. Qui, sulla scia del movimento cooperativo del Lodigiano, è sorta la Cooperativa fra lavoratori, ancora in tempo di guerra e quindi con uno "stampo" di regime; anche se, dopo il termine del conflitto, l'orientamento andò naturalmente nel senso di tante altre consimili associazioni. Le attività della Cooperativa si moltiplicano, alle luci si alternano le ombre, e l'autore ha il merito di non nasconderle, dandoci così una storia rigorosa oltre che vera, e quindi feconda al di là dei limiti della ricorrenza.

L.S.

ALESSANDRO CARETTA, *Proverbi, moti e sentenze del parlare lodigiano*, Lodi, Edizioni Lodigraf 1991, pp. 191, ill. con incisioni di L. Poletti.

Il volume è nato dal desiderio di raccogliere — evangelicamente — frammenti di sapienza ormai sul punto di disperdersi, e come atto d'amore verso il passato della terra amata, di cui il dialetto è testimonianza raffinata e pittoresca, in procinto, però, di essere, ora, ghermita dagli amplessi della morte.

Con questi pensieri Alessandro Caretta conclude la bella prefazione al volume, in cui si leggono i proverbi che hanno espresso ed ispirato per secoli la vita nella città di Lodi, secondo i canoni di una sapienza indiscussa e onnipresente, vera e recondata anima di chi si è trovato a vivere in questo angolo della terra lombarda.

La raccolta si articola secondo una ricca varietà di temi, a cominciare dal calendario, popolato di santi, ricondotti, però, alle dimensioni consuete del vivere, segnate dal succedersi delle stagioni e dal prodigio della vita, in ciò che essa ha di fecondo e di misero, da sempre. Santi e demoni sembrano, anzi, avvicinati e confusi, come parrebbe da certe rime costruite per dare il senso del terribile gelo da cui si è (o si era) ghermiti nel mese più freddo dell'anno (N.° 14: *Ssant Antòni / frec da demòni* - N.° 20: *Cunversion de ssan Paul: fa un frec del diaul*).

Altre rime, anch'esse commoventi e pittoresche, accostano dei santi a parti del corpo sempre a rischio nella brutta stagione e nella necessità di soccorso e di protezione (N.° 25: *Ssan*

Biass / el benediss la gula e el nas). I nostri padri vivevano legati alla terra e seguendo il ritmo dei semi e dei frutti, al quale sembrano inchinarsi anche le grandi ricorrenze liturgiche, per ricordare all'uomo le scadenze delle sue annuali fatiche. Così per scolpire nella memoria che il lino doveva essere seminato poco dopo la metà di marzo, un proverbio indica l'arco dei giorni che va da s. Giuseppe (19 marzo) alla solennità dell'Annunciazione (25 marzo), e i grandi personaggi della fede cristiana sono affettuosamente indicati come lo sposo e la sposa, i cardini, cioè, della vita e dell'autentico amore (N.° 37: *Tra el sspuss e la sspusa / ssumena la linusa*).

Della condizione coniugale discorre un folto gruppo di sentenze, indicandone il fascino e il mistero, nella complessa trama di pensieri e di eventi in cui essa è vissuta. Ritenuta, nel complesso, utile e positiva, non è, però, oggetto di entusiasmi eccessivi e sembra consigliata quasi solo per evitare il peggio, visto che, all'infuori di essa, la donna gira come un arcolaio e l'uomo si riduce a uno straccione (N.° 269: *La dòn in de per lè l'è un guindul / ma l'òm in de per lü l'è un ssingul*).

Al prodigio della vita nuova si pensa con tenerezza e speranza, sorretti dalla fiducia che ogni bimbo, venendo alla luce, troverà accoglienza e affetto, ed è facile sentire un delicato richiamo alla Provvidenza nell'immagine su cui regge questo proverbio, mirabile e intraducibile: «*ogni fiöl el nass cul ssò cavagnöl*» (n.° 260).

Antica madre di fatiche e di probità, la nostra terra ha dato vita a gente davvero convinta della dignità del lavoro, strumento unico e infallibile

per dare a tutti libertà e riscatto. L'artigiano occupa un posto di tutto rispetto nella scala sociale, visto che l'arte in cui è esperto lo garantisce più delle ricchezze, il cui destino è di essere travolte dalla loro stessa sterilità (N.° 365: *Val püssè un bon mestè / che una burssa de danè*).

Frutto di esperienza e strettamente legati alla vita sono i proverbi che danno norme per star in buona salute, riprendendo, talora, motivi assai noti e un po' ovunque proclamati. «*Poca papa, poca pipa, poca Pepa*» (n.° 445): il criterio è aureo, identico a quello che ispira il monito in cui si ricorda che Bacco, tabacco e Venere riducono l'uomo in cenere. Il fascino della buona tavola era, comunque, fortissimo anche al tempo dei nostri avi, così spesso flagellati dall'indigenza e dalla fame. «*Rinüncia al mund / ma mai al tund*» (n.° 509), essi dicevano, umanizzando con forza prospettive ascetiche da cui non risulta fossero eccessivamente attratti. L'appetito, del resto, è segno di vitalità e di salute e va molto apprezzato, se è vero che «*la sgaiusa / la val püssè de la murusa*».

Nel volumetto si leggono anche motti e sentenze di filosofia concreta e spicciola, gioielli, a volte, di intuito e di forza evocativa. Quanto alla fede, si proclama che «*el Ssignur el gh'ha le sscarpe de bumbass / el te vegn adöss ssenssa fa fracass*» (n.° 558), alludendo all'eterno, sovrumano mistero in forza del quale l'Onnipotenza divina raggiunge la vita e il destino dell'uomo. Poco teneri furono, invece, i nostri padri con i rappresentanti dell'Altissimo, dei quali elencarono difetti e vizi con insistenza tenace, quasi senza pietà.

Un senso dell'ignoto e dell'irrimediabile grava, del resto, sulle opere e sui giorni: «*El nòsst destin / l'è dedrè al cupin*» (n.° 675), cioè dietro la nuca, e questo significa che nessuno è in grado mai di conoscerlo. Le cose non possono mai mutare e ci opprimono col peso della loro ingiustizia: «*a fa el galantòm / sse tira el caretòn*» (n.° 695). Il pessimismo, è, però, contenuto e pacato, nella segreta certezza che al di sopra di ogni cosa è sempre la vita a trionfare, perché un fascino segreto anima tutto ciò che da essa è raggiunto.

I proverbi dei nostri padri sono, forse, destinati a morire, come il dialetto in cui, per secoli, ebbero vita. Un gesto d'amore ha spinto il Caretta — e l'équipe che ha collaborato con lui — a fissarne il ricordo, e così, non si spegnerà la eco di una sapienza antica, da cui può piovere luce anche sui nostri passi.

Giuseppe Cremascoli

COMUNE DI LODI - LICEO ARTISTICO STATALE, *Il liceo artistico per la città*. Lodi, 1991, pp. 36, ill.

Il fascicolo è uscito per la mostra dei lavori degli allievi del Liceo artistico, tenutasi presso l'ex-chiesa dell'Angelo nel maggio 1991. Si tratta di rilievi, disegni e schede riguardanti la Cattedrale, San Francesco e Palazzo Mozzanica. Possono rappresentare esempi e saggi di una catalogazione dei beni culturali cittadini, suscettibile di raggiungere livelli scientifici.

L.S.

LUISA GIORDANO, *L'organo dell'Incoronata di Lodi. Documenti dal 1500 al 1553*. Estratto da: «L'Organo. Rivista di cultura organaria e organistica» A. XXIII, Gen.-Dic. 1985, Bologna, Patron, 1989, pp. 57.

Ci giunge ora questo articolo di Luisa Giordano, ben nota a Lodi per il suo corposo contributo agli studi per il quinto centenario dell'Incoronata. Lo scritto si occupa del prezioso organo del tempio e delle sue vicende durante quasi mezzo secolo. Coi consueti rigore e puntualità l'autrice sintetizza i risultati delle sue minuziose ricerche d'archivio, che permettono di confermare e precisare il quadro fornito in sintesi dal *Diario* manoscritto del Cernusco, ricostruendo l'ambiente dell'Incoronata e della Scuola amministratrice nei suoi primi decenni e i provvedimenti presi dai Deputati, per dotare il tempio di quel prezioso strumento. Apprendiamo così che l'intento andò ad effetto solo dopo alcuni tentativi falliti, e che anche Domenico Baldi da Lucca non fu del tutto puntuale nelle consegne. Altre vicissitudini sopravvennero per la manutenzione e l'uso dello strumento, soprattutto negli anni quaranta, quando fu decisa una "riforma" strutturale che non andò del tutto a buon fine.

L'esposizione è corredata e supportata dall'edizione di 64 documenti dell'Archivio dell'Incoronata, condotta con notevole impegno ed eccellente perizia paleografica. Il risultato è un punto fermo sui primordi del famoso organo, uno dei più antichi di Lombardia.

L.S.

LUISA GIORDANO, *L'architettura. 1490-1500*. Estratto da: *La basilica di S. Maria della Croce a Crema*. Crema, Banca Popolare di Crema, 1990, pp. 56 n.n., ill. a colori e b.n.

Sebbene non sia di argomento strettamente lodigiano, non si può trascurare questo contributo della Giordano alla storia dell'arte lombarda. Riguarda infatti la chiesa cremasca "gemella" dell'Incoronata di Lodi, sia per origine sia nel senso che fu disegnata dallo stesso architetto, anche se poi ebbe vicende architettoniche diverse. L'a. esamina con la consueta puntualità le vicende dell'origine e della realizzazione del tempio nel suo primo decennio di vita, sia dal punto di vista politico-amministrativo, sia da quello, costruttivo, del progettista e degli altri artefici che vi posero mano. Il tutto corredato da splendide, ed anche funzionali, illustrazioni; e, quel che più conta, dalla consueta trascrizione di documenti inediti, di cui 18 tratti dal fondo notarile dell'Archivio storico municipale di Lodi.

L.S.

ALDO MILANESI: *'Sa vòl dì? 'Me se di?* ... *Dizionario Casalino-Italiano con grammatica del casalino*. Illustrazioni di Giacomo Bassi. Casalpusterlengo 1991, pp. 256.

Benvenuto un nuovo studio sul dialetto, mentre l'uso del parlar popolare cade o s'imbastardisce sempre più sotto l'influsso martellante dei *mass-media* e, per converso, sembra crescere la nostalgia dell'idioma domestico dei tempi andati. Ciò non so-

lo in centri come Casale o come Lodi, ancora a misura d'uomo, ma anche nelle metropoli, dove pure si mescolano culture e tradizioni ormai di tutte le parti del mondo.

Aldo Milanese ha redatto con passione questo lessico del suo dialetto, preceduto da una presentazione di Franco Frascini. Ci ha messo anche del metodo, scegliendo con rigore una grafia e attenendovisi costantemente, e non dimenticando le lontane origini latine del linguaggio demotico. Le voci sono arricchite dalle citazioni di frasi idiomatiche, proverbi, locuzioni tipiche, e anche brani di canzoni popolari. Dobbiamo essergli grati per la coraggiosa impresa di una grammatica del casalino, anche come auspicio di un futuro dell'uso — corretto! — del dialetto, magari anche scritto: insomma della sua dignità di lingua, pur nella limitatezza della propria area.

Lavoro benemerito, come benemeriti sono gli enti e le persone che ne hanno finanziato la stampa.

L.S.

LAURA PIETRANTONI, ROBERTO FIORENTINI, *Lodi e la Lombardia musicale ai tempi di Mozart* (Quaderno di ricerche storiche e musicologiche n° 2). Lodi, Accademia musicale "Gerundia", 1991, pp. 46.

Edito per il bicentenario mozartiano, l'opuscolo si apre con una panoramica del mondo lirico italiano ai tempi del primo viaggio in Italia di Mozart (1770). L'attenzione si appunta quindi sulla Lombardia nel decennio 1765-1775. Vi risalta meglio l'attività del teatro di Lodi, con la sua media di due rappresentazioni per sta-

gione. Di questa prima parte è autore Roberto Fiorentini. Segue un'analisi musicologica, dovuta a Laura Pietrantoni, dei pezzi composti da Mozart in Lombardia, dove il giovinetto fece la conoscenza di G. B. Sammartini, che ebbe grande influenza nella sua formazione musicale. Arie e sinfonie, fra cui il "Quartetto di Lodi", sono scomposte e commentate nella loro struttura musicale. E qui si arresta la competenza di chi scrive. Non c'è che da ripetere, ancora una volta, che questi sono i frutti più durevoli di mostre e celebrazioni.

L.S.

GIANFRANCO RADICE, CELESTINO MARELLI: *I Fatebenefratelli. Storia della Provincia Lombardo-Veneta di S. Ambrogio dell'Ordine Ospedaliero di S. Giovanni di Dio*. Libro II (1688-1787), Tomo XIX: *I conventi-ospedali di S. Spirito (Maggiore) e di S. Antonio da Padova (Fissiraga) di Lodi*. Vol. I. Milano, Ed. Fatebenefratelli, 1991, pp. 201, ill. b.n. e colori.

Gli autori stanno compiendo un'opera degna delle monumentali storie degli ordini religiosi comparse nei secoli passati. Sono raccolte preziose di dati e di documenti sparsi nei luoghi più disparati, esposti al pericolo di dispersione o di oblio, ed ora radunati in sintesi organica.

Questo volume ricostruisce una tappa della storia degli Ospedalieri di S. Giovanni di Dio a Lodi. Una prima occhiata al libro porta subito a riflettere sulla mole del materiale storico che resta ancora da esplorare nella nostra città. I recenti tre volumi di *Lodi, la storia*, che peraltro sorvola-

no l'aspetto religioso, ma anche la più specifica *Storia della diocesi*, rivelano, al confronto, che siamo ben lontani, non dico dall'esaurire, ma anche dal dare un'idea della ricchezza e complessità della storia cosiddetta locale.

L'opera del Radice mostra chiaramente, se mai ve n'era bisogno, che non esiste episodio delle vicende lodigiane che non sia connesso con i grandi fenomeni storici a livello europeo, così come non c'è sviluppo della storia generale che non trovi addentellati o riflessi nelle nostre cronache.

Bene fa il Radice, fin dalla presentazione, a sottolineare il rapporto fra la presenza dei Fatebenefratelli a Lodi e l'ambiente creatovi dal consolidarsi del regime austriaco in seguito alle guerre di successione, concluse nel 1748. Nella cornice di rigore amministrativo, introdotto dal governo di Vienna sotto la guida di Maria Teresa e di Giuseppe II, avviene il primo impatto. Nel 1749 due frati dell'Ordine sono chiamati a prestare la loro opera nell'Ospedale Maggiore, rispettivamente come reggente del nosocomio e farmacista (la spezieria dell'Ospedale Maggiore nei secc. XVII e XVIII è stata oggetto di un ampio e documentato studio di Marco Magrini in questo "Archivio", f. CVIII, a. 1989). Non dunque per l'assistenza religiosa, ma per prestazioni professionali. Più tardi verranno tre fratelli infermieri. Ma l'idea di affidare l'intera gestione dell'ospedale ai religiosi incontra oppositori. Nasce una polemica fra chi sostiene l'economicità del progetto e chi, a suon di cifre, vuol dimostrare il contrario. Il Senato milanese blocca tutto e gli Ospedalieri si ritirano (1751).

Rientreranno un ventennio più tardi quando, dopo altri intricati contrasti, sarà costituito l'Ospedale Fissiraga, inaugurato poi, nel 1773, per decreto di Maria Teresa. Il ministero dei frati Ospedalieri continuerà fra noi fino all'epoca contemporanea, malgrado i ripetuti tentativi di "silurare" l'Ospedale Fissiraga, avverso come istituzione da una parte dell'aristocrazia locale. I Fatebenefratelli sopravvissero a tutte le soppressioni di ordini religiosi, comprese quelle giacobine e napoleoniche. Segno che sapevano rendersi necessari. Ma di questo gli autori tratteranno nel prossimo volume.

Ecco delineato l'intreccio fra storia religiosa e civile, fra situazione locale e andamento generale. Il libro contiene inoltre abbondanti trascrizioni di atti d'archivio. Già s'è detto che ciò invita a considerare meglio il nostro patrimonio archivistico. Infatti è da esso che risultano, non solo le connessioni cui s'è accennato, ma anche gli elementi per ricostruire il quadro della vita d'allora, al livello dei rapporti fra i poteri, le persone, le componenti economiche, politiche e sociali; ed anche della prassi amministrativa, organizzativa, assistenziale. I minuziosi inventari, i bilanci, i verbali ci descrivono strutture, arredamenti, strumenti, suppellettili; ci indicano valori e prezzi dei beni durevoli, come pure delle prestazioni o delle merci. E sappiamo quanto oggi la ricerca storica privilegi appunto la ricostruzione dell'andamento concreto della vita quotidiana nei secoli passati.

È un'occasione per rinnovare un appello pressante a riunire e valorizzare i nostri fondi archivistici, che compaiono sempre più come suppor-

to di opere, come questa, universalmente valide.

L.S.

ENRICO RESTI, *Ferdinando Bocconi dai Grandi Magazzini all'Università*. Prefazione di Giovanni Spadolini, Milano, E.G.E.A., 1990, pp. 124, ill. b.n. e col.

È pervenuta, a fascicolo già in corso di stampa, questa elegante pubblicazione dedicata alla figura di Ferdinando Bocconi e alle origini dell'Università che porta il nome del figlio di lui, Luigi. La prefazione reca la firma prestigiosa di Giovanni Spadolini, illustre storico dell'Italia post-risorgimentale, oltre che presidente del Senato.

L'autore ricorda che Lodi sta all'origine del suo lavoro. Le sue ricerche cominciarono per risolvere la questione sul luogo di nascita di Ferdinando Bocconi, che alcuni rivendicavano alla nostra città. E appunto a questo problema è dedicato il primo capitolo del libro. La consultazione diretta delle fonti archivistiche permette al Resti di stabilire la nascita a Milano (11.11.1836), la venuta del Bocconi a Lodi, città d'origine della famiglia, negli anni dell'infanzia, e la sua permanenza fino al 1850.

Ma gli interessi dell'autore si spingono ben oltre il quesito iniziale. Che l'indole di Ferdinando Bocconi fosse o meno "la buona indole de' lodigiani" di cui disquisiva Bassano Martani, diventa secondario di fronte agli sviluppi di questa personalità geniale, la cui intraprendenza e lungimiranza seppero campeggiare nel panorama milanese e italiano dell'ultimo quarto dell'800. Ferdinando era il classico

imprenditore venuto dalla gavetta e "fatto da sé", aperto a tutte le suggestioni innovative, pronto a correre grossi rischi (calcolati, beninteso) e a far fronte alle responsabilità.

Il Resti tratteggia questa figura a tutto tondo, ma senza toni encomiastici. Pur non nascondendo l'ammirazione per il suo personaggio, egli mantiene un tono obbiettivo e discorsivo, senza enfatizzare le luci né minimizzare le ombre, e sa essere rigoroso nell'appoggiare le proprie affermazioni sui documenti, senza cadere nell'aridità o nella pedanteria. Abbiamo così un'opera ben documentata e insieme di scorrevole lettura: pregi non facili ad accoppiarsi.

L'interesse centrale è costituito dalla fondazione dell'Università Commerciale da parte di un uomo che era stato a scuola solo per tre anni, eppure con il suo gesto seppe superare d'un balzo i limiti del sistema accademico italiano, dominato dalla cultura giuridica e umanistica. In un ambiente tutt'altro che preparato ad accogliere un tale messaggio, egli affermava, con i fatti, la dignità scientifica delle discipline legate all'attività commerciale. E l'istituzione sopravvisse alla stessa impresa economica che le aveva dato vita e mezzi.

L'opera fu legata alla scomparsa di Luigi Bocconi, primogenito di Ferdinando, nel quale il padre riponeva le speranze per l'avvenire della ditta. Ma Luigi, come i personaggi di Hemingway, preferì l'avventura in terra africana (era l'epoca del colonialismo crispino) e vi trovò un'orribile morte. L'Università Bocconi fu l'"opera di misericordia" laica compiuta da Ferdinando in ricordo del figlio: ricordo stupendo e portatore di

buoni frutti per le future generazioni di giovani.

Naturalmente queste poche note non rendono giustizia né alla figura trattata nel libro, né alla ricchezza di informazioni e di notazioni che in esso si trovano. Vogliono essere un invito a leggere, per seguire il Resti nella rievocazione di un mondo i cui personaggi fisicamente sono scomparsi, ma che ha lasciato un'impronta viva, ancora presente e operante sotto i nostri occhi.

L.S.

GIANCARLO REZZONICO, *S. Rocco in Borgo Adda a Lodi. La plurisecolare devozione al Santo e i duecento anni di vita della parrocchia*. Lodi, Parrocchia di S. Rocco in Borgo, 1991, p. 83 + 37 tt. f.t.

Col rigore geometrico a lui consueto, l'autore ricostruisce, sulla base di puntuali ricerche d'archivio, la genesi e gli sviluppi di un'istituzione parrocchiale, peculiare perché non importata dalla struttura pastorale dell'antica Lodi, ma sorta in seguito alle lunghe vicende di una zona della città bassa, fin da principio emarginata perché esclusa dalla cerchia muraria. Quasi costretti dalla loro posizione in riva al fiume, i borghigiani trassero principalmente da esso le loro risorse: lì era la sede principale dei barcaiuoli, delle lavandaie, dei cavaighiaia, dei calafati e simili. La scarsità dei contatti con il centro urbano contribuì a renderli tipi antropologici a sé stanti, anche per la loro parlata, che conservava lessico e cadenze del più antico dialetto.

Tutto questo l'autore si guarda bene dal sottolinearlo esplicitamente: il

suo è uno scrivere di un asciutto che sfiora l'aridità, se non fosse che, leggendolo, si sente via via la passione del borghigiano saltar fuori da tutte le maglie della *brevitas* e contagiare il lettore che, attraverso questa scarsa narrazione e i nudi documenti annessi, conosce (e desidera sempre più conoscere) questa gente, meravigliosa in ragione inversa dei modi schietti e schivi che ne velano in superficie le doti.

Centro della vita spirituale e dell'aggregazione sociale del Borgo è il culto di San Rocco. Una cappella è segnalata in loco verso la metà del secolo XV e per tre secoli quel piccolo edificio sarà il riferimento dei borghigiani. All'inizio del secolo successivo, nel periodo di fioritura delle Confraternite, sorge quella di S. Rocco. Questa associazione segna il primo salto qualitativo dell'aggregazione sociale del Borgo: v'è una regola, un consiglio amministrativo, edifici e beni e attività da governare. Ma le Confraternite non rientravano nelle vedute del "Re sacrestano", che le sopprime (1786). Ormai però la crescita comunitaria del Borgo era così maturata da meritare il riconoscimento con l'istituzione della parrocchia (1791). Le tappe successive condurranno all'inserimento nel tessuto urbano (1852), e, da ultimo, alla costruzione della nuova chiesa (1911).

La ricerca del Rezzonico si estende alla vita parrocchiale anche per quanto riguarda le figure dei parroci e le strutture, sempre accoppiando i pregi della completezza e dell'essenzialità.

Una storia esemplare, dunque. Ed è merito anche della Parrocchia l'aver scelto di evitare i toni celebrativi ed edificanti, e gli inutili lussi, per lascia-

re ai parrochiani e alla città un ricordo utile e duraturo del bicentenario.

L.S.

ANGELO STROPPIA, *L'antica Provincia di Lodi. Le istituzioni, il territorio e l'economia del Lodigiano fra il XVIII e XIX secolo*. Lodi, Unione Artigiani, 1991, pp. 64, ill.

L'autore riprende e rielabora i suoi contrinuti già comparsi nel volume: *1786-1986. La Provincia di Lodi*, Lodi 1986, ripubblicando parzialmente anche il lavoro di Daniela Fusari pure incluso in quella pubblicazione. Il lettore può trovare qui riassunte le vicende dalle riforme amministrative asburgiche alla prima istituzione formale della Provincia, agli sconvolgimenti napoleonici, alla risurrezione della Provincia durante la Restaurazione e infine alla sua soppressione da parte del governo sardo-piemontese. Chiare tabelle accompagnano il testo, dando visioni sinottiche dell'intricata materia, soprattutto nella parte economico-statistica. Un'appendice documentaria conclude il lavoro.

L.S.

Un fiume, una società. Canottieri Ad-da Lodi 1891-1991, testo di AGE BASSI, Lodi, 1991, pp. 100, ill. colori e b.n.

Un altro libro celebrativo, ricco per veste editoriale e illustrazioni, ma non puro e semplice album ricordo. Contiene infatti nomi e date, prospetti e statistiche, cronologie di gare e vittorie che diventano o diventeranno dati storici. Non solo: c'è un

testo di Age Bassi che è lavoro storico. La "Canottieri" è raccontata dai suoi inizi fino ad oggi, nella sua espansione materiale e nella sua evoluzione strutturale. Si passano in rassegna i tempi delle grandi regate, col ricordo del Vate D'Annunzio, e si viene alla gloria odierna della canoa; si parte dal vecchio capanno di legno e si arriva al club con le due piscine e i campi da tennis. È la trasformazione di un'associazione sportiva, ma anche l'evoluzione di un ambiente sociale, sullo sfondo di uno sport, dapprima artigianale e competitivo, e ora divenuto industria e spettacolo.

L.S.

SCHEDE

PIERO BARBAINI, *Il prete e la Chiesa. Una crisi profetica nella storia del post-Concilio*. Torino, Ed. Tempi di Fraternità, 1990.

Segnaliamo l'opera più recente pervenuta alla Biblioteca Laudense dal Socio effettivo Piero Barbaini,

docente universitario e studioso di problemi storici e strutturali della Chiesa.

MARIO GIUSEPPE GENESI, *Una primadonna tardo-settecentesca: Brigida Giorgi Banti (1755-1806)*, Monticelli D'Ongina, Pro Loco, 1991, pp. 218 + 6, ciclostile.

È il lavoro di un collaboratore dell'"Archivio" che in questo stesso numero si occupa, tra l'altro, della stessa cantante B. Giorgi Banti e delle sue esibizioni a Codogno.

GIUSEPPE GEROSA BRICHETTO, *Ottocento melegnanese*, Melegnano, 1991, pp. 586, ill. colori e bianco e nero.

È una scelta dai circa trecento articoli pubblicati dall'a. in "Il Melegnanese" in vent'anni di collaborazione. Gli argomenti hanno spesso addentellati con la nostra storia, data la posizione di Melegnano ai confini fra l'area milanese a quella lodigiana.

NOTIZIARIO

LUTTI

PIERGIUSEPPE AGOSTONI

Il 6 Dicembre 1991 a Milano si è spento Piergiuseppe Agostoni. Era stato cooptato nella Società Storica di Lodi in qualità di Socio corrispondente a motivo dei suoi numerosi studi sulla pittura lodigiana, studi con i quali aveva dato notizia di quadri ed affreschi che sinallora erano sfuggiti ai critici.

Siccome la sua produzione è piuttosto abbondante ed articolata su più temi, pensiamo di far cosa gradita al lettore elencando qui di seguito la produzione di Agostoni in fatto di arte lodigiana.

Alessandro Caretta

Bibliografia

- Carlo Carloni nell'arte lodigiana*, BCL 1961/1.p.28.
Contributi al catalogo delle opere di Callisto Piazza in Milano, BCL 1961/2.p.30.
Le arti minori nel Lodigiano (R), BCL 1962/2.p.46.
Una preziosa tavola di Giovanni Agostino da Lodi a Brera, BCL 1962/3.p.19.
Contributo a Martino Piazza, BCL 1962/4.p.25.
Il "S. Giovanni Battista" di Brera, BCL 1963/1.p.38.
Il "S. Filippo in gloria" di Carlo Carloni, BCL 1963/2.p.37.
Un ignoto dipinto di Callisto Piazza, BCL 1963/3.p.28.
La "Madonna delle rocce" di Agostino da Lodi, BCL 1963/4.p.25.
Nota estetica sull'"Adorazione" del Bergognone, BCL 1964/1.p.32.
La "Visitazione" del Bergognone all'Incoronata di Lodi, BCL 1964/3.p.36.
L'"Annunciazione" e la "Presentazione" del Bergognone all'Incoronata di Lodi, BCL 1964/4.p.36.
Le Madonne di S. Francesco, BCL 1965/1.p.30.
Il duomo di Lodi e il suo restauro, BCL 1965/2.p.59.
Uno dei più alti lavori di Callisto Piazza, BCL 1965/3.p.40.

*Un dipinto poco noto di Callisto Piazza: la "Madonna con i santi", BBPL 1965.
Il ciclo pittorico del Bergognone nell'Incoronata di Lodi, in Lodi, monografia... 1965.
Di un notevole affresco di Carlo Carloni a Lodi, ASLod 1966.p.65.*

Sigle: BCL = Bollettino del Comune di Lodi, BBPL = Bollettino della Banca Mutua Agricola Popolare di Lodi, ASLod = Archivio Storico Lodigiano.

SEVERO FERRARI

Conservatore onorario della Sezione ceramica del Museo cittadino, era particolarmente competente per le raccolte delle maioliche, cui aveva dato la chiara e intelligente sistemazione attuale, che rispetta sia l'ordine cronologico che quello geografico e compone l'insieme con sobrietà e armonia. Della collezione ceramica del Museo intraprese e portò a buon punto anche la catalogazione. Il tutto prestando disinteressatamente la propria opera. Alcuni pezzi antichi aveva egli stesso donato, di alcuni aveva, dai cocci, ricostruito la figura intera. Assiduo alle sedute della Società Storica, contribuiva con apporti meditati alla vita e allo sviluppo dell'istituzione che gli era particolarmente cara. Affinava la sua preparazione specifica, sorretta da una convinta passione per la materia, seguendo la stampa specializzata e intervenendo alle manifestazioni espositive e agli incontri di studio periodicamente indetti in vari centri nazionali. Collaborò come esperto agli allestimenti dei musei del Castello Sforzesco e soprattutto alla grande mostra: *Maioliche di Lodi, Milano, Pavia* tenutasi nel 1964 al museo Poldi Pezzoli. Fu membro del comitato esecutivo di quella rassegna e collaborò alla redazione del catalogo.

Univa a una rara distinzione una schiettezza e una cordialità amabili, che facevano desiderata la sua presenza per le qualità dell'uomo oltre che per la competenza dell'esperto. Un incarico a lui affidato dava sicurezza di una accurata e mai differita realizzazione.

Lascia il rimpianto di sé e della sua preparazione, colla ammirazione di quanto bene — nel suo campo d'interessi e di assidua indagine — ha fatto.

Cesare Malusardi

Bibliografia

Una tazzina decorata da Paolo Milani, in "Faenza", 1956, n° 5, p. 108.

Ceramica di Lodi, Lodi, Banca Popolare, 1964 (con Corvi e Novasconi).

Maioliche di Lodi, Milano e Pavia - catalogo della mostra (collaborazione) Milano 1964.

LUISA FIORINI

All'età di 84 anni è scomparsa il 4 Novembre 1991 la prof. dott. Luisa Fiorini, socia effettiva della Società Storica Lodigiana fin dal 1953 (delibera consiliare n. 30 del 9.III.1953).

Figlia dell'ing. Antonio e di Maria Baldini, studiò al Liceo "Verri" di Lodi, dove si maturò nel 1925. All'Università di Milano si laureò in Lettere nel 1930 con un *Saggio sulle dottrine politiche dell'Abate Luigi Anelli di Lodi*, che l'anno successivo comparve a stampa.

Datasi subito all'insegnamento, dopo un solo anno di supplementato, vinse successivamente i concorsi di Lettere nei Ginnasi Inferiori (1932) e nei Ginnasi Superiori (1937), insegnando successivamente nel Liceo "Gioia" di Piacenza (1932-34) e al "Verri" di Lodi, dove restò ininterrottamente dal 1934 al 1973 sino al pensionamento, dopo ben 42 anni di lavoro.

I quali non furono pochi e soprattutto non furono un passatempo, se si pone mente allo stile ed all'impegno con cui i docenti del suo tempo e del suo stampo affrontavano il compito educativo. Preparazione remota e prossima sempre aggiornata, senso del dovere, coscienza della missione educativa che travalica di molte lunghezze il mero compito del far studiare: tutto ciò fu l'anima del suo agire scolastico, che ha perciò lasciato (e non poteva diversamente) traccia duratura nella formazione e nel cuore dei suoi numerosissimi allievi.

Ma fu per la sua attenzione agli studi che Luisa Fiorini venne cooptata, prima donna che si ricordi, nella Società Storica Lodigiana. Oltre alla sua predilezione per la prestigiosa ed austera figura dell'Abate Anelli (ben tre interventi) ella non dimenticò gli studi classici, tra cui era nata e cresciuta, mediante il commento di due significative orazioni ciceroniane.

Alla sua memoria va il pensiero grato della Società, tanto per quello che ella ci ha dato, quanto per quello che ci ha insegnato.

Alessandro Caretta

Bibliografia

Saggio sulle dottrine politiche dell'Abate Luigi Anelli di Lodi, in "Annali di Scienze politiche" 1931 (IV), fasc. II/III.

CICERONE, *De imperio Cn. Pompeii* (introd. e note), Roma, Ausonia 1936.

CICERONE, *Pro lege Manilia* (introd. e note), Roma, Ausonia (1936).

Giuseppina Strepponi e Giuseppe Verdi. Parole commemorative... dette nell'Aula magna del Liceo Ginnasio "Pietro Verri" di Lodi il 22 Aprile 1951, Lodi, Sobacchi 1951.

L'Abate Luigi Anelli storico del Risorgimento (1813-1890). La vita, Bergamo, Cattaneo 1958.

Il pensiero e l'azione politica dell'Abate Luigi Anelli, in "A.S.Lod." 1963, pp. 5-25.

GIOVANNI FORNI

Giovedì 2 Maggio 1991 è scomparso a Roma, dove abitava con la famiglia, il prof. Giovanni Forni, Ordinario di Storia greca e romana nell'Università di Perugia.

Era nato a Belgioioso (PV), ma da famiglia lodigiana, ed a Lodi studiò al Liceo "Verri" maturandosi nel 1940 e visse con i fratelli ed i genitori. Laureatosi a Pavia col prof. Fracarro, sulle orme del già allora notissimo cugino Alfredo Passerini, Ordinario nell'Università di Milano, si specializzò in studi storici ed archeologici nell'Università di Yale (USA), dove conquistò il titolo di *Master of Arts*. Lavorò dapprima ai "Fasti archeologici", all'"International Association for classical Archaeology", quindi passò all'"Istituto italiano di storia antica". Intanto preparava gli studi necessari alla carriera universitaria, che nel 1958 affrontò con la cattedra ad Urbino. Di là passò a quella di Genova nel 1965 e recentemente — per avvicinarsi a Roma — a quella di Perugia.

Si specializzò nella storia delle istituzioni militari romane: il suo volume su *Il reclutamento delle legioni da Augusto a Diocleziano* (1953) è ancor oggi un classico. A quello seguirono numerosissimi altri scritti, che, negli elenchi dell'Università di

Perugia, sommano a quasi centotrenta. Bibliografia amplissima, che qui non è possibile non dico analizzare, ma nemmeno sfiorare; dai titoli, riguardanti argomenti svariati, emergono però alcune costanti, quali le istituzioni militari appunto, le tribù romane, il *limes*, il Senato. Ed ancora mentre stava occupandosi delle tribù la morte lo colse al lavoro: stava correggendo le bozze di stampa di un volume sulla distribuzione delle tribù romane in tutte le terre dell'impero, opera monumentale (di cui mi aveva parlato con un certo orgoglio l'ultima volta che lo vidi), la quale avrebbe dovuto rinnovare e sostituire il classico *Imperium romanum tributim descriptum* del Kubitschek.

Anche alle memorie di Lodi si dedicò, una prima volta pubblicando la biografia del suo illustre cugino Alfredo Passerini prima in "A.S.Lod." 1954 pp. 56-60 (con bibliografia), poi ne *L'Istituto di istruzione classica lodigiano in una ricorrenza centenaria. 1857-6 Febbraio-1957*, Lodi 1957 pp. 118-119. Ancora nel 1954 il medesimo "A.S.Lod." accolse di lui il suo primo saggio di storia laudense d'età romana: *Laudensi nel mondo romano*, dove raccolse tutto il superstite materiale epigrafico sui Laudensi che nell'esercito, nelle coorti pretorie o altrove si spensero fuori patria lasciando cenno di sé nei marmi funebri o celebrativi.

Sempre nell'"A.S.Lod." del 1959 pp. 7-26 fece comparire *La correngenza di Severo Alessandro a proposito di un frammento di diploma militare ritrovato a Lodi*, dove però l'argomento si legava a Lodi solo per la sede del ritrovamento.

Recentemente in "Lodi. La storia", Lodi 1990, I. pp. 35-74 comparve il suo ultimo lavoro: *Laus Pompeia e i Laudensi dalla repubblica all'impero*, che rappresenta, sì, l'ultimo, ma anche il più sostanzioso tributo di affetto alle memorie romane della sua terra.

Alla quale egli rimase sempre legato attraverso i rapporti con i molti amici, la "Società storica" (ne era membro onorario per delibera consiliare n. 142 del 27.XI.1962) e questa rivista, che puntualmente leggeva citandone, quando scriveva oppure tornava a Lodi, i passi degli scritti che lo avevano attratto. Per tutto ciò dobbiamo venerarne la memoria. Anche per ciò. Ma il suo nome a Lodi e fuori resterà soprattutto legato

alle scienze storiche, che — come uno degli eletti discepoli della Pleiade di Plinio Fraccaro — oggi lo vantano quale una delle più ricche, agguerrite, spiccate personalità di ricercatore italiano. Con la scomparsa di Giovanni Forni noi abbiamo perduto un amico. Gli studi storici dell'antichità classica hanno perduto uno studioso di rango.

Alessandro Caretta

ARMANDO NOVASCONI

A lungo ha indagato sugli artisti e sulle arti a Lodi e nel Lodigiano, ottenendo dalla Banca Popolare la disponibilità di tempo e di mezzi per le sue ricerche e la pubblicazione dotta (nei volumi) e divulgativa (nei calendari) dei suoi studi che lo ebbero autore sia dei testi che delle illustrazioni fotografiche (in bianco e nero e a colori). Instancabile in tale attività, vi ha dimostrato grande assiduità e costanza, attento sia al quadro generale che ai particolari: nulla o quasi sfuggiva al suo occhio assai esercitato. Amava il decoro delle opere che pubblicava: anche nelle rilegature, di cui alcune particolarmente ricche, quasi preziose.

Ha dedicato sempre largo spazio alla ricerca e all'indagine del bello nella cui analisi si è impegnato profondamente con esiti che sono documentati dall'ampia raccolta dei suoi testi. Ha volto la sua attenzione sia alle arti maggiori che a quelle minori: un suo sogno, che poi altri ha realizzato, era la mostra dei Piazza a Lodi, in successione e sviluppo del suo volume sulla loro bottega e sulle loro opere. Riservato e schivo, molto operoso e immerso in un'attività gradita, sembrava non portasse la fatica né dell'età né del lavoro. Manteneva contatti con l'Associazione dei pionieri e veterani dello sport e curava quella dei Pensionati ex dipendenti della Banca Popolare.

La città gli assegnò la medaglia d'oro di benemerenzza. Il ministero alla P.I. la medaglia d'argento. In questa densa e luminosa operosità si è concluso il suo viaggio terreno che era stato bene iniziato nell'Oratorio San Luigi di don Luigi Savaré il quale, intuendo le sue propensioni, aveva regalato a lui gio-

vinetto un libro di fisica che egli teneva carissimo e mostrava agli amici. Per la sua professione, era attento esaminatore dei bilanci della Società Storica, come revisore e come socio.

Diresse il "Bollettino della Banca Mutua Agricola Popolare di Lodi" per quarantotto anni, fino al 1981 compreso.

Cesare Malusardi

Bibliografia

| | |
|---|------|
| <i>Sinfonie d'autunno</i> | 1960 |
| <i>Le arti minori nel Lodigiano</i> (1 ^a parte) | 1961 |
| <i>Un pittore poeta</i> | 1962 |
| <i>Le arti minori nel Lodigiano</i> (2 ^a parte) | 1963 |
| <i>Il Barocco nel Lodigiano</i> | 1968 |
| <i>In memoria del Comm. Avv. Luigi Cesaris</i> | 1968 |
| <i>I Piazza, con un saggio introduttivo di G.C. SCIOLLA</i> | 1971 |
| <i>Alcuni castelli del Lodigiano</i> | 1972 |
| <i>Il castello di S. Angelo Lodigiano</i> | 1972 |
| <i>L'Incoronata di Lodi</i> | 1974 |
| <i>Le miniature di Lodi</i> | 1976 |
| <i>Lodi e la sua campagna nel ritmo delle stagioni</i> | 1978 |
| <i>Profilo storico-artistico della città di Lodi</i> | 1979 |
| <i>Alcuni artisti di Lodi e del Lodigiano dell'800 e del primo '900</i> | 1980 |
| <i>Castelli intorno a Lodi</i> | 1981 |
| <i>Un monumento di fede e d'arte: il tempio di S. Francesco</i> | 1982 |
| <i>La basilica di S. Bassiano o dei XII apostoli</i> | 1984 |

Opere in collaborazione:

| | | |
|--|------|--|
| <i>Sei castelli del territorio lodigiano</i> | 1950 | (CON GIUSEPPE AGNELLI) |
| <i>La villa Cavezzali Gabba al Tormo</i> | 1952 | (CON GIUSEPPE AGNELLI) |
| <i>Il tempio dell'Incoronata</i> | 1953 | (CON GIUSEPPE AGNELLI) |
| <i>Il castello di Maleo</i> | 1954 | (CON GIUSEPPE AGNELLI) |
| <i>I corali Pallavicino</i> | 1955 | (CON LUIGI CREMASCOLI) |
| <i>Il palazzo S. Filippo</i> | 1956 | (CON LUIGI CREMASCOLI) |
| <i>L'Incoronata di Lodi</i> | 1956 | (CON LUIGI CREMASCOLI), ed. O.P. Asili Infanzia |
| <i>La villa Pallavicino Trivulzio</i> | 1957 | (CON GIUSEPPE AGNELLI) |
| <i>Il tempio di S. Francesco</i> | 1958 | (CON LUIGI MOTTA) |
| <i>La ceramica Lodigiana</i> | 1958 | (CON SOCRATE CORVI) |
| <i>La ceramica Lodigiana</i> | 1964 | (CON SEVERO FERRARI E SOCRATE CORVI) |
| <i>La Cattedrale di Lodi</i> | 1966 | (CON ALESSANDRO CARETTA E ALESSANDRO DEGANI) |

N.B. Tutte edite della Banca Popolare di Lodi, salvo diversa indicazione.

RITROVAMENTI ARCHEOLOGICI

Lodivecchio

Un frammento di muro era emerso nell'Ottobre 1990 nella zona sud della Basilica dei XII Apostoli presso il cancello di accesso alla canonica. Nello scavo anche frammenti di ossa ("Il Cittadino", 17-10-1990, p. 9).

Fra il Maggio e il Giugno 1991 venivano alla luce, durante scavi per nuove costruzioni, i seguenti reperti.

In via XX Settembre, nell'area di una cascina semiabbattuta, materiali di riempimento comprendenti lucerne tardo-celtiche, anfore, vasi in terra sigillata, vernice nera, databili all'età augustea (*ante* 14 d.C.), frammenti di anfore d'importazione.

In via Libertà, nell'area interessata da un fossato di irrigazione riempito con materiale risalente al I sec. a.C., sono emersi muri di fondazione di un edificio imponente di uso probabilmente pubblico. I muri presentano tracce evidenti di un intervento distruttivo con operazioni di scalzo alla base. L'edificio può risalire all'età imperiale, mentre la distruzione radicale fa pensare agli interventi milanesi del 1111 e 1158. ("Il Cittadino", 29-5-1991, p. 7).

Un panorama dell'attività di scavo, effettuata a partire dal 1988 sotto la direzione della dott. Stefania Jorio della Soprintendenza Archeologica di Milano, è nella relazione stesa dalla dott. Jorio stessa e pubblicata in tre puntate da "Il Cittadino" nei giorni 5 giugno (p. 14), 6 giugno (p. 14), 7 giugno (p. 15).

Sempre "Il Cittadino", l'11-6-1991, in un articolo a firma di E. Finzi, dà notizia delle *Prospezioni georadar* eseguite in base a una convenzione fra Comune e Soprintendenza per individuare preventivamente le zone di interesse archeologico.

Lodi

Fra la seconda metà di Ottobre e la prima di Novembre emergevano dagli scavi, in corso intorno al complesso del Castello per la costruzione di parcheggi sotterranei, imponenti muraglie riferibili alla sponda di contenimento esterno della fossa

e ad un edificio di fortificazione degli accessi alla fortezza dalla parte della città. Di quest'ultimo edificio sono rimasti i potenti basamenti a scarpa e i vani interni, a volta o ad arcate sovrapposte.

La tecnica costruttiva rinvia ai castelli di epoca sforzesca (come Soncino). A un tale riferimento porta anche la, purtroppo scarsa, documentazione storica, che attesta appunto nel periodo sforzesco (dopo la pace di Lodi 1454) radicali interventi del duca Francesco I per ampliare il castello di Lodi e dotarlo di nuove opere difensive. Una porta fortificata verso la città sembrava giustificata dalle clausole stesse della Pace di Lodi, che fissavano pochi chilometri a est dell'Adda il confine con i domini di Venezia. Proprio in connessione con tale nuova strategia difensiva verso est, lo Sforza faceva rinnovare e fortificare, nel medesimo torno di tempo, il ponte e la porta urbana verso il fiume.



Presentazione dell'annata CIX (1990). (Lodi, Sala S. Paolo, 6.12.1991)

ATTIVITÀ DELLA SOCIETÀ STORICA

A cura del Centro Culturale "S. Cristoforo" di Lodi, il Segretario della Società, prof. Luigi Samarati, ha tenuto tre conferenze sul tema *Le Signorie nella storia di Lodi*. Gli incontri hanno avuto luogo nella agenzia della Banca Popolare di Lodi in P.za della Vittoria, nei giorni 8, 22 Febbraio e 8 Marzo. Nella stessa sede il prof. Samarati ha parlato il 15 Novembre sul tema *Le riforme di Maria Teresa d'Austria*.

Il 16 Marzo alle ore 16.30, nella Sala San Paolo, si è svolta la presentazione del volume: *Proverbi lodigiani, motti e sentenze del parlare lodigiano*, curato dal prof. Alessandro Caretta e al quale hanno collaborato alcuni Soci effettivi. La manifestazione è stata promossa dalla Società in collaborazione con la Familia Ludesana e con la Edizioni Lodigraf. Nella seduta dell'11 aprile l'Assemblea sociale ha designato i soci V. Bottini e A. Caretta come componenti la Commissione Toponomastica comunale.

Sabato 16 Novembre 1991, il V. Presidente delegato ed il Segretario della Società hanno partecipato a Pontida, nell'Abbazia di S. Giacomo, alla giornata di studio sul tema: *Il Monastero di Pontida tra Medioevo e Rinascimento* in occasione del quinto centenario dell'ingresso di Pontida nella Congregazione di S. Giustina.

Venerdì 6 Dicembre 1991, nella Sala S. Paolo, alle ore 17.30, alla presenza del Sindaco di Lodi e del Vicario generale della Diocesi in rappresentanza del Vescovo, si è tenuta la presentazione del n. CIX (1990) dell'"Archivio Storico Lodigiano". Il V. Presidente delegato ha rapidamente illustrato i lavori della Società storica in ordine alla pubblicazione della rivista, ha ringraziato il Sindaco per il congruo intervento finanziario a favore delle attività sociali e finalmente ha presentato al pubblico la prof. Luisa Giordano, docente di Storia dell'arte lombarda nell'Università di Pavia. La prof. Giordano ha brevemente ma efficacemente delineato il lavoro storico, che a Lodi si ef-

fettua in più direzioni, al fine di illustrare e di rendere di pubblico dominio la storia dell'arte cittadina, ricerche che hanno nel nostro periodico una delle fonti e delle sedi principali.

Al Socio effettivo prof. Giancarlo Rezzonico è stata assegnata in premio della sua attività la medaglia del Centro Culturale "S. Cristoforo" di Lodi, consegnata nella Serata d'onore del 12 dicembre presso l'Auditorium dell'Istituto "Gaffurio".

ARCHIVIO STORICO LODIGIANO

INDICE

| | | | |
|----------------|---|------|-----|
| A. STROPPA | Giovanni Pietro Ray musicista (1773-1857) . . . | pag. | 5 |
| M.G. GENESI | Il Teatro Nuovo di Codogno nel Settecento . . . | » | 37 |
| P. ALÉN | Musicisti lodigiani alla Cattedrale di Santiago de Compostela nella seconda metà del '700 | » | 85 |
| L. PIETRANTONI | | | |
| R. FIORENTINI | Due musicisti nelle rime di Francesco Medici . . . | » | 93 |
| L. GIORDANO | Addenda per la storia di S. Cristoforo | » | 113 |
| | Rassegna bibliografica | » | 121 |
| Notiziario: | Lutti | » | 133 |
| | Ritrovamenti archeologici | » | 140 |
| | Attività della Società Storica | » | 143 |

ARCHIVIO STORICO LODIGIANO

ORGANO DELLA SOCIETÀ STORICA LODIGIANA
FONDATO DA ANDREA TIMOLATI NEL 1881

ANNATA CX

1991

DIRETTORE: LUIGI SAMARATI

Direzione, redazione, amministrazione presso la sede della Società Storica Lodigiana:
20075 LODI - via Fissiraga, 17 - tel. 0371/42.41.28

Autorizzazione del Tribunale Civile e Penale di Lodi
in data 8.IX.1953, n. 16 del Registro Stampa.

Tipolitografia L. SOBACCHI, Lodi, via Magenta, 15 - Tel. 0371/42.01.76

Prezzo del presente fascicolo L. 30.000
gratuito ai membri della Società Storica Lodigiana

La responsabilità delle opinioni espresse negli articoli spetta agli Autori.

Hanno diretto l'Archivio: Andrea Timolati (1881-1883) - Giovanni Agnelli (1884-1925) - Giovanni Baroni (1926-1949) - Luigi Salamina (1950-1951) - Luigi Cremascoli (1952-1957) - Luigi Oliva (1958-1961) - Luigi Samarati (1962).

QVADERNI DI STUDI LODIGIANI

Volumi pubblicati:

1. N. CUOMO DI CAPRIO - S. SANTORO BIANCHI, Lucerne fittili e bronzee del Museo Civico di Lodi, 1983.
2. A. CARETTA, La lotta tra le fazioni di Lodi nell'età di Federico II (1199-1251), 1983.
3. M. GROSSI, Antonio Fissiraga signore di Lodi (1253 c.a.-1327), 1985.
4. A. PEVIANI, Giovanni Vignati, conte di Lodi e signore di Piacenza (1360 c.a.-1416), 1986.
5. A. BIANCHI - E. GRANATA, Il perimetro urbano di Lodi negli interventi tra '700 e '800, 1988.
6. M. CRESPI - M. GELLARI - S. GELMETTI, Il complesso conventuale di S. Domenico in Lodi, 1990.

Si possono richiedere presso la Sede sociale.

