

Musiche per i circoli filarmonici e per la borghesia a Torino tra Sette e Ottocento: la raccolta ritrovata della Biblioteca d'Arte, Musica e Spettacolo dell'Università

STEFANO BALDI

La Biblioteca di Arte, Musica e Spettacolo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino – recente intitolazione della Biblioteca del Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo¹ – possiede una raccolta di manoscritti musicali finora ignota.²

Non è ricostruibile con certezza il percorso che portò tale nucleo ad entrare a far parte del patrimonio della biblio-

¹ La Biblioteca di Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Torino nacque nel 1985 a seguito della completa attuazione della riforma (L. 21 febbraio 1980 n. 28 e D. P. R. 11 luglio 1980 n. 382) istitutiva dei dipartimenti universitari. In essa furono radunati i patrimoni di alcuni Istituti universitari precedentemente esistenti, tra cui – per ciò che attiene al nostro discorso – l'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere, in cui esisteva una Sezione di Storia della Musica fondata e poi diretta da Massimo Mila, incaricato dell'insegnamento di Storia della Musica dal 1962 al 1975. Sulla parte musicale di questa biblioteca, che nel 2012 ha mutato la sua intitolazione come detto nel testo, si veda *Cabimus (Clavis Archivorum ac Bibliothecarum Italicarum ad Musicam artem pertinentium). Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani con la relativa bibliografia musicologica*, a cura di Giancarlo Rostirolla, con la collaborazione di Luciano Luciani, Roma, IBIMUS - Aisthesis, 2004 (Studi, Cataloghi e Sussidi. Collana dell'IBIMUS, 10), p. 769 (dove ha denominazione e sigla RISM improprie), ma soprattutto LETIZIA DI BARI, *Biblioteca del Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo*, in *Le fonti musicali in Piemonte*, I: Torino, a cura di Annarita Colturato, Lucca, LIM - Torino, Regione Piemonte, 2006 (Cataloghi di fondi musicali piemontesi, 4), pp. 139-143, dove ha sigla RISM I-Tdams, che adotteremo nel presente studio e per la quale proponiamo l'adozione ufficiale. La scheda citata è anche accessibile in versione elettronica all'indirizzo Internet <http://www.turindamsreview.unito.it/link/Lefontimusicali.pdf> [ultimo accesso 15/3/2012].

² A pochissimi manoscritti (i due con musica di Haydn, le *Arie da Batello* del anno 1742 e *La partenza di Asoli*) accenna DI BARI, *Biblioteca*, p. 143, riferendosi ad essi come se facessero parte del Fondo “Guido M. Gatti” della Biblioteca. L'unico manoscritto ad essere stato oggetto di un'attenzione più estesa è quello contenente le *Arie da Batello*; cfr. AURORA BLARDONE, *Altre canzoni da battello, descrizione di un manoscritto di recente recupero*, «Rassegna veneta di studi musicali», II-III, 1986-1987, pp. 373-377. All'interno del gruppo di manoscritti si trova anche quella che pare essere la copertina di un manoscritto musicale, recante la scritta *piano / a m.d. de Marmier / recueil d'airs variés par jadinet boieldieu / 24.o recueil des contredanses de Julien / 4.e pot pourri de [femiere] op. 21 e / acc. de 2 violons et basse / pot pourri de la miere / acc. de flute. op. 7e / n. 28*, cui tuttavia non fa seguito la musica.

teca. Fino a poco tempo fa era noto solo un numero esiguo di manoscritti, impropriamente collocati nei locali del Fondo “Guido M. Gatti” della biblioteca,³ mentre la parte più consistente è stata rinvenuta recentemente a seguito di un'attività di riordino in locali aventi comunque funzione di spazi per le raccolte librerie del Dipartimento di Discipline Artistiche fin dal momento della sua costituzione nel 1985.

Per alcuni aspetti si può dire che tali manoscritti costituiscano una silloge di non grandi dimensioni ma omogenea: innanzi tutto il ricorrere di indicazioni di possesso – come vedremo – riferibili a personalità molto vicine tra di loro e in secondo luogo il contenuto musicale riconducibile ai medesimi contesti.

Tuttavia l'assenza di dati amministrativi o di informazioni relative alle vicissitudini dei manoscritti non permette di avanzare se non congetture: è addirittura possibile che siano stati ceduti o donati in maniera informale in un momento temporale più remoto, quando ancora esisteva la sezione di

³ Qui essi si trovavano insieme ad altri materiali di pregio quali la sola parte di violino del *Cahier 10 della Collection complete [sic] des Oeuvres de Piano par W. A. Mozart*, gravée par Richomme, À Paris, Chez Pleyel, s. d., RISM A/I M7463 (RITA BENTON, *Pleyel as music publisher: a documentary sourcebook of early 19th-century music*, with Jeanne Halley, Stuyvesant, Pendragon, 1990, data 1806/4), contenente la musica dei due quartetti per archi e pianoforte KV 493 e KV 478 e del quintetto per flauto, oboe, corno, fagotto e pianoforte KV 452 (sulla copertina rigida, a penna: *Violino / 3 Quartetti di Mozart / Tomo X / 986*, in alto a sinistra a penna: A38); le *Deux Sonates Pour le Piano composées et dédiées à Mlle Mackworth Par J. B. Cramer Oeuvre 8* [...] à Paris, editore coperto da foglio aggiunto à Lyon, chez Rousset, n. di lastra 535 (in testa al front. a penna: *Josephine Escot*); le parti di violino primo (14 p.) e violino secondo (13 p.) di Johann Stamitz, vi *Sinfonies or Overtures* [...], London, Walsh, s. d., RISM A/I S4591 (all'inizio di ciascuna sinfonia vi è un numero progressivo a penna, da 20 a 25). Queste edizioni di musica a stampa sono forse da ritenersi appartenenti alla medesima raccolta di musiche manoscritte, secondo le considerazioni avanzate nel testo.

Storia della Musica in seno all'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere e Filosofia.

Ciononostante, alcuni indizi quali gli autori delle musiche, ma soprattutto i nomi dei possessori vergati sui manoscritti conducono agli ambienti musicali torinesi e in particolare a quelli del dilettantismo musicale attivi a Torino tra il Settecento e l'Ottocento.

Si noti come ritornino frequentemente i nomi di possessori quali Billotti, Colla e, in un caso, Pichiottini. Per quanto riguarda il possessore «Colla», si esclude che sotto tale nome si adombri uno dei due Colla compositori tra i due secoli, vale a dire Giuseppe Colla e Vincenzo Colla, mentre si tratta – come vedremo – di Luigi Colla.⁴

Esiste infatti un ricordo di Carlo Botta, il noto uomo politico e storico, risalente agli anni in cui, ancor giovane, frequentando i circoli culturali della capitale della monarchia sabauda, egli si animava di sentimenti filofrancesi e successivamente filogiacobini. Tale ricordo lega tra loro i nomi dei possessori appena accennati e costituisce un punto di partenza per costruire un'ipotesi altamente verosimile riguardo la provenienza del nucleo di manoscritti.⁵

⁴ Due opere di Giuseppe Colla (Parma, 4.viii.1731 – ivi, 16.iii.1806) inaugurano due stagioni del Teatro Regio di Torino, vale a dire *Andromeda* (1771) e *Didone abbandonata* (1772). Di Vincenzo Colla è conservata manoscritta presso l'Archivio Musicale dell'Accademia Filarmonica di Torino una *Sinfonia composta da V. Colla di Piacenza Maestro di Cappella della insigne Collegiata e città di Voghera e dedicata agli Mus. Sig. Avvocato Collegiato Gius. Billotti membro della Soc. Filarmonica di Torino col mezzo dell'ornat. Sig. Pietro M. Cavalli di Valenza*, in volume antologico (segnatura F 1/27; 2-vii-11). Ringrazio Vittoria Teppati, bibliotecaria dell'Accademia Filarmonica di Torino per la segnalazione. Per la biografia di Vincenzo Colla-Pini (Piacenza, 30.iv.1786 – Trieste, 18.ii.1863), maestro di musica a Voghera tra 1810 e 1822, si vedano le ricerche di MARIATERESA DELLABORRA, *Vincenzo Colla e la vita musicale vogherese nel primo Ottocento*, Voghera, Comune di Voghera – Cooperativa Editoriale Oltrepò, 1997, pp. 19-21 e le note della stessa a *Vincenzo Colla. Musica da camera per flauto*, CD Tactus TC 780301.

⁵ Carlo Botta (San Giorgio Canavese, 6.xi.1766 – Parigi, 10.viii.1837) aveva dimostrato una spiccata inclinazione per la musica fin dai tempi degli studi universitari in medicina all'Università di Torino: ne è testimonianza la sua dissertazione *Dell'efficacia della musica nella cura di alcune malattie*, terza delle tesi sostenute il 3 dicembre 1789 per essere aggregato al Collegio di Medicina dell'Università di Torino, poi pubblicata in CARLO BOTTA, *Scritti musicali, linguistici e letterari, uniti e ordinati per cura di Giuseppe Guidetti*, Reggio Emilia, Collezione Storico-Letteraria, 1914, pp. 3-20.

Botta concluse la sua *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini sino al 1789* – per la precisione proprio il cinquecentesimo e ultimo volume – con una riflessione sullo *Stato della musica in Italia verso il 1789*, inserita nel paragrafo quinto. Parlando «di un gentilissimo maestro italiano» suo amico, cioè Bonifacio Asioli, non perse l'occasione per esprimere una personale posizione in materia di estetica musicale:

Io fui amico ed egli a me, e molto me ne pregio, di un gentilissimo maestro italiano. Compostasi da lui [Asioli] alcun tempo vera musica italiana, piena di verità, di soavità, di grazia, come per esempio i suoi bellissimi notturni sulle parole di Metastasio, una delle più dolci cose che siano uscite da cuore dolcissimo, si diede poi a ingarbugliarsi con mescolare, con eccessiva proporzione, la musica istromentale colla vocale.⁶

Durante le fasi conclusive della stesura del citato *Stato della musica in Italia nel 1789*, in una lettera datata 13 gennaio 1832 e indirizzata all'amico abate Antonio Giordano in Torino, Botta chiedeva:

Ora, di grazia, pregate ancora per me quest'ottimo Marchesi di dirvi, se il nostro Bonifacio Asioli vive ancora, o se è morto; e voi scrivetemi ciò che vi dirà, perché ho bisogno di saper cotesto per un tratto della mia storia. Bonifacio Asioli era quel giovane amabilissimo, ed al tempo stesso compositore di musica ingegnosissimo, che stava in casa del marchese Gherardini d'Austria, su piazza Sancarolo. Là ci adunavamo per suonare e cantare; Marchesi ci veniva, Picchiottini ci veniva, anche l'abate Bottiglione cacciava fuori di tasca le sue cartelle per cantare, poi l'avvocato Colla ed io soffiavamo maledettamente nel flauto.⁷

⁶ CARLO BOTTA, *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini sino al 1789*, tomo 10 (libro 50), Parigi, Baudry, 1832, il passo citato alle pp. 252-253, riportato peraltro anche in BOTTA, *Scritti musicali*, pp. 296-297. Il passo prosegue: «E Paisiello per Milano passando per andare a Parigi ai cenni di Napoleone, sentita quella sua musica nodosa e strepitosa, e postogli la mano sulla spalla, gli disse: *Bonifazio, lascia stare la musica tedesca*. (Il Tarantino Anfione parlava della musica vocale). Il grazioso uomo mi disse, con quella sua giovanil voce, che sempre ebbe: *Me la sono attaccata all'orecchio*; ma non se l'attaccò. Veramente il buon Bonifazio, oltre ad altre sue composizioni alla Tedesca, aveva composto la musica per un dramma a Torino, la quale, malgrado di un gran miagolare di bassi, che vi aveva fatto, non ebbe alcun buon successo; felicissima vena, se mai una fu al mondo, e veramente Correggiesca, da un poco sano metodo di comporre guastata». Corsivi di Botta.

⁷ La lettera fu pubblicata in BOTTA, *Scritti musicali*, pp. 296-297.

In questo ricordo — per noi prezioso — Botta si riferisce agli anni torinesi di Asioli, che fu effettivamente maestro di musica di Vittoria Gherardini, figlia del marchese Maurizio Gherardini, ambasciatore dell'imperatore d'Austria a Torino, nella sua residenza in piazza San Carlo. I membri del circolo nominati da Botta erano peraltro noti in Torino come «quelli della cappella di Asioli»: i biografi di Asioli riferiscono che egli fu al servizio del Gherardini dal 1787 e che in quel periodo si dedicò alla composizione vocale su testi di Metastasio e strumentale di capricci e sonate, circondato da molti amatori di musica e invitato spesso da Pugnani nella casa di quest'ultimo. Nel 1796, a seguito delle vicende politiche, la marchesa Teresa Litta Gherardini e la figlia Vittoria si allontanarono da Torino per recarsi a Venezia: il compositore li seguì in questa città e vi risiedette per circa tre anni. Nel frattempo morì il marchese: Asioli si trasferì quindi a Milano, dove sarebbe divenuto in seguito Direttore del Conservatorio.⁸

Quanto fossero turbolenti quegli anni si intravede dalla biografia di Carlo Botta. Sul finire del 1792, Botta fu incarcerato insieme ad altri compagni con l'accusa di voler dare l'avvio alla rivoluzione in Piemonte: una volta libero fece in tempo a formulare una *Gratulazione al musicista Giovanni Paisiello*, datata «Torino, 27 febbraio 1794», pochi giorni dopo la rappresentazione al Teatro d'Angennes di Torino di *Nina, o sia la pazza per amore*, firmandola insieme ad altri cittadini torinesi appassionati della musica di Paisiello, per poi rifugiarsi in Francia entro la fine di quell'anno.⁹ Botta tornò a

⁸ Cfr. ANTONIO COLI, *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio*, Milano, Ricordi, 1834, poi anche in BONIFACIO ASIOLI, *Il maestro di composizione, ossia seguito del Trattato d'armonia*, Milano, Ricordi, [ca. 1836], pp. VII-XXXIV: XI-XV (segue l'*Elenco delle opere musicali composte da Bonifazio Asioli*, pp. XXXV-XXXIX), da cui citiamo. L'espressione riportata nel testo si trova a p. XII; viene inoltre ricordato un particolare che testimonia bene l'amicizia tra Asioli e Botta, vale a dire la dedica apposta da quest'ultimo alla copia della sua *Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America* posseduta dal musicista, p. XIV.

⁹ «La S. V. era in cielo quando compose quella divina musica, e noi pure siamo stati in cielo nel sentirla [...] Chi batteva le mani, chi i piedi, chi gridava da forsennato, chi piangeva, chi restava muto [...] I genitori promettevano a vi-

Torino quando, dopo la fuga del re Carlo Emanuele III alla fine del 1798, venne chiamato dal generale Barthélemy Jourdan a far parte del cosiddetto Governo provvisorio della Nazione Piemontese. L'attività politica di Botta si intensificò dopo che Napoleone Bonaparte impostò definitivamente anche in Torino istituzioni ispirate a quelle d'oltralpe: egli fu allora nominato (1802) in una commissione per la riforma degli studi, compreso il Conservatorio, istituzione che gli stava molto a cuore.¹⁰

Il ricordo di Botta sopra citato si colloca quindi negli anni tra il 1787 e i primi anni '90. A queste riunioni musicali partecipavano quindi Pietro Pichiottini (o Picchiottini) — musicista peraltro ignoto — come testimoniato da un manoscritto del nostro gruppo, un concerto per violino e orchestra di Luigi Borghi, che sul frontespizio di una parte di violino secondo, in basso a destra reca la nota *Di Pietro Pichiottini / Torino* e sul frontespizio della parte di violoncello, in basso a destra: *Li 27 agosto 1787: / Pietro Pichiottini*, ma soprattutto

ceda di non mai più opporsi alle virtuose brame delle loro figliuole, e gli amanti diventavano più cari gli uni agli altri. Si risvegliava in ognuno il gusto delle feste campestri, ed il desiderio de' piaceri semplici dell'innocente natura. [...] Venti volte si rappresentò la Nina, e sempre col medesimo effetto. Ognuno in questa città parlava di Nina, di Nina si discorreva in tutte le conversazioni [...], firmata — tra gli altri — dall'abate Gaetano Paroletti, dal luogotenente Angelo Paroletti, dagli avvocati Luigi Paroletti e Modesto Paroletti e da Teresa Paroletti. La *Gratulazione* si legge in CARLO BOTTA, *Lettere*, Torino, Pompeo Magnaghi, 1841, pp. 3-5 e poi in BOTTA, *Scritti musicali*, pp. 21-23. Sul Teatro d'Angennes si veda RICCARDO GIUSTI, *Il Teatro d'Angennes di Torino. Profilo storico, cronologia e catalogo dei libretti (1765-1848)*, «Fonti Musicali Italiane», xv, 2010, pp. 229-264, in particolare p. 235.

¹⁰ Fu celebre per la memoria *Per l'istituzione del conservatorio musicale in Torino. Relazioni al gen. Jourdan*, riportata in BOTTA, *Scritti musicali*, pp. 53-61: Botta fece parte del consiglio di amministrazione che affiancò Jean-Baptiste Jourdan quando egli fu (2 aprile 1801) amministratore generale del Piemonte. Botta gli rivolse una prima relazione (23 maggio 1801), in cui si affermava che il Piemonte avrebbe dovuto seguire la Francia nei destini della cultura, ma per ottenere questo scopo aveva il dovere di coltivare la musica. Jourdan si fece portatore delle idee di Botta a Parigi, ma ci fu un ritardo nell'organizzazione della scuola; Botta inviò quindi una seconda relazione (19 luglio 1802). Con decreto del 25 dicembre 1802 fu istituita la Scuola di Musica a Torino. Su questo aspetto si veda ALBERTO BASSO, *Il Conservatorio di musica «Giuseppe Verdi» di Torino: storia e documenti dalle origini al 1970*, Torino, Utet, 1971, pp. 6-11 e 15-22.

prendeva parte attiva alle accademie musicali l'«avvocato Colla» che altri non era se non Luigi Colla.¹¹

Oltre alla medesima cerchia di conoscenze, Botta e Colla avrebbero qualche anno più tardi condiviso la comune esperienza politica, dal momento che anche Colla fu nominato alla fine del 1798 membro del Governo provvisorio della Nazione Piemontese, ma al contrario dell'amico Botta, egli abbandonò subito la politica per dedicarsi alla professione di avvocato e soprattutto a quella di botanico, che gli assicurò fama continentale. La fraterna amicizia tra Botta e Colla, durata tutta la vita, nel nome della musica di Paisiello amata durante gli anni giovanili torinesi, e a discapito della musica di Rossini così in voga nella Parigi in cui Botta si rifugiò definitivamente dopo la Restaurazione, è testimoniata da una lettera indirizzata dal primo al secondo, datata Parigi, 20 dicembre 1829.¹²

¹¹ Su Luigi Colla (Torino, 22.IV.1766 – Rivoli, 22.XII.1848) rimando alla voce biografica firmata da ISABELLA SERMONTI SPADA in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 768-769, e relativa bibliografia, cui aggiungo il riferimento di un interessante necrologio steso da Felice Romani, *Il senatore Luigi Colla*, apparso originariamente sulla «Gazzetta Ufficiale» n. 100 di quell'anno e poi ripubblicato in FELICE ROMANI, *Critica artistico-scientifica, articoli raccolti e pubblicati a cura di sua moglie Emilia Branca*, Milano, Sonzogno, 1884, pp. 361-363, in cui ricorda come Colla alternasse «il gentile esercizio della musica, della quale fu pure amatissimo» (p. 363) alle occupazioni forensi e allo studio delle piante. Più recentemente, e con accenni alla sua attività di dilettante musicale, cfr. ALESSANDRO BIMA, *L'avvocato Luigi Colla (1766-1848). Dal politico giacobino allo studioso del più ridente dei regni della natura*, «Percorsi: saggi e rassegne sulle fonti della Biblioteca di storia e cultura del Piemonte Giuseppe Grosso», 1, 2001, pp. 25-46 e *Luigi Colla: piante dal mondo nell'Orto botanico di primo '800 a Rivoli*. Catalogo della mostra, Rivoli, Museo Casa del Conte Verde, 7 ottobre - 27 novembre 2011, a cura di Irma Beniamino, Rivoli, Neos, 2011.

¹² «Caro il mio Colla, il tuo grazioso viglietto con le cose del signor Blachier è arrivato [...] Lessi l'articolo sul Bellini. Io non intesi ancora una sola nota di questo lodatissimo maestro. Io ne credo tutto ciò che l'autore dell'articolo ne dice, e godo che in luogo di tante stelle italiane che tramontano ne sorga una nuova e così bella. Del resto la musica, ch'io chiamo meccanica, e che l'autore dell'articolo chiama con tanta ragione materiale, e che ai giorni nostri prevale, a me non piace. La musica è canto, e senza canto non è musica, ma rumore. Io ho paura di dire una brutta bestemmia, invece la dirò anche con pericolo di scomunica. Io non potei mai stare sino alla fine alle rappresentazioni del Mosè e del *Barbieri*. Tanta noia mi davano! Tutti i nervi della testa mi tiravano e la testa mi pareva venuta grossa come quel pallone che stava appeso ai vecchi tempi al Borgo del pallone [cioè il quartiere di Torino detto il Balon] [...] Io so non quasi tutta, ma

Botta e Colla furono inoltre entrambi legati alla massoneria: del primo è ben nota l'appartenenza fin dal Settecento,¹³ mentre Colla fu nominato *apprentif Franc-Maçon* come affiliato alla loggia «La Réunion» di Torino il 28 agosto 1802.¹⁴ Si è tentati di inquadrare la loro appartenenza all'interno della più ampia vicinanza agli ambienti massonici da parte dei musicisti piemontesi o comunque ai musicisti a livello continentale: Luigi Borghi, autore di un brano – come già visto – appartenente alla nostra raccolta ed eseguito nelle riunioni di Botta e Colla, era allievo di Pugnani a Torino, di cui peraltro è ben nota l'affiliazione alla loggia «Saint-Jean de la Mystérieuse». Borghi stesso è documentato come affiliato a Londra e là ebbe contatti con il torinese Felice Giardini, massone anch'egli, il quale lo introdusse nel novero degli orchestrali del King's Theater, di cui Giardini faceva parte: entrambi appartennero alla «Lodge of the Nine Muses».¹⁵

Al di là della relazione tra appartenenza alla massoneria e professione musicale, è indubitabile che le logge, comprese quelle torinesi, furono il luogo in cui ai membri della

tutta la Nina del Paisiello a memoria e non passa giorno che non ne canti ora questo pezzo ora quest'altro [...] Gli alberi del Giardino di Lussemburgo che sentono i miei tristi canti se potessero parlare ne farebbero testimonianza. Nina piange tra questi ameni viali ogni giorno, ed io pure vi piango, non col pianto poetico, ma sì col vero pianto di lacrime [...] L'anima mia non ha avuta in tutta la vita migliore né più dolce pascolo della musica di Paisiello [...] Or che vuol dire questo? Forse io son diventato, e forse anche sono sempre stato un gran coglione, e alcuni lo dicono». La lettera, già pubblicata da LUIGI CIBRARIO, *Lettere inedite di santi, papi, principi, illustri guerrieri e letterati*, Torino, Botta, 1861, pp. 545-547, e il cui originale si trovava al tempo presso il Cibrario stesso (cfr. p. 545), è stata recentemente messa in vendita sul mercato antiquario, cfr. *Catalogo Limantiqua 59, Autografi e manoscritti. Con una scelta di grandi lettere tra Settecento e Ottocento*, Lucca, s. e., 2009, pp. 19-20, in cui si trova anche una parziale trascrizione (in quest'ultima il termine «tiravano» dell'edizione di Cibrario è letto «vibravano») e la riproduzione di parte dell'autografo.

¹³ Cfr. ALBERTO BRACCO, *La massoneria piemontese*, Torino, Il Punto – Piemonte in Bancarella, 2011, pp. 71, 78, 100, 105.

¹⁴ BIMA, *L'avvocato Luigi Colla*, p. 27.

¹⁵ ALBERTO BASSO, *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Milano, Garzanti, 1994, in particolare per Borghi e Giardini p. 77. Sulla partecipazione dei musicisti piemontesi alla massoneria ritornò inoltre lo, *Musicisti massoni in Piemonte nell'età napoleonica*, in *Libertà e modernizzazione. Massoni in Italia nell'età napoleonica*. Atti del convegno internazionale di studi, Cussano di Fossano, 11 novembre 1995, a cura di Aldo A. Mola, Foggia, Bastogi, 1996, pp. 193-204.

nobiltà si affiancavano progressivamente gli appartenenti alla nuova classe emergente, la borghesia dei medici e degli avvocati: con riferimento agli ideali illuministici e in ragione del mutuo aiuto, un tramite per l'affermazione sociale. La musica diveniva una realtà dal ruolo molto importante per l'affermazione e il progresso della persona e degli appartenenti alle classi sociali non nobili nel contesto della società che attraversava i rivolgimenti tardosettecenteschi.

Fin dal 1817 Luigi Colla fu socio dell'Accademia Filarmonica di Torino, la cui fondazione viene fatta risalire al 1814. Tra i primi soci, vi furono oltre a Colla, anche Giuseppe Billotti e il fratello di quest'ultimo Bonifacio, più giovane: anzi la dimora dei fratelli Billotti in via Doragrossa (oggi via Garibaldi) era proprio nel 1817 la sede dell'Accademia.¹⁶ Giuseppe Billotti fu nominato nel 1819 presidente dell'Accademia Filarmonica e questa istituzione divenne il luogo del suggello dell'unione tra le due famiglie Colla e Billotti, concretizzatasi nel matrimonio, celebrato a Rivoli il 12 agosto 1820, tra Tecofila Colla, figlia di Luigi, e Giuseppe Billotti.¹⁷ Quest'ultimo, originario di famiglia biellese, si lau-

reò in legge a Torino nel 1813 e qui si stabilì; al 1817 data la sua aggregazione al Collegio dei Giureconsulti cittadino; divenne in seguito anche preside della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Torino.¹⁸ Alacre fu la sua attività di presidente al fine di promuovere da un lato l'attività concertistica attraverso il consolidamento di un'orchestra di dilettanti, d'altro lato la funzione didattica dell'Accademia Filarmonica, con particolare impegno per la scuola gratuita di canto formatasi in seno a questa istituzione, per la quale Billotti ottenne dal re un finanziamento annuo di 500 lire. Dalla metà degli anni '20 l'Accademia Filarmonica divenne un punto di riferimento nella vita cittadina e il suo archivio musicale si fece più nutrito: si può completare il quadro ricordando quanto forte fosse il sodalizio di Billotti con compositori quali Paolo Giuseppe Ghebart e Giovanni Battista Polledro, testimoniato anche nel suo epistolario.¹⁹

Teofila Hyacintha Rosalia Anna Maria Colla, detta poi frequentemente Tecofila, nacque il 14 aprile 1802. Cantava come contralto ed era buona pianista: divenne nota come acquerellista e illustratrice degli scritti di botanica del padre.²⁰

¹⁶ *Cronistoria dell'Accademia Filarmonica di Torino nel primo centenario della sua fondazione (1814-1914)*, Torino, Vincenzo Bona, 1915, volume senza indicazione di autore, ma frutto del lavoro di Giuseppe Depanis e Felice Arrigo, come si legge nella prefazione a loro firma, insieme alla firma di altri membri dell'accademia. Le origini dell'Accademia si fanno ricondurre ai raduni musicali di alcuni dilettanti di musica torinesi nel 1814, dopo l'ingresso in Torino di Vittorio Emanuele I a seguito del Congresso di Vienna. È però conservato presso l'Archivio Storico della Città di Torino, Collezione Simeom, serie C5635, l'invito a stampa per una riunione di una «Accademia Filarmonica» di Torino, datato 1813. Sugli inizi dell'Accademia Filarmonica si veda anche ISABELLA DATA, *L'Accademia Filarmonica di Torino e il primo Ottocento musicale a Torino*, in *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*. Atti del convegno di studi, Trento, 1-3 dicembre 1995, a cura di Antonio Carlini, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Assessorato alla Cultura - Società Filarmonica di Trento, 1998, pp. 157-161 e ANNARITA COLTURATO, *Forme dell'associazionismo musicale in Piemonte dalla restaurazione allo stato albertino*, in *Accademie e società filarmoniche in Italia. Studi e ricerche*, a cura di Antonio Carlini, Trento, Società Filarmonica Trento, 1999, pp. 81-221: 94-97.

¹⁷ Ricavo le notizie biografiche (il matrimonio e, più sotto, la nascita) di Tecofila Colla da LIDIA NUVOLO, *Luigi Colla e la sua famiglia*, in *Luigi Colla*, pp. 1-8: 6. Per le nozze fu pubblicato G. V., *Per le auguratissime nozze del signor avvocato collegiato Giuseppe Billotti coll'ornatissima damigella Tecofila Colla*, Sonetto acrostico [GIUSEPPE TECOFILA], Torino, Favale, 1820. È conservato anche il programma

dell'accademia data nel 1820 in occasione delle nozze: vennero cantati gli strambotti dalla *Camilla* di Ferdinando Paër, la sinfonia della *Zauberflöte* di Mozart (scelta quasi d'obbligo per famiglie i cui membri erano tanto vicini alla massoneria), una sinfonia del fagottista Grosson dedicata agli sposi, una sinfonia di Paolo Giuseppe Ghebart dedicata agli sposi, una Sinfonia campestre di Bonifacio Asioli, una sinfonia dedicata ai Billotti (ai fratelli o più probabilmente agli sposi) di Luigi Anglois. La celebre Giuditta Pasta cantò *Assisa al piè d'un salice* dall'*Otello* di Rossini accompagnata al cembalo da Giuseppe Riccardi. Cfr. *Cronistoria*, pp. 6-7.

¹⁸ Su Giuseppe Billotti (Pollone, Biella, 12.viii.1790 – Torino, 1839) si leggono poche notizie biografiche in GOFFREDO CASALIS, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, 15, Torino, Maspero, 1847, p. 541 e in GASPARE DE GREGORY, *Istoria della vercellese letteratura e arti*, 4, Torino, Chirio e Mina, 1824, p. 119.

¹⁹ Sull'importanza dell'attività di Giuseppe Billotti si vedano i documenti citati da EDOARDO ZANONE POMA, *Il culto delle Belle Arti in una famiglia della prima metà dell'Ottocento. I Colla – Billotti tra Torino e Rivoli*, in *Luigi Colla*, pp. 19-32. Con i due compositori citati nel testo Giuseppe Billotti ebbe uno scambio epistolare in parte conservato presso il Fondo Colla della Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte "Giuseppe Grosso"; cfr. BIMA, *L'avvocato Luigi Colla*.

²⁰ Cfr. BIMA, *L'avvocato Luigi Colla*, p. 36. In suo onore venne chiamato *Billotia* un genere di piante; cfr. NICOLÒ TOMMASEO - BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, tomo I, parte 2, Torino, Società L'unione tipografico-editrice, 1865, p. 973.

Oltre all'esercizio della musica come ricreazione, ella molto verosimilmente coltivò i rapporti con compositori e personalità legate al mondo musicale: è nota infatti una lettera che Tecofila scrisse su insistenza dell'amico di lei Saverio Mercadante (e da lei grandemente preferito a Donizetti), indirizzata a Felice Romani, affinché quest'ultimo stendesse il libretto di un'opera che Mercadante intendeva presentare sulle scene parigine.²¹

Dopo la morte del marito, avvenuta precocemente nel 1839, Tecofila Colla si risposò con Angelo Blachier, il quale le aveva dedicato una trascrizione per fortepiano di *Nei giorni tuoi felici*, duetto dall'*Olimpiade* di Mercadante, apparso a stampa per i tipi di Ricordi probabilmente nel 1829. Blachier ricoprì poi l'incarico di direttore della scuola di canto dell'Accademia; in un momento temporale non meglio precisabile, Tecofila divenne una delle direttrici delle classi delle alunne dell'Accademia e l'unica accademica donna dell'istituzione di cui era stato presidente il suo primo marito: i titoli di entrambi si leggono in un elenco di soci di tale istituzione datato 1841.²² Ella viveva ancora nel 1872.

Tenendo presente questa rete di personalità e ritornando alle note di possesso «Colla», «Billotti» e simili all'interno della raccolta, si spiega quindi l'appartenenza e forse la provenienza di gran parte dei manoscritti e – in via ipotetica – dell'intera raccolta: probabilmente i manoscritti musicali originariamente siglati «Billotti» (Haydn, *Sonate*), appartenenti ai fratelli Billotti, e quelli originariamente siglati «Colla» (Haydn, *Arietta con variazioni*, e Perotti), appartenenti a Luigi e alla giovane Tecofila, si riunirono a seguito del matrimonio di quest'ultima con Giuseppe Billotti. Ella

divenne quindi la signora Billotti: a questa fase si collocano i brani siglati «madame Billotti» (autore tale Gors) e «T. B.» (autori Jelínek e l'amato Mercadante).

In misura precauzionale non va tuttavia escluso che il nucleo dei manoscritti sia stato incrementato da altra persona (o collezionista) vissuto in un momento temporale distante dalla prima metà dell'Ottocento.

Dal punto di vista dei compositori rappresentati nella raccolta, si rileva che un buon numero di essi fu attivo a Torino o in Piemonte oppure fu originario di tale territorio. Ad esempio la presenza di *La partenza* di Bonifazio Asioli su testo di Pietro Metastasio, in alcune fonti chiamata 'notturno', pare rispondere alla predilezione mostrata da Botta, Colla e dai circoli musicali torinesi di fine Settecento verso «i suoi [di Asioli] bellissimi notturni sulle parole di Metastasio, una delle più dolci cose che siano uscite da cuore dolcissimo».²³ Una delle prime biografie di Asioli, quella di Coli, ricorda la composizione di *La partenza* (*Ecco quel fiero istante*) all'interno della narrazione degli anni torinesi, salvo poi nella medesima pubblicazione elencare tale brano all'interno del catalogo delle opere intorno al 1805, indicazione corroborata dal riferimento all'edizione a stampa del brano per i tipi di Ricordi intorno a quella data.²⁴ Tuttavia esistono edizioni a stampa di *La partenza* più precoci di quella di Ricordi e copie manoscritte di tale brano circolavano già in Italia e all'estero nell'ultimo decennio del Settecento: tutto ciò inviterebbe a datare la composizione di *La partenza* agli

²¹ EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri del suo tempo: cenni biografici ed aneddotici*, Torino, Loescher, 1882, p. 247, lettera di Tecofila Colla a Romani datata Rivoli, 30 novembre 1835.

²² Cfr. *Calendario generale pe' Regii Stati, compilato d'ordine di S. M., per cura della Regia Segreteria di Stato per gli affari interni*, Torino, Stamperia sociale degli Artisti Tipografi, 1841, p. 530. Tra gli accademici si leggono anche i nomi di Luigi Colla e Angelo Blachier: quest'ultimo a p. 528 è anche detto 'direttore della scuola di canto' in seno alla medesima accademia.

²³ Cfr. LICIA SIRCH, *Metastasio nella musica vocale da camera dell'Ottocento. Un primo approccio*, in *Il canto di Metastasio*. Atti del convegno di studi, Venezia, 14-16 dicembre 1999, a cura di Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Forni, 2004 (Bibliotheca Musica Bononiensis, sezione III, n. 69), pp. 747-834; sui testi 'notturni' per musica, EAD., *Notturno italiano. Sulla musica vocale da camera tra Sette e Ottocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XL, 2005, pp. 153-226: 190-205. Si veda inoltre RAFFAELLA BARBETTI, *Le cantate di Bonifazio Asioli su testo di Metastasio*, tesi di laurea magistrale, Università di Roma 2 – Tor Vergata, a.a. 2007-2008.

²⁴ COLI, *Vita di Bonifazio Asioli*, p. XIII e p. XXXVIII. Una testimonianza che permetterebbe di collocare *La partenza* negli anni torinesi viene anche da G. S. [GIOVANNI SACCOZZI], *Di Bonifazio Asioli correggesco notizie biografiche musicali e letterarie con appendici*, in *Notizie biografiche e letterarie in continuazione della Biblioteca modenese del cavalier abate Girolamo Tiraboschi*, Reggio Emilia, Torreggiani & Co., 1835, p. 11.

anni giovanili, torinesi o al più veneziani.²⁵ La copia manoscritta conservata nel nostro fondo (Fig. 1) apparterebbe al novero dei testimoni più antichi di tale brano.

Ulteriore testimonianza dell'attività torinese di Asioli è un manoscritto contenente due brani apparentemente anonimi, un *Largo* per flauto, due oboi, due corni e archi e un *Andante con variazioni* per flauto, violino, viola e basso: quest'ultimo brano alla variazione n. 6 reca la dicitura «Il Sig.^r Asioli avrà la bontà di comporla» (Fig. 2). L'indicazione non si spiega se non supponendo che la musica fosse di supporto all'esibizione di un flautista della cerchia torinese sopra nominata, forse gli stessi Colla o Botta, buoni flautisti; molto verosimilmente Asioli sarebbe da ritenersi l'autore dell'intera composizione (e non solo della sesta variazione). Fin dai primi biografì agli anni giovanili di Asioli sono state ascritte diverse composizioni per flauto e orchestra: tali brani andrebbero quindi ad incrementare il catalogo delle composizioni del correggiano.

In qualche modo legato alla cosiddetta scuola violinistica torinese è Luigi Borghi, autore di due composizioni contenute nel fondo. La tradizione – originata da Regli²⁶ – vuole che Borghi sia stato allievo di Gaetano Pugnani. In questo caso, l'apprendistato di Borghi si sarebbe svolto a Torino, città in cui Pugnani era violinista della Regia Cappella e del Teatro Regio (primo violino dal 1770) e poi primo virtuoso di camera e direttore della musica strumentale del re dal 1776, sempre che non si supponga che il loro rapporto

nacque durante le numerose *tournées* svolte da Pugnani in tutta Europa.²⁷ Si ritiene che il luogo di nascita di Borghi sia Bologna: si trasferì tuttavia a Londra forse nel 1769 (sicuramente era in quella città nel 1774),²⁸ dove divenne violinista dell'orchestra del King's Theatre su indicazione di Felice Giardini, compositore di origine piemontese stabilitosi in giovane età a Londra per svolgere un'importante funzione nell'arruolamento degli orchestrali di quel teatro (di cui per qualche anno fu anche impresario).²⁹ Entrambi appartenevano inoltre – come già accennato – alla loggia massonica londinese. Il concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 2 n. 3 conservato nella nostra raccolta ha nota di possesso «Pichiottini»; inoltre, la trascrizione per flauto, violino primo, violino secondo e basso del medesimo brano, realizzata immediatamente dall'esemplare che reca il concerto per violino, fu forse realizzata per servire a un flautista quale ad esempio Botta o Colla.

Nonostante non sia tuttora possibile rintracciare prove certe sulla permanenza di Borghi in Piemonte, pur tuttavia a maggiore dimostrazione di come la sua musica godesse di una discreta fama anche in questa regione, avendo peraltro una diffusione pressoché internazionale, citeremo la presenza di un suo concerto per violino e orchestra conservato manoscritto nel Fondo Gavigliani della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, già appartenuto alla omonima famiglia alessandrina di dilettanti musicali,³⁰ oltre ad un concerto per violino e orchestra in si bemolle maggiore e una sonata (per organico non meglio precisabile) in mi maggiore, all'in-

²⁵ Esistono le edizioni a stampa *La partenza*, notturno, London, Birchall, [1795] e *La partenza di Metastasio*, e, *Notturmo*, London, Birchall [ca. 1802] (date tratte dal catalogo on-line della British Library); la seconda edizione ha i sette numeri della prima seguiti da un duetto *Questo monte*. Una rassegna dei manoscritti di *La partenza* è data da SIRCH, *Metastasio*, p. 793, in cui si elenca anche il manoscritto, databile agli ultimi anni del Settecento, conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma, segnatura Borbone, 73 I/c, cui aggiungiamo anche il manoscritto, databile agli stessi anni, conservato a Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung, segnatura Mus.ms. 13347.

²⁶ FRANCESCO REGLI, *Storia del violino in Piemonte*, Torino, Enrico Dalmasso, 1863, nel capitolo su Pugnani, pp. 35-37, ricorda: «Fra i suoi allievi vuol essere annoverato Luigi Borghi; egli era non solo valoroso violinista, ma abilissimo maestro, e visse quasi sempre a Londra» (p. 36).

²⁷ Esiste una raccolta collettiva di *Six divertimentos for two violins and a bass* [...], London, William Napier, pubblicata con grande probabilità nel 1772, in cui i nomi di Pugnani e di Borghi compaiono insieme accanto ad altri violinisti compositori.

²⁸ Sull'attività a Londra di Borghi si veda CURTIS PRICE - JUDITH MILHOUS - ROBERT D. HUME, *Italian opera in late eighteenth century London, 1: The King's Theatre, Haymarket: 1779-1791*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

²⁹ Cfr. CHRISTOPHER HOGWOOD - SIMON McVEIGH, *Giardini, Felice*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. 9, pp. 827-828.

³⁰ ANNARITA COLTURATO, [Biblioteca Nazionale Universitaria], *Fondo Gavigliani, in Le fonti musicali in Piemonte, 1: Torino*, pp. 194-196: 195.

terno del fondo musicale un tempo appartenuto ai conti Sannazzaro, signori di Giarole nei pressi di Casale Monferrato, e le cui sorti sono oggi difficilmente ricostruibili.³¹

Attraverso il favore goduto in terra torinese dai loro autori può essere spiegata la presenza nel fondo di brani di Giuseppe Paisiello e Pasquale Anfossi: una cavatina da *Il duello* del primo e due brani dal *Gengis-Kan* del secondo, vale a dire un'aria di Zelmira e un duetto tra Zelmira e Gengis (Fig. 3); quest'ultimo melodramma era peraltro stato rappresentato al Teatro Regio di Torino nel carnevale del 1777.³² Nella capitale subalpina aveva conosciuto un discreto successo l'*Annibale in Torino*, su musica di Paisiello³³ ed è certo che a Torino tanto Paisiello quanto Anfossi erano oggetto di alta stima, come dimostrano non solo il tardo-settecentesco passo di Botta già citato, ma anche due opinioni, rispettivamente di Luigi Cotti conte di Brusasco e di Giuseppe Pietro Bagetti. Cotti, in una lettera a padre Giovan Battista Martini, cita la musica di Anfossi come esempio di raffinata produzione moderna che poco effetto però sortisce nell'animo dei suoi contemporanei abituati alla vita cittadina (e si legge una punta di disprezzo di Cotti verso questi ultimi).³⁴ Per quanto riguarda invece Bagetti, il noto

³¹ L'unica pubblicazione che elenca i manoscritti del cosiddetto Archivio Sannazzaro, indicando contestualmente che parte di esso sarebbe transitata in archivio privato a Genova in epoca più vicina a noi, è SERGIO MARTINOTTI, *Musica a Casale*, Casale Monferrato, Piemme, 2005, pp. 311-320.

³² Presso l'archivio dell'Accademia Filarmonica di Torino è conservata l'intera partitura dell'opera, già appartenuta a Luigi Cotti di Brusasco (segnatura I-VIII-18/20), e il duetto tra Zelmira e Gengis *Tu mi condanni al pianto* (segnatura 2-IV-2): una copia di quest'ultimo duetto è conservata anche presso il nostro fondo.

³³ Sull'opera si veda ALBERTO RIZZUTI, *Annibale in Torino. Una storia spettacolare*, Torino, Edt, 2006 e *Annibale, Torino e Annibale in Torino. Atti della giornata di studi*, Torino, 22 febbraio 2007, a cura di Alberto Rizzuti, Firenze, Olschki, 2009 (*Historiae Musicae Cultores*, 117). Sull'argomento si veda anche ANNARITA COLTURATO, *Tra l'Annibale in Torino e il Barbiere di Siviglia. Opere di Giovanni Paisiello rappresentate al Teatro Carignano di Torino negli anni '70 del Settecento*, in *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo. Convegno internazionale di studi, Taranto, 20-23 giugno 2002*, a cura di Francesco Paolo Russo, Lucca, Libreria musicale italiana, 2007 (*Strumenti della ricerca musicale*, 10), pp. 331-370.

³⁴ ALBERTO BASSO, *Di un nobile dilettante torinese, Luigi Cotti conte di Brusasco, e della sua libreria*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVI, 2011, pp. 131-169. Il passo della lettera datata Torino 15 settembre 1779 a p. 134: «ed in fatti noi vediamo

pittore e topografo era infatti versato anche nell'arte musicale e in occasione di redigere, su richiesta del governo francese nel 1808 circa, alcune *Notices sur la musique du Piémont*, in vista dell'ennesimo tentativo di fondare un Conservatorio in Torino, sostenne che la vera buona musica fosse quella del melodramma settecentesco napoletano, citando proprio Paisiello e Anfossi, e non tanto la musica strumentale dell'epoca, frutto – secondo Bagetti – di mera prestidigitazione sulle tastiere.³⁵ Segni tangibili di una favorevolissima ricezione dell'opera napoletana a Torino.

La copia di un altro brano contenuto nella raccolta – il frammento di una riduzione per canto e strumento a tasto e voce, nel nostro manoscritto adespota ma identificata come scena (recitativo e rondò) tratta da *Lauso e Lidia* di Giuseppe Farinelli (pseudonimo di Giuseppe Francesco Finco) – va ricondotto all'allestimento di tale opera sulle scene del Teatro Imperiale di Torino (intitolazione che il Teatro Regio mantenne dal 1804 al 1814).

Le presenze nel fondo di autori di origine piemontese come Amedeo Rasetti, Domenico Mombelli e Giovanni Domenico Perotti contribuiscono ad arricchire la nostra conoscenza del panorama strumentale piemontese settecentesco e l'occasione di parlare delle fonti del loro catalogo, peraltro limitatamente a quelle tuttora conservate da istituzioni piemontesi, fornisce lo spunto per una puntualizzazione dai riflessi anche biografici.

che più grande effetto produce in un villano, che non viene educato in tanta mollezza, un violino rozzamente suonato, che non qualsivoglia musica dell'Ottani, o dell'Anfossi soglia produrre negli animi de' cittadini ammolliati dall'educazione, dal lusso e dalla frequenza de' piaceri».

³⁵ Le *Notices sur la musique du Piémont* sono conservate manoscritte presso l'Archivio di Stato di Torino, Governo Francese, m. 1709 e sono state pubblicate da MARIE-THÉRÈSE BOUQUET-BOYER, «Domine salvum fac ... Regem? ... Imperatorem?» *La musique à Turin à la fin du XVIII siècle*, in *Dal trono all'albero della libertà. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna dall'antico regime all'età rivoluzionaria*. Atti del convegno, Torino 11-13 settembre 1989, 2 voll., Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1991 (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici. Saggi, 15), pp. 515-524, più 14 pagine di tavole fuori testo che riproducono fotograficamente le *Notices*, le quali non sono però trascritte.

La presenza di Amedeo Rasetti è emersa a seguito dell'identificazione della seconda parte del manoscritto adespoto che contiene anche la musica di Farinelli. In esso troviamo la riduzione per strumento da tasto dei primi due movimenti – *Allegro* e *Canto d'amore ossia la Villanella* – del Trio op. 13 n. 1 per pianoforte, flauto o violino e fagotto o violoncello (apparso per la prima volta a stampa a Parigi presso Naderman verso il 1799), di questo compositore, nato molto probabilmente a Torino ma verosimilmente attivo per gran parte della sua vita in terra francese, membro di una famiglia di musicisti la cui attività presso la corte torinese è ben documentata: Amedeo (1754-1799 circa) era figlio di Carlo Alessio (morto nel 1754), violinista dell'orchestra regia e compositore dei balli all'interno delle opere rappresentate al Teatro Regio, e nipote di Giacomo (morto nel 1745), padre di Carlo Alessio.³⁶ Tale trascrizione fu verosimilmente realizzata a partire dall'edizione a stampa di questo trio: lo stesso avvenne per un'altra copia manoscritta di tale opera, posseduta in forma completa dalla Biblioteca del Centro Ricerche Storia e Arte Bitontina "Donato Antonio De Capua" di Bitonto, geograficamente piuttosto distante dall'ambito in cui si svolse l'operato di tale compositore.³⁷

Per quanto riguarda Mombelli, una pubblicazione che ha recentemente portato documenti inediti sulla sua nascita a Villanova Monferrato nel 1755 e sugli anni di giovinezza³⁸

³⁶ Cfr. MARIE-THÉRÈSE BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Torino, Accademia delle Scienze, 1968 (Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino Classe di Scienze Morali Storiche e Filologiche, serie quarta, 17), pp. 21, 160-161 e 215.

³⁷ Presso questa biblioteca il manoscritto ha segnatura BA0139 Ms 28. Il catalogo del fondo musicale di questa istituzione, in formato elettronico in SBN, è stato curato da Francesco Terlizzi. Ringrazio Chiara Cannito della Segreteria del Centro Ricerche per la sollecitudine e la gentilezza con cui ha messo a mia disposizione la riproduzione del documento.

³⁸ *Domenico Mombelli cantante e compositore: 1755-1835*, Villanova Monferrato, Comune di Villanova Monferrato – Villaviva Società culturale Villanova Monferrato, 1999, in particolare sugli anni in cui Mombelli fu organista e cantore presso la Cattedrale di Casale Monferrato, sul suo debutto come tenore in melodrammi rappresentati a Vercelli e Casale, sulla sua attività come organista della parrocchia di Crescentino nel 1775 e come autore della musica di *Didone* rappresentata nel teatro di Crescentino nel 1776.

con nostro rammarico non tiene purtroppo conto delle ricerche approfondite sulla Cappella Regia di Torino, che vide Mombelli tenore assunto il 9 dicembre 1790 e giubilato il 25 gennaio 1822, sebbene non risulti più nei ranghi di tale compagine fin dal 1814.³⁹ Ci si meraviglia di come tale servizio abbia potuto convivere con una carriera di cantante di grido nei teatri di tutta Europa: la sua famiglia, composta dalla moglie, la celebre Luisa Laschi (la prima Contessa di *Le nozze di Figaro*) e dalle due figlie divenne famosa per aver interpretato la prima del *Demetrio* e *Polibio* di Rossini, scritto apposta per loro. Due manoscritti posseduti nell'Archivio Capitolare (oggi all'interno dell'Archivio Diocesano) di Casale Monferrato recano il suo nome: nel primo il nome di Mombelli figura su una parte di una composizione di Michele Alberto Ottone, maestro di cappella della Cattedrale di quella città dal 1750 fino alla morte (1796), sicuramente docente di Mombelli; il secondo brano è invece una composizione di pugno del nostro, *Domine ad adiuvandum me*.⁴⁰ Entrambe sono quindi testimonianze degli anni di apprendistato trascorsi a Casale. Più tarda pare invece un'altra sua composizione sacra, custodita manoscritta in altro archivio piemontese, vale a dire una sua *Lamentazione* nel Fondo della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino (segnatura I 13). I primi tre movimenti di messa che si conservano nella nostra raccolta (Fig. 4) risalirebbero alla giovinezza di Mombelli, agli anni monferrini o ai primi anni torinesi.

Alla civiltà musicale piemontese di fine Settecento rimanda anche la *Sinfonia a grande Orchestra* [!] / *Aggiustata per il Cembalo, o Piano-Forte / Dal Sig. r Maestro Gio. Perotti Accad.o*

³⁹ ROSY MOFFA, *Storia della Regia Cappella di Torino dal 1775 al 1870*, Torino, Centro Studi Piemontesi – Fondo "Carlo Felice Bona" – Associazione piemontese per la ricerca delle fonti musicali, 1990 (Il Gridelino, 10), in particolare le pp. 57-58 e 292.

⁴⁰ Sull'archivio e quanto possiede, oltre che sull'attività della cappella nel tardo Settecento sotto la direzione di Ottone, rimando a STEFANO BALDI, *La musica nella cattedrale di Casale Monferrato*, in *Il duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*. Atti del convegno, Casale Monferrato, 16-18 aprile 1999, Novara, Interlinea, 2000, pp. 255-267. Sono debitore della notizia della data di morte di Ottone a Giancarlo Marchisio, che qui ringrazio.

/ *Filarmonico di Bologna* (Fig. 5). I fratelli Giovanni Domenico Perotti e Giovanni Agostino Perotti furono infatti di origini vercellesi: per quanto concerne il nostro manoscritto si tratta di Giovanni Domenico, membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna (Giovanni Agostino era infatti membro dell'Accademia dei Sofronimi e dell'Accademia delle Belle Scienze di Venezia). Con grande probabilità a Giovanni Domenico Perotti va attribuita, oltre che la trascrizione, anche la composizione del brano. Sappiamo che egli, ancor giovane, fu allievo di Gianandrea Fioroni, forse a Milano, dal momento che dichiara questo dettaglio biografico nelle lettere che indirizzò a Padre Martini a proposito della propria partecipazione al concorso del 1779 per la nomina del maestro di cappella presso il duomo di Torino, carica lasciata vacante dalla morte di Quirino Gasparini, concorso vinto poi da Bernardino Ottani. Nel 1781 Giovanni Domenico Perotti figurava già come beneficiario nella Cattedrale della natia Vercelli, e in quell'anno divenne accademico di Bologna. Nel decennio successivo egli si fece conoscere da un lato come operista nei teatri di Vercelli, ma anche sulle scene di tutto il Piemonte,⁴¹ e dall'altro lato come sinfonista, autore di opere spesso eseguite nelle accademie dell'Italia settentrionale: si veda ad esempio una sinfonia in re maggiore, che presenta notevoli affinità con la nostra, per via della tonalità e note iniziali in *roulade*:⁴² per questo motivo collochiamo la sinfonia del nostro fondo verso la fine degli anni '80. Egli fu inoltre autore di musica religiosa, conservata

⁴¹ Si vedano le singole arie da sue opere conservate a Torino, Accademia Filarmonica; Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Fondo Giordano; Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Fondo Foà-Giordano (da opera rappresentata ad Alessandria); Novara, Civico Istituto "Brera" (da opera rappresentata a Vercelli nel 1790), ed ancora il manoscritto dell'*Agesilao re di Sparta* rappresentato al Teatro Argentina di Roma nel 1789 conservato a Vercelli, Cattedrale di Sant'Eusebio, Archivio Capitolare, Fondo del Museo del Tesoro, oltre ad un'aria dalla medesima opera ad Asti, Cattedrale di Santa Maria, Archivio Capitolare.

⁴² GIOVANNI DOMENICO PEROTTI, *Sinfonia in re maggiore*, per due oboi, due corni, due violini primi, violino secondo, viola e basso, proveniente dal lascito Visconti Borromeo, Milano, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Noseda P.Z.2; la medesima Sinfonia, presso la Universitätsbibliothek di Eichstätt-Ingolstadt (segnatura EsI VII 535) ha datazione 1789.

in diversi archivi piemontesi, tra cui l'Archivio Capitolare (presso l'Archivio Arcivescovile) di Torino: tra le composizioni cronologicamente più antiche ricorderemo un *Lauda Sion* e un *Te Deum*, brani risalenti al tempo dei primi contatti tra Perotti e Torino, forse alla partecipazione al già ricordato concorso del 1779; questa medesima istituzione conserva anche manoscritti di Perotti «Pella R[egia] Cappella», tra cui l'inno per la festa della Santa Sindone *Annui sacrae redeunt* e diverse litanie, molte copiate nel nuovo secolo,⁴³ mentre una quantità massiccia di composizioni vocali e concertate sacre (più di duecento) è conservata autografa presso l'Archivio Capitolare della Cattedrale di Vercelli, da mettersi in relazione con la sua attività di maestro in quella istituzione. Tuttavia, nel fondo di questa istituzione religiosa, si trova anche qualche sua musica strumentale (una *Sinfonia* con segnatura Mss mus 818/B e una *Sinfonia con più stromenti*, che ha una data 1787 e una indicazione di località Bologna).⁴⁴

A tali documenti va avvicinato un gruppo di sue musiche strumentali conservate curiosamente (ma neanche tanto) presso l'Archivio Capitolare di Asti. Qui esse figurano insieme alle composizioni di Stefano Fazzio, organista attivo durante i primi anni dell'Ottocento presso la cattedrale di Asti, sebbene di origine vercellese, con grande probabilità allievo di Giovanni Domenico Perotti: non è fuori luogo ritenere che Fazzio abbia portato nella sua sede lavorativa definitiva le pagine con destinazione esclusivamente tastieristica composte dal maestro vercellese; di Perotti si trovano oggi ad Asti due sonate, un minuetto, una sinfonia, una sonata per organo, una *Suonata* e due fascicoli di *Suonate* per cembalo.

⁴³ Tra gli altri archivi piemontesi che conservano sporadiche presenze di composizioni religiose di Giovanni Domenico Perotti vanno ricordati: Torino, Biblioteca Nazionale, Riserva musicale (due ampi *Te Deum* e *Credo*, probabilmente degli anni della maturità, con timbro L. R. [Luigi Felice Rossi]); Casale Monferrato, Cattedrale di Sant'Evasio, Archivio Capitolare (*Messa breve*, *Confitebor*, *Lezione prima*, *Litanie a quattro*, più altre di incerta attribuzione), Asti, Cattedrale di Santa Maria, Archivio capitolare; Novara, Cattedrale di Santa Maria, Archivio Diocesano, Fondo moderno (un *Gloria* e un *Credo*).

⁴⁴ Sulla base di questo nucleo è stato redatto il lavoro di tesi di MARIELLA DEMAGISTRI, *Giovanni Domenico Perotti musicista vercellese (1761-1825): biografia e ca-*

Le inclinazioni di Perotti per la musica strumentale e la percezione nei suoi contemporanei o nei suoi allievi della sua conquista di un linguaggio idiomático consegnano anche al Piemonte un ingresso nella letteratura per strumento a tastiera. In effetti, se il lascito della cosiddetta scuola violinistica piemontese in sonate, *suites* e concerti per strumento ad arco è cospicuo e da tempo oggetto di studio, al contrario a lungo si è ritenuto che fosse trascurabile il numero di musiche per strumento a tastiera, redatte sul territorio a supporto per esecutori locali, e altrettanto trascurabile il numero ancora più ristretto di brani appartenenti a tale tipologia composti da autori originari di questa regione o in essa attivi.

Una prima rassegna di tali fonti, recata in tempi recenti,⁴⁵ dimostra piuttosto che diverse pagine singole o in alcuni casi nutrite sillogi sorsero in Piemonte nell'età del trapasso dall'epoca del clavicembalo a quella del fortepiano e del pianoforte. Ripetiamo qui di seguito brevemente i testimoni principali di tale fenomeno, *grosso modo* in ordine cronologico, a partire dagli ultimi anni del Settecento fino ai primissimi dell'Ottocento:

- le composizioni anonime per cembalo nel fondo musicale della famiglia Borromeo, tuttora presso l'Archivio Musicale dell'Isola Bella;
- i brani di Giardini e Ottone e di un G. Cavallone (costui di sicura estrazione piemontese), oltre ad altri autori più noti, elencati in una sorta di inventario del già citato fondo musicale appartenuto ai conti Sannazzaro di Giarole (residenti anche in Casale Monferrato);
- le sonate per fortepiano di Giacinto Calderara e del figlio di lui Vincenzo, di Giovanni Domenico Perotti e di Gaudenzio Deregibus presso l'Archivio Capitolare della Cattedrale di

Asti, istituzione nella quale i primi due musicisti menzionati furono attivi (il primo come maestro di cappella, il secondo come violinista), mentre Perotti e Deregibus ricoprirono l'incarico di maestro di cappella rispettivamente nella cattedrale di Vercelli e nella cattedrale di Ivrea;

- alcuni brani per cembalo o fortepiano, conservati presso l'Archivio Capitolare della Cattedrale di Vercelli, stesi per servire come esercizio o ricreazione per chi fosse avviato nell'accompagnamento strumentale della compagine vocale all'interno della medesima istituzione religiosa (fanno parte di questo gruppo le composizioni di Giovanni Domenico Perotti già citate);
- i brani ben diffusi di autori mitteleuropei, uniti a creazioni di autori di area milanese (tra cui i Piazza), appartenenti alle biblioteche di alcune famiglie di notabili monferrine e in un caso inequivocabile a Carlo Fabrizio Vidua (questo nucleo contiene anche composizioni che tale famoso geografo, nonché cultore di musica, dedicò allo strumento prediletto), conservati presso la Biblioteca Civica "Giovanni Canna" di Casale Monferrato;
- il *Libro di musica per cembalo 1812* compilato da Ignazio Pacotto, maestro di musica di Pinerolo e contenente brani di lui, oltre a trascrizioni dalla *Nina* di Paisiello, di Pleyel e di Mozart, conservati presso la Biblioteca Civica "Camillo Alliaudi" di Pinerolo.

Come si noterà, una generazione di maestri di musica impiegati principalmente in istituzioni religiose e la cui creatività era fino ad allora consacrata alla musica religiosa, si affaccia alla ribalta di un mondo in mutamento, in cui lo strumento da tasto, fino ad allora funzionale all'accompagnamento, stava guadagnando la scena, grazie anche al moltiplicarsi degli strumenti nelle dimore della nobiltà sabauda, ma pure dell'alta borghesia cittadina, anche in ragione di una attività di artigianato cembalario divenuta più fervida proprio in questa

talogo delle opere, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano – Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1992-1993.

⁴⁵ PAOLO CAVALLO, *Introduzione*, in IGNAZIO PACOTTO, *Libro di musica per cembalo 1812*, Pinerolo, s. e., 2006², pp. 5-12. A tale ricognizione ha fatto seguito la ripro-

posta delle musiche in concerto e in un CD antologico eseguito al fortepiano da Marco Stefano Tonda, pubblicato nel 2011 (Tactus TC 720001).

tarda età barocca e che si affiancava all'importazione – altrettanto attestata – di strumenti.⁴⁶

I nostri manoscritti, recanti brani soprattutto di Haydn, di Perotti, di Jelinek (e non escludiamo che un più attento esame delle musiche qui adespote non riveli in futuro il nome di uno o più autori), vanno ad integrare proprio questo panorama: si tratta infatti di parte di una collezione per la ricreazione o i trattenimenti di un esecutore (o di un pubblico) dilettante.

In particolare non deve stupire la precoce ricezione di Haydn da parte dell'ambiente torinese visibile nelle copie dell'*Arietta con variazioni* Hob XVII, A3 e le *Sonate* Hob XVI, 21-26 (Fig. 6): al diffondersi della notizia – poi rivelatasi priva di fondamento – della improvvisa morte di Haydn, alcuni intellettuali torinesi, appartenenti peraltro agli ambienti massonici, avevano allestito l'*Armida* del compositore, la cui personalità veniva interpretata come quella di un confratello;⁴⁷ inoltre numerose fonti tuttora conservate presso gli archivi cittadini furono il supporto per esecuzioni di sue sinfonie nelle accademie cittadine o in circostanze religiose.⁴⁸

Infine, a proposito di alcuni brani adespote conservati nel fondo, gioverà avanzare alcune considerazioni. L'*Allegro*

⁴⁶ Sul fenomeno – e in particolare sulle sue fasi successive – si veda ANNARITA COLTURATO, *Un'industria «troppo imperfetta»: la fabbricazione dei pianoforti a Torino nell'Ottocento*, «Fonti Musicali Italiane», XII, 2007, pp. 167-214.

⁴⁷ Sull'episodio si veda ALBERTO BASSO, *La rappresentazione a Torino (1804) dell'«Armida» di Haydn*, in *Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti (1892-1973)*, a cura di Giuseppe Vecchi, Bologna, A.M.I.S., 1973 (Miscellanee, saggi, convegni, 9) e ID., *Un'iniziativa della massoneria: la rappresentazione dell'«Armida» di Haydn a Torino nel 1804*, in *Studien zur Italienischen Musikgeschichte*, 13, a cura di Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber-Verlag, 1984, pp. 383-404 (Analecta Musicologica, 22).

⁴⁸ Potremmo, a proposito delle copie delle *Sonate* e dell'*Arietta con variazioni* di Haydn, prendere a prestito le parole di BASSO, *L'invenzione della gioia*, p. 690, per le altre fonti musicali haydniane coeve conservate a Torino: «La presenza di queste pagine non costituisce un fatto eccezionale per gli archivi torinesi: sempre presso l'Accademia Filarmonica si trovano le parti manoscritte di una quindicina di sinfonie di Haydn, mentre negli Archivi del Capitolo Metropolitano, dove è depositato anche il fondo della Cappella Regia, si conservano numerosissime opere sacre e strumentali del grande maestro austriaco, a dimostrazione del fatto che la sua musica aveva incontrato a Torino, forse più che in altre città italiane, una considerevole fortuna».

agitato in sol minore (Music.mano Ms 7), il cui incipit nel Catalogo in Appendice, ha un inizio *stürmisch* e un prosieguo con scale in ottava, che sembra partecipare al clima romantico del passaggio tra i secoli, anche se si ha la sensazione che il compositore possa aver avuto presente un altro movimento recante la medesima indicazione dinamica, vale a dire l'*Allegro agitato e con disperazione* della Sonata op. 50 n. 3 di Muzio Clementi, più nota come *Didone abbandonata*, peraltro nella medesima tonalità. Più settecentesco nello spirito il *Tema con variazioni* in sol maggiore che segue immediatamente all'interno dello stesso manoscritto, quasi un *Ländler* in tempo binario, tuttavia incompiuto alla quarta variazione.

I collegamenti con altri brani dei medesimi autori conservati in archivi vicini da un lato e le considerazioni sul repertorio tastieristico, così come sulla ricezione degli operisti in relazione ai possessori dei manoscritti dall'altro lato, possono richiamare alla mente un passo di *Le città invisibili* con cui Italo Calvino descrive la conversazione tra Marco Polo e Kublai Khan, che in certo senso può valere come metafora tanto della bibliografia quanto della storiografia: «La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...».⁴⁹

Esaminando in profondità la nostra raccolta musicale, al di là dell'esercizio di crittografia costituito dall'identificazione di autori e brani – esercizio che sempre ogni catalogo porta con sé – pure alcuni elementi permettono un discorso su quale fosse il mondo in cui vissero le personalità cui tale fondo appartenne: la «quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto» – fuor di metafora i nostri manoscritti – riguardano la musica di una classe sociale che si era fatta largo nella scorza della nobiltà di *Ancien régime*, una classe sociale composta dai

⁴⁹ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 140.

professionisti della medicina (come Botta) o della scienza (come Colla e figlia) o delle leggi (come Colla stesso e i Billotti). Per essi la musica aveva una molteplicità di significato: valeva come intrattenimento ma era nel medesimo tempo il terreno di condivisione di ideali estetici e, in definitiva, uno degli ingredienti costitutivi dell'identità della nuova borghesia nel passaggio tra la fine del Settecento e la Restaurazione.⁵⁰

CATALOGO

AH DOVE SON CHI SQUARCIAMI Music.Mano Ms 18
 IL TRISTO OSCURO VELO [S, cemb]
Arietta / coll'accompagnamento del cembalo
 [2] c. (c. 2v vuota) ; 225x280 mm
 A c. 1r, in alto a des.: 130; a c. 2r, in alto a des.: 131.



ALLEGRO VIVACE Music.Mano Ms 6
 [cemb/pf. Re min/magg]
All.o vivace
 Ms., 18. sec. fine — 19. sec. inizio
 6 c. (c. 6v vuota) ; 240x290 mm
 Le cc. hanno paginazione originale da 3 a 12, ultima c. non numerata.



ANFOSSI, Pasquale Music.Mano Ms 23
 [Gengis-Kan: Lasciatemi un momento affanni respirar]
Del sig.r Anfossi [Partitura]
 Ms., 18. sec. 2. metà
 [15] c. ; 235x295 mm
 Organico: Zelmira-S, vl solo, 2ob, 2 cor, vl I, vl2, vla, arpa, b.

ANFOSSI, Pasquale Music.Mano Ms 8
 [Gengis-Kan: Tu mi condanni al pianto]
Duetto del Sig. Anfossi [Partitura]
 Ms., 18. sec. 2. metà

⁵⁰ Oltre alle manifestazioni di gratitudine che ho formulato nelle note precedenti, mi corre l'obbligo di ringraziare anche Claudio Simone Brosio e Silvia Caratti.

[6] c. ; 245x290 mm

Organico: Zelmira-S, Gengis-S, vl I, vl2, b.

ARIE DA BATTELLO

Music.Mano Ms 4

Arie da Batello del anno 1742 [V, bc]

Ms., 18. sec. metà

[I], 13, [I] c. (c. [I]r "Tauola" contenente l'indice, c. [13]v bianca)
; 205x280 mm

Cartulazione originale. - Le cc. pari contengono il testo delle arie, le cc. dispari la musica delle arie. - A c. 1r: Tauola.

Contiene: Senza che me sfadiga, 2/4, Sol (c. 2r); Quel oseleto Nina che tanto, 2/4, Sol (c. 2v); T'ho visto sul balcon, 6/8, Do (c. 4r); Dopo ch'ogni mestier, 2/4, Do (c. 4v); Quando sarà quel di, 2/4, Si b (c. 6r); Cara Nina et to bel sesto, 2/4, Si b (c. 6v); Nel magnar non trovo gusto, 3/8, Sol (c. 8r); Via rompi sto giazio, 2/4, Sol (c. 8v); Cara mi varde carina, 2/4, Sol (c. 10r); Perineta à diste el novo, 2/4, Si b (c. 10v); Bella Nineta se se careta, 3/4, Sol (c. 12r); Zà che tutti hà leva musa, 2/4, Sol (c. 12v).

ASIOLI, Bonifacio

Music.Mano Ms 3

[La partenza, V, cemb, op. 2]

Partenza del Sig.r / Pietro Metastasio / Posta in Musica / dal' [!] Sig.r Bonifacio Azioli / Correggiano

Ms., 18. sec. fine

[10] c. (c. 10 vuota) ; 290x235 mm

Contiene: Ecco quel fiero istante, Adagio, 3/4, La (cc. 1v-3r); Sof-fri che in traccia almeno, Allegro, C, Re (cc. 3v-4r); Io fra remote sponde, Adagio, 6/8, La min (cc. 4v-5r); Io vi vedrò sovente, Adagio, 2/4, Do (c. 5v); Ecco dirò quel fonte, Allegro, C, Fa# min (cc. 6r-8r); Quanti vedrai giungendo, Andante, 2/4, Do (cc. 8r-9r); Pensa qual dolce strale, Andante, 3/4, La (cc. 9r-9v).

BORGHI, Luigi

Music.Mano Ms 24

[Concerti, vl, orch, op. 2 n. 3, Re]

Concerto / a / Violino Principale / Violino primo, Secondo, Viola e Basso / Due Corni da Caccia Due Oboè / Del Sig.r Luiggi Borghi [Parti]

Ms., 1787

9 parti: 16 c. complessive ; 110-290x145-270 mm

Organico: vl-princ, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1-obbl, vl2-obbl, vla, vlc
Tit. dalla parte di vlc. - Sul front. della parte di vl2, in basso a des.:
Di Pietro Pichiottini / Torino. - Sul front della parte di vlc, in basso a des.: *Li 27 agosto 1787: / Pietro Pichiottini.*

BORGHI, Luigi

Music.Mano Ms 21

[Concerti, vl, orch, op. 2 n. 3, Re. rid. fl, vl1, vl2, b]

Concerto per il flauto [Parti]

Ms., 18. sec. fine

4, 3, 3, 2 c. ; 225x285 mm

Su c. 1r in alto di ciascuna parte: N.° 6.

COMPOSIZIONI

Music.Mano Ms 17

Ms., 19. sec. inizio

[14] c. (cc. 1r, 6r, 7r, 8r, 14v vuote); 240x305 mm

Contiene:

FARINELLI, Giuseppe

[Lauso e Lidia: Ah quale mi circonda. Se perdo il caro bene. Lauso-S, orch. rid. S, pf]

cc. 1v-6v. - A c. 1v: *Lauso, Rondò, Oh quale mi circonda*

RASETTI, Amedeo

[Trii, vl/fl, fag/vlc, pf, op. 13 n. 1. rid. pf]

cc. 7v-14r [primo movimento dell'op. 13 n. 1, Allegro molto, Fa, rid. pf.]

Alle c. 7v e c. 8v: il solo incipit del brano successivo. - Alle cc. 8v-13: 1° / Triò, Allegro molto, Fa, rid. pf. - A c. 14r: *Il Canto d'amore, o sia la Villanella*, Andantino, La, rid. pf, incompleto. - Sono presenti i soli primi due movimenti della composizione.

COMPOSIZIONI STRUMENTALI [fl, str]

Music.Mano Ms 15

Ms., 18. sec. fine

[8] c. (c. 8 vuota) ; 245x300 mm

Contiene: *Largo*, fl solo, 2ob, 2cor, vl1, vl2, vla, b (cc. 1-4); *And[ant]e con Variaz[ion]i*, fl, vl, vla, b (cc. 5-7). - A c. 6r, in alto a sinistra: *Var.e 6. Il Sig.r Asioli avrà la bontà di comporla.*



DONIZETTI, Gaetano Music.Mano Ms 11
 [Lucrezia Borgia: Atto 2. Finale. >V, Coro, Orch. rid. fl, cl in do, vl1, vl2, vla, b]
 Atto 3.° [!] *Lucrezia Borgia Donizetti* [Partitura]
 Ms., ca 1830-1850
 10 c. ; 235x315 mm
 A c. 1r, in alto a sinistra: 6. Sul margine sinistro, longitudinalmente: *Curtis* [?].

DONIZETTI, Gaetano Music.Mano Ms 9
 [Torquato Tasso: Quel tuo sorriso altiero. V, orch. rid. fl, pf]
Cavatina / Quel tuo sorriso [sic] altiero / Nell'Opera Torquato Tasso del M.o Gaetano Donizetti ridotta / per Flauto e Piano-Forte / dal Abate Giovanni Moro [Partitura]
 Ms., 19. sec. metà
 [3] c. (c. 3v vuota) ; 230x315 mm
 Sul front. in alto a sinistra: 36; in basso a destra: *Proprietà Pagani*.

GORS Music.Mano Ms 10
 [Galop. pf. Re, Mi]
 Ms., 19. sec. metà
 [2] c. (c. 2v vuota) ; 310x240 mm
 A c. 1v: *I. ere Galoppe*; a c. 2r: *2.e Galoppe*.
 A c. 1r in alto: *Offert à Madame Billotti / par M.r Gors*.

HAYDN, Franz Joseph Music.Mano Ms 1
 [Arietta con variazioni, cemb, Hob xvii, A3]
Variazioni / Per Cembalo solo / Del Sig.r Giuseppe Haydn / 9
 Ms., ca 1800-1820

[5] c. (c. 5v vuota) ; 225x290 mm
 In testa al front.: *Colla*; inoltre: *M.e sa lia* [?].

HAYDN, Franz Joseph Music.Mano Ms 2
 [Sonate, cemb, Hob xvi, 21-26]
Sei / Sonate per / Cembalo / Del Sig.re Giuseppe Hayden [!]
 Ms., ca 1800-1820
 [1, 27, 1] c. (c. 27v vuota) ; 315x235 mm
 Fascicoli numerati 1-7. - In alto a des., a c. 1r: *Billotti*.

JELÍNEK, JOSEF Music.Mano Ms 14
Variations / pour le Piano Forte / sur l'air des Tiroliens / Composées / par / Mons.r Gelineck
 Ms., ca 1820
 [6] c. (c. 6v vuota) ; 235x300 mm
 In testa al front.: *T B*.

MAYR, Johann Simon Music.Mano Ms 13
 [Il ritorno di Ulisse: Ouverture, orch. rid. pf]
Nell'opera: il ritorno d [!] Ulisse / Sinfonia / Del Sig.or M.o Giovan Simone Mayr / Ridotta per Forte-Piano / DA / GIUSEPPE MANGHE.noni
 Ms., 19. sec. 1. metà
 12 c. (cc. 1v, 7r vuote) ; 240x300 mm

Contiene inoltre: *Fantaisie* [e quattro variazioni], incompl., cemb/pf, Allegro agitato (cc. 7v-12v).



MERCADANTE, Giuseppe Saverio Music.Mano Ms 16
 [Elisa e Claudio: Giusto ciel. V, orch. rid. cemb]
Cavatina / Giusto Ciel / Nell'Opera Elisa, e Claudio / del Sig.r M.r Mercadante / Ridotta per solo Cembalo
 Ms., dopo il 1820

[6] c. (cc. 1v, 4v-6 vuote) ; 240x285 mm
Sul front., in basso a des.: T. B. – Cc. 2r-4r con paginazione originale 3-7.

MOMBELLI, Domenico Music.Mano Ms 25
[Messe. Kyrie, Gloria, Credo, S, T, B, orch]
Chirie, e Gloria a 3. Voci Del Se Dom.co Mombelli [Parti]
Ms., 18. sec. fine
10, 10, 13 c. ; 235x295 mm
Tit. dalla parte di S. Contiene: Kyrie, C, Mi; Gloria, C, Sol; Credo, C, Sib.

PAISIELLO, Giovanni Music.Mano Ms 20
[Il duello: Sospiri miei dolenti, S, orch, Rob. I.41.5]
Aria / Sospiri miei dolenti / del sig.r Giovanni Paisello [Partitura]
Ms., ca 1780-1800
[12] c. (c. 12v vuota) ; 235x300 mm
Organico: Clarice-S, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b.

SCHUMANN, Robert Music.Mano Ms 12
[Albumblätter, pf, op. 124]
Schlummerlied / Robert Schumann
Ms., 19. sec. metà
6 c. (c. 6 vuota) ; 230x320 mm
Contiene: Schlummerlied n. 16 (cc. 1v-2v); Elfe n. 17 (c. 3r); Botschaft n. 18 (c. 3v); Phantasiestück n. 19 (cc. 4r-5r); Canon [n. 20] (c. 5v).

SINFONIA Music.Mano Ms 26
[Orch, Re, rid. cemb/pf]
Sinfonia a grande Orchestra [!] / *Aggiustata per il Cembalo, o Piano-Forte / Dal Sig.r Maestro Gio. Perotti Accad.o / Filarmonico di Bologna*
Ms., 18. sec. fine
6 c. (c. 6v vuota) ; 230x300 mm
In testa al front.: 2 l. Sul front., in alto a destra: Colla.

SONATA Music.Mano Ms 7
[cemb/pf. Sol min]
Allegro agitato / Sonat. I l
Ms., 19. sec. inizio
[8] c. (cc. 7v e 8 vuote) ; 250x300 mm
Contiene inoltre: *Thema con variazio[ni]* (cc. 5r-7r)



TRATTATO Music.Mano Ms 5
Le chiavi della Musica sono cinque
Ms., 18. sec. fine
[2] c. ; 245x295 mm

TRATTATO Music.Mano Ms 19
Regole / D'accompagnamento che s'insegnano / Nel Conservatorio di Napoli
Ms., 18. sec. 2. metà
[10] c. (c. 10v vuota) ; 230x290 mm.

VARIAZIONI Music.Mano Ms 22
[cemb/pf, Re]
Tema con variazioni
Ms., 18. sec. fine
[17] c. ; 170x220 mm.





Fig. I

I-Tdams, MUSIC.MANO MS 3, Bonifacio Asioli, *La partenza*, c. Iv



Fig. 2

I-Tdams, MUSIC.MANO MS 15, Bonifacio Asioli (?), *Andante con variazioni*, c. 6r

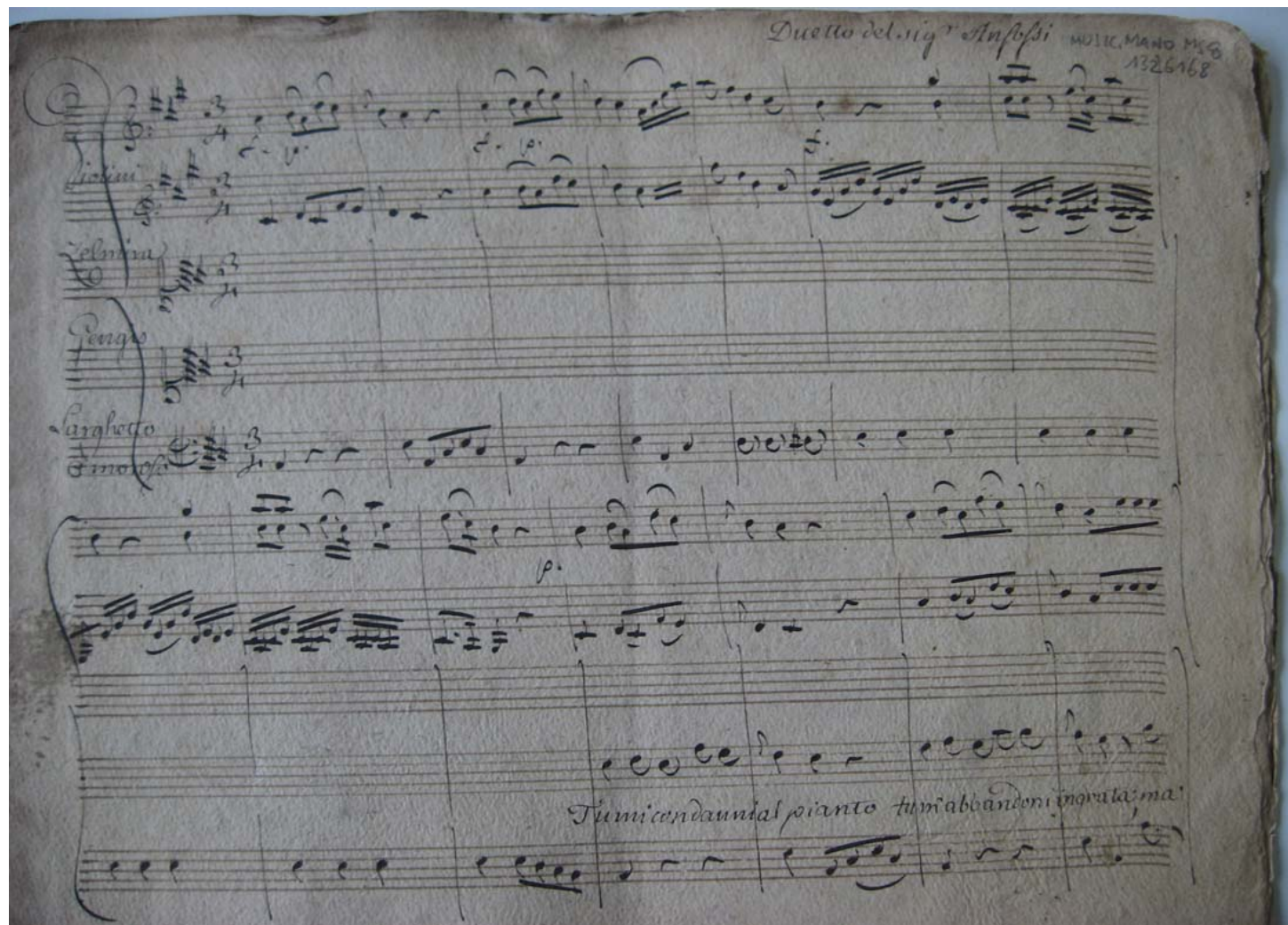


Fig. 3

I-Tdams, MUSIC.MANO MS 8, Pasquale Anfossi, Gengis-Kan, duetto *Tu mi condanni al pianto*, c. 6r

Kyrie, e Gloria a 3. Voci Del S.^{ro} Mombelli MUSIC.MANO MS 25
132 6602

Soprano

Andante

chi rie

chi rie ele i son chi ri e ele i

son ele i son christe chris te chris te chris te

son ele i son ele i son ele i son ele i

41157

Fig. 4

I-Tdams, MUSIC.MANO MS 25, Domenico Mombelli, Kyrie (parte di S), c. 1r

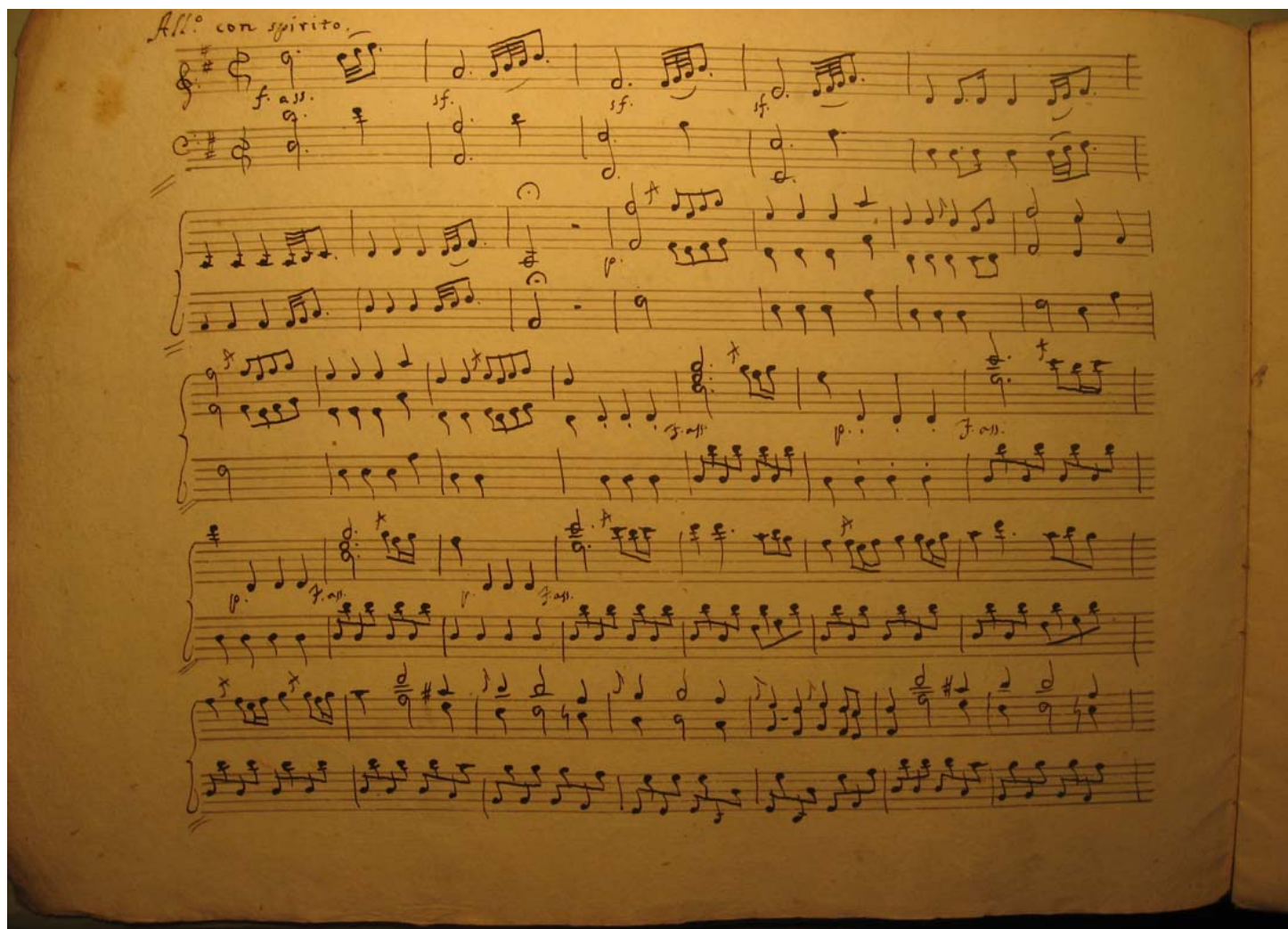


Fig. 5

I-Tdams, MUSIC.MANO MS 26, Giovanni Domenico Perotti (?), *Sinfonia*, c. Iv



Fig. 6

I-Tdams, MUSIC.MANO MS 2, Joseph Haydn, Sonate, Hob XVI, 21-26, c. 1v