a cura di
Annalisa Bini
Tiziana Grande
Federica Riva

scripta sonant contributi sul patrimonio musicale italiano

IAML Italia
Associazione Italiana delle
Biblioteche, Archivi e Centri di
documentazione musicali

a cura di
Annalisa Bini
Tiziana Grande
Federica Riva

Scripta sonant
contributi sul patrimonio musicale italiano

IAML Italia
Associazione Italiana delle Biblioteche, Archivi e Centri di documentazione musicali

Pubblicazione realizzata con il contributo
del Ministero per i Beni e le Attività
Culturali. Direzione Generale Biblioteche
e Istituti Culturali (MiBAC-DGBIC).

© 2018 IAML Italia

IAML Italia, Viale Papiniano 33, 20123 Milano
CF 97143640155
www.iamlitalia.it

ISBN: 978-88-943024-0-0

Proprietà letteraria riservata.
La riproduzione in qualsiasi forma,
memorizzazione o trascrizione
con qualunque mezzo (elettronico,
meccanico, in fotocopia, in disco o in
altro modo, compresi cinema, radio,
televisione, Internet) sono vietate senza
l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Progetto grafico e impaginazione:
Venti caratteruzzi

A Fiorella Pomponi Boceda

Maria Fiore Pomponi Boceda

Il 29 luglio 2018 Fiorella Pomponi ci ha lasciati, improvvisamente, in silenzio per non disturbare amici e colleghi in vacanza.

Con lei abbiamo perso una preziosa collega di lavoro e un'amica discreta e sincera.

Per oltre cinquant'anni ha contribuito all'evoluzione delle norme di catalogazione delle risorse musicali, specializzandosi nella gestione dei documenti sonori e nella classificazione di tutte le tipologie di risorse.

Nella sezione musica della Biblioteca Comunale Centrale, la Sormani di Milano, ha trovato il luogo adatto per esprimere al meglio non solo le sue competenze, ma soprattutto la sua idea di biblioteca come servizio pubblico, in grado di rispondere nel modo più semplice e veloce alle esigenze di fruitori diversi.

Straordinaria lettrice di romanzi, con il marito organizzavano in casa delle "serate letterarie", dove presentavano e commentavano le novità appena lette. La sua passione e l'attitudine per la musica, le ha espresse cantando per molti anni nel Canti-Corum, *diretto dal maestro Vincenzo Simmarano.*

Il volontariato era per Fiorella una delle ragioni di vita e poteva praticarlo per diffondere la cultura come per aiutare gli anziani ammalati, spesso indigenti, ad essere trasportati in ospedale.

Un esempio di vita da non dimenticare.

Agostina Zecca Laterza

Indice

11 Introduzione

15 Patrizia Martini (ICCU, Roma)
La Musica nel Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN)

22 Massimo Gentili-Tedeschi (Biblioteca nazionale Braidense, Milano; ICCU, Roma)
Regole di catalogazione e linee guida in Italia

29 Marzia Piccininno (Roma) - Elisa Sciotti (ICCU, Roma)
Migliaia di suoni a portata di un clic: il progetto "Europeana Sounds"

35 Manuela Di Donato (Conservatorio di musica "N. Rota", Monopoli, Bari) - Maria Teresa Natale (ICCU, Roma) - Elena Zomparelli (Conservatorio di musica "L. Cherubini", Firenze)
MOVIO: la mostra digitale come nuovo strumento bibliografico e di valorizzazione del patrimonio musicale

45 Pierluigi Ledda (Archivio Storico Ricordi, Milano)
Setting the Stage for a Broad Digital Network: Positioning the Archivio Storico Ricordi as a Hub for Collaborative Projects

51 Annalisa Bini (Accademia di Santa Cecilia, Roma)
Archivi audiovisivi nelle istituzioni concertistiche: il caso dell'Accademia di Santa Cecilia

59 Andrea Malvano (Università degli studi di Torino)
Il progetto di catalogazione e studio dei documenti musicali conservati presso l'Archivio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

63 Luisa Maria Zanoncelli (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia)
The Fondazione Ugo e Olga Levi and the Role of Music Libraries in the Era of Complexity

69 Angela Carone (Fondazione Giorgio Cini, Venezia)
I fondi musicali della Fondazione Giorgio Cini di Venezia: cenni storici e forme di valorizzazione dei documenti

78 Agostina Zecca Laterza (Milano) con la collaborazione di Valeria Luti (Archivio Storico Ricordi, Milano)
Carlo Pozzi e il "Fondo estero" di Giovanni Ricordi

89 Patrizia Florio (Conservatorio di musica "G. Nicolini", Piacenza)
Un progetto di ricerca e valorizzazione sull'archivio degli editori di musica Giudici e Strada conservato nella biblioteca del Conservatorio di musica "G. Nicolini" di Piacenza

101 Donatella Melini (Università degli studi di Pavia)
The Musical Archive of the Fondazione Antonio Carlo Monzino in Milano: Perspectives and Documentary Resources for the History of Lutherie between the 19th and the 20th Century

105 Maria Borghesi (Hochschule für Musik, Dresden)
Lo studio delle edizioni pratiche: metodologie e prospettive. Il caso delle Invenzioni a due voci *di J.S. Bach in Italia*

113 Elvidio Surian (RIPM-Italia, Pesaro)
Seven Eearly Twentieth-Century Italian Music Periodicals: Accessing their Content in RIPM

119 Annarita Colturato (Università degli studi di Torino)
Il progetto "Cabiria" dell'Università di Torino

127 Anna Claut (Venezia)
Tesori musicali marciani

135 Elisabetta Sciarra (Biblioteca nazionale Marciana, Venezia)
Libri musicali della Biblioteca nazionale Marciana tra Parigi e Vienna

141 Annarosa Vannoni (Conservatorio di musica "G. B. Martini", Bologna) - Romano Vettori (Accademia Filarmonica, Bologna)
L'Accademia Filarmonica e il Liceo Filarmonico di Bologna: una storia comune

169 Giulia Giovani (Università degli studi, Siena)
I primi cataloghi della biblioteca musicale del Conservatorio della Pietà dei Turchini e del Collegio di San Sebastiano di Napoli (1794-1826)

179 Antonio Caroccia (Conservatorio di musica "D. Cimarosa", Avellino)
Inventari e collezioni musicali della biblioteca del Conservatorio di musica "San Pietro a Majella" di Napoli

221 Sarah M. Iacono (Conservatorio di musica "T. Schipa", Lecce)
Dall'esemplare alla collezione: recupero delle fonti, critica testuale e un caso di studio in Terra d'Otranto

233 Paolo Sullo (Istituto superiore di studi musicali "P. Mascagni", Livorno)
Storia di un "inganno commerciale" e di un manoscritto di solfeggi attribuito a Leonardo Leo custodito presso la Biblioteca provinciale "Nicola Bernardini" di Lecce

245 Ilaria Grippaudo (Liceo musicale "Regina Margherita", Palermo)
Cambiamento e continuità: i manoscritti del fondo musicale del duomo di Enna

257 Roland Pfeiffer (Universität der Künste, Berlin; DHI, Roma)
Digital Opera Manuscripts from Private Libraries in Rome

263 Maria Teresa Dellaborra (Conservatorio di musica "G. Nicolini", Piacenza)
Una felice interazione tra collezioni private e pubbliche: il "caso" Rolla

273 Stefania Gitto (Fondazione Scuola di musica di Fiesole, Firenze; Stvdivm Faesvlanvm, Wien)
Ferdinand III Habsburg-Lorraine Grand Duke of Tuscany: Collector and Cultural Mediator in Europe at the Beginning of the 19th Century

285 Marina Schieke-Gordienko (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin)
Ferruccio Busoni (1866-1924). His Estate in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SBB-PK)

295 Nicola Lucarelli (Conservatorio di musica "F. Morlacchi", Perugia)
Il Fondo Riccardo Schnabl della biblioteca del Conservatorio di musica "F. Morlacchi" di Perugia

303 Federica Biancheri (Casa della Musica. Archivio storico del Teatro Regio, Parma)
Un secolo di musica nell'Archivio storico del Teatro Regio di Parma attraverso i documenti di un musicista cosmopolita: Mieczyslaw Horszowski

315 Rosa Perrotta (Comune di Napoli. Servizio patrimonio artistico e beni culturali)
Fonti per la storia della canzone napoletana: la collezione "Ettore De Mura" del Comune di Napoli

325 Giovanni Vacca (Roma)
The Street, the Voice, the Print: Overturning the Sources in the Making of a Book

329 Consuelo Giglio (Conservatorio di musica "A. Scontrino", Trapani)
Promoting Culture in Communities. The Glocal Experience of Danilo Dolci as Reflected in his Family's Library

339 Maria Rolfo (San Miniato, Pisa)
Danza e musica rinascimentale e barocca: i materiali del fondo archivistico "Andrea Francalanci"

347 Monica Boni (Istituto superiore di studi musicali "A. Peri", Reggio Emilia - Castelnuovo ne' Monti)
Sulle tracce di Armando Gentilucci. L'eredità di un compositore tra produzione e ricerca

364 Annalisa Capristo (Centro Studi Americani, Roma)
Fonti per lo studio della persecuzione antiebraica fascista nel settore musicale

383 Indice dei nomi

Sarah M. Iacono

Dall'esemplare alla collezione: recupero delle fonti, critica testuale e un caso di studio in Terra d'Otranto

PREMESSA

Dalla fine degli anni Settanta, l'interesse per il patrimonio bibliografico-musicale dell'antica provincia di Terra d'Otranto[1] è stata la linea direttrice che ha guidato la biblioteca del Conservatorio di musica "T. Schipa" di Lecce sulla via della ricerca e del recupero delle fonti.

Nel solco dell'attenzione al dato "locale", sono state acquisite numerose copie – in microforma o su altri supporti – di stampe e manoscritti che testimoniano la produzione di alcuni polifonisti e compositori, originari della suddetta area geografica, operanti tra il Cinquecento e il primo Seicento, fino al Settecento maturo.[2]

Più recentemente, invece, la riflessione sul rapporto con il territorio si è focalizzata innanzitutto sul censimento e sullo studio delle raccolte librarie attualmente conservate in biblioteche pubbliche e private, appartenute in principio a famiglie gentilizie o a singole persone che avessero consuetudine con la musica, sia da amatori che da professionisti. L'acquisizione, ove possibile, di alcune fonti presenti sul mercato antiquario ha permesso di completare la fase di disamina, attraverso un'analisi dei manufatti più approfondita e circostanziata.

Chi sono questi collezionisti? In quali ambienti si muovono? Cosa possono dirci le scelte musicali da loro compiute in merito alle abitudini di fruizione della provincia? Esistono dei legami con quanto accadeva a Napoli, non solo dal punto di vista performativo, ma anche didattico e compositivo? Obiettivo di questo contributo è fornire una prima risposta a tali interrogativi; l'esposizione di un caso

---

1 Corrispondente grosso modo all'attuale Salento, aveva Lecce come capitale ed era la più meridionale delle tre province in cui il Regno di Napoli, a partire dal XVI secolo, ripartiva il territorio pugliese. Cfr. Giovanni Battista Paccichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodeci Provincie* […], in Napoli, nella Stamperia di Luigi Michele Mutio, 1703 (ripr. in facsimile Bologna, Forni, 1979); Pietro Giannone, *Istoria civile del Regno di Napoli*, In Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1766; Giuseppe Maria Galanti, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, Napoli, presso i Soci del Gabinetto Letterario, 1793.

2 In particolare sono presenti opere di Antonio Baseo (fl. 1573-1582), Agostino Scozzese (fl. 1579), Benedetto Serafico di Nardò (fl. 1571), De Cupertinis, Francesco Renzo, Diego Personé, Girolamo Melcarne detto il Montesardo, Giulio San Pietro del Negro e parte della produzione di Giuseppe Tricarico, Leonardo Leo e Michele Arditi. Cfr. il sito della biblioteca <http://www.conservatoriolecce.it/index.php?option=com_content&view=article&id=69&catid=86&Itemid=203>.

di studio estremamente significativo servirà a delineare con maggiore chiarezza se e quanto la tradizione locale dell'*ars* e della pratica di musica, fosse riflesso e prolungamento del vivacissimo *entourage* culturale della capitale partenopea.

IL PATRIMONIO MUSICALE SALENTINO

Nel 1985 la biblioteca del Conservatorio di musica "T. Schipa" di Lecce è stata designata quale sede ufficiale della sezione salentina dell'Istituto di Bibliografia Musicale-Puglia,[3] nato nel 1981 come emanazione regionale dell'IBIMUS nazionale. Uno dei progetti realizzati da tale ente si è incentrato sull'«individuazione, tutela e catalogazione del patrimonio musicale pugliese»: attraverso di esso sono stati rilevati diciassette fondi librari presenti nell'hinterland leccese, più altri dieci tra Brindisi e Taranto.[4]

In quell'occasione è stato dedicato particolare impegno nei confronti delle biblioteche di istituzioni pubbliche ed ecclesiastiche, ovviamente raggiungibili in maniera più diretta rispetto alle raccolte private, tanto che l'unica collezione di quest'ultima tipologia, collocata nel Salento – e di seguito indicizzata, sia nel RISM che nell'OPAC SBN – è risultata essere quella del musicologo, compositore e noto bibliofilo Giuseppe Alfredo Pastore.[5] Non è verosimile, tuttavia, che, specialmente per i secoli dal XVII al XIX, un territorio prospero come la Terra d'Otranto, che aveva dato i natali a numerosi compositori entrati tra le schiere della cosiddetta scuola napoletana,[6] non abbia preservato riscontri di tipo bibliografico

3 Cfr. Delibera n. 44 del 28 marzo 1985, Consiglio di amministrazione del Conservatorio di musica "T. Schipa".

4 Cfr. IBIMUS-Puglia, *L'attività di ricerca sul patrimonio musicale pugliese dell'Istituto di Bibliografia Musicale di Puglia*, Bari, Assessorato alla cultura-Regione Puglia, 1985, pp. 19-21. Si aggiunse quindi un numero considerevole al novero dei dodici fondi musicali in otto località della regione registrato nella serie C/III del *Répertoire International des Sources Musicales* (d'ora in poi RISM) pubblicata nel 1972. Cfr. *Directory of music research libraries. Part 3: Spain, France, Italy, Portugal* edited by Rita Benton, Iowa City, University of Iowa, 1972, pp. 137-292. Attualmente è in preparazione l'aggiornamento di tale repertorio con un intero volume (3, 2) dedicato all'Italia. Cfr. <http://www.rism.info/en/publications.html>. La convenzione stilata nel 2016 tra Istituto Centrale per il Catalogo Unico (ICCU), la sezione italiana dell'International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML Italia) e RISM ha tra i vari obiettivi quello di «allineare, aggiornare, mantenere i dati relativi alle biblioteche musicali presenti nella base dati RISM (Serie C) e nelle basi dati dell'ICCU inclusa l'Anagrafe delle biblioteche italiane». Cfr. <http://www.iccu.sbn.it/opencms/opencms/it/archivionovita/2016/novita_ 0034.html?stampa=Y>.

5 Per alcune notizie su Giuseppe Alfredo Pastore (1915-2014) e sulla sua collezione, cfr. Sarah M. Iacono, *Una raccolta di cantate di Alessandro Scarlatti*, «Fonti musicali italiane», 11, 2006, pp. 81-117; Angela Fiore-Sarah M. Iacono, *L' "Amor divino" di Alessandro Speranza. Antifone e cantate nel monastero di Regina Coeli*, in *Alessandro Speranza e la musica sacra a Napoli nel Settecento*, atti del convegno nazionale di studi (Avellino, 20-21 novembre 2015), a cura di Antonio Caroccia e Marina Marino, Avellino, Conservatorio di musica "D. Cimarosa", 2016, pp. 55-74 e la nota bio-bibliografica nel volume *in memoriam* di prossima pubblicazione: *Studi in memoria di Giuseppe A. Pastore*, a cura di Sarah M. Iacono e Gabriella Pastore, Lecce, Salento University Press ("I quaderni dell'Idomeneo" 33).

6 Sui musicisti nati in Puglia cfr. Dinko Fabris, *Pugliesi o Napoletani? Saggio di bibliografia sui musicisti nati in Puglia* in *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e*

sulle attività e gli interessi dei suoi facoltosi abitanti "dilettanti". Certamente i documenti musicali "viaggiano": con chi compone, con chi ha fatto di quest'arte il suo lavoro, con chi ne è un estimatore. È proprio a quest'ultima categoria che si è rivolta la fase iniziale della mappatura – limitata per ora alla capitale della Provincia[7] – che ha mirato a verificare la presenza di eventuali fondi di proprietà di quei casati i cui nomi compaiono frequentemente associati a divertimenti musicali nelle fonti cronachistiche,[8] archivistiche[9] e letterarie.[10]

Si può asserire con certezza che collezionano musica le famiglie Tafuri di Melignano,[11] Lillo, Lopez y Royo, Marangi: numerosi esemplari un tempo parte delle loro raccolte sono già inseriti nel posseduto della biblioteca del Conservatorio di musica "T. Schipa" e della biblioteca provinciale "N. Bernardini".

Per quanto riguarda i Romano,[12] i Guarini e i Rollo si sta procedendo con l'esplorazione dei relativi nuclei librari.[13]

Settecento, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 6-8 dicembre 1985), a cura di Detty Bozzi e Luisa Cosi, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, pp. 383-431; *Operisti di Puglia*, a cura di Lorenzo Mattei, Bari, Edizioni dal Sud, 2009-2010.

7 Importanti collezioni musicali in provincia di Lecce sono appartenute al poligrafo ed erudito gallipolino Ettore Vernole e alla famiglia Arditi di Castelvetere a Presicce. Cfr. rispettivamente Luisa Cosi, *Giardini stellati e cieli fioriti. Tradizione sacra e produzione musicale a Gallipoli dal XVI al XIX secolo*, Lecce, Conte, 1993, pp. 159-167; Silvia Minghetti, *Michele Arditi, l'archeologo musicista*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Lecce, a.a. 2004-2005; Antonio dell'Olio, *Drammi sacri e oratori musicali in Puglia nei secoli XVII e XVIII*, Galatina, Congedo, 2013; Sarah M. Iacono, *Niccolò Jommelli tra Napoli e la Terra d'Otranto. Storie di manoscritti* in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, Atti del convegno internazionale (Aversa. Napoli, 5-7 dicembre 2014), a cura di Maria Ida Biggi, Franscesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Yskrena Yordanova, Napoli, Turchini, 2018, pp. 267-291.

8 Il riferimento è, in particolare, alle notizie musicali degli «Avvisi» napoletani – meticolosamente passate in rassegna da Ausilia Magaudda - Danilo Costantini, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della "Gazzetta" (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2009 – nei quali Lecce e i paesi del suo circondario vengono nominati 94 volte; alle "memorie" dell'architetto Giuseppe Cino (1656-1722) e di Francesco Antonio Piccinni (1757-1779), raccolte in *Cronache di Lecce*, a cura di Alessandro Laporta, Lecce, Del Grifo, 1991, pp. 49-306.

9 Documenti dall'Archivio di Stato di Lecce (ASL), di Napoli (ASN) e dall'archivio storico del Banco di Napoli (ASBN). Per ASL, i catasti onciari e gli atti notarili relativi ai musicisti professionisti sono stati esaminati approfonditamente in Luisa Cosi, *Settecento musicale inedito tra Napoli e Terra d'Otranto: professioni e società di musica attraverso nuove fonti d'archivio*, «Fonti musicali italiane», 3, 1998, pp. 131-154.

10 Numerose le seicentine e settecentine conservate presso la Biblioteca provinciale "N. Bernardini" di Lecce (I-LE).

11 Cfr. Luisa Cosi, *La musica a Nardò nell'epoca moderna*, in *Cum gaudio e festa, cum leticia e canti. Musica profana a Nardò tra XV e XVII secolo*, a cura di Francesco Libetta, Lecce, Congedo, 2004, pp.71-165: 88, 90; Giuseppe Gabrieli, *I Mss Tafuri della biblioteca Provinciale di Avellino*, «Iapigia» 1, 1930, pp. 473-485.

12 Cfr. Francesco Libetta, *La biblioteca musicale della famiglia Romano*, «L'Idomeneo», 1, 1998, pp. 391-396.

13 Per notizie sui casati citati cfr. le relative voci in Amilcare Foscarini, *Armerista e notiziario delle famiglie nobili, notabili e feudatarie di Terra d'Otranto (oggi province di Lecce, di Brindisi di Taranto) estinte e viventi,* Lecce, Primaria tip. La Modernissima, 1927 (facsimile Bologna,

LE ACCADEMIE

La pratica del collezionismo musicale testimoniava dunque la partecipazione attiva alla vita culturale di città e Provincia di aristocratici e possidenti e, di riflesso, ne sottolineava la presenza e la contiguità negli ambienti più vicini alle massime cariche politiche e spirituali del Regno.

Un ruolo determinante nella vivacità intellettuale di Terra d'Otranto, almeno sino a tutto il Settecento, fu giocato dalle accademie, colti cenacoli artistico-letterari i cui membri, ancora una volta, appartenevano al patriziato o alla classe abbiente locale. Nate autonomamente o come filiazione di analoghe realtà diffuse a livello nazionale, costituirono il filo rosso che unì i protagonisti della vita politica e sociale idruntina nella partecipazione a comuni ideali estetici e filosofici; oltre alla realizzazione di momenti performativi per lo più legati ad avvenimenti dinastici, esse promossero la stampa di numerosi volumetti, contenenti raccolte poetiche degli stessi adepti o varie composizioni (poemetti, sonetti, epigrammi, anche in latino) appositamente edite per essere declamate nelle anzidette occasioni di festeggiamento. Nella tabella che segue si elencano alcune accademie attive nella Provincia:[14]

ACCADEMIA	LUOGO	PERIODO	FONDATORI
Erranti	Brindisi	*fl.* 1674	----------
Serenati	Lecce	XVIII secolo	----------
Spioni (poi Speculatori)	Lecce	1683-1775	Oronzo Cosma et al.
Trasformati	Lecce	II metà XVI secolo	Scipione Ammirato
Agitati	Nardò	1721	----------
Infimi Rinovati	Nardò	1722	Antonio Sanfelice e Giovan Bernardino Tafuri
Audaci	Taranto	XVII secolo	Nicolò Tommaso D'Aquino

Un riferimento comune era spesso costituito dall'Arcadia: sono espressamente sottocolonie arcadiche l'Accademia Sebezia (poi Mergellina) di Galatone, modellata sull'esempio dell'omonimo circolo napoletano, e l'Accademia dei Sinceri di Corigliano d'Otranto, che prende spunto dall'Accademia Reale partenopea. Ma anche gli associati di altri cenacoli firmavano i propri lavori con uno pseudonimo "pastorale": si tratta, in particolare, della succitata Accademia degli Spioni di Lecce, che svolse una funzione primaria nei momenti cruciali[15] della storia

Forni, 1971). L'attività collezionistica è, ovviamente, variabile nel tempo: non tutte le famiglie la praticano nello stesso periodo.

14 Tutte le informazioni sulle accademie sono tratte da Giuseppe Gabrieli, *Le accademie di Puglia*, «Iapigia», II, 1931, pp. 454-465 e da Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930.

15 Il riferimento è agli snodi fondamentali dell'Interdetto – sancito contro l'intera diocesi idruntina dal vescovo Fabrizio Pignatelli dal 1711 al 1719 – e ai passaggi dalla dominazione degli Asburgo di Spagna, al vicereame austriaco all'indipendenza del Regno sotto i Borbone. Nella consueta prassi di adattamento alle circostanze politiche, tali cambiamenti furono affrontati dagli Spioni con notevole disinvoltura.

della città e fu raccordo, dal punto di vista culturale e politico, con quanto accadeva a Napoli. Non a caso ai suoi membri vanno ascritti i componimenti recitati per numerose «pompe accademiche» celebrate in svariate occasioni, di cui fanno menzione le cronache e le raccolte poetiche del tempo.[16]

Tuttavia la fonte che sancisce definitivamente l'importanza del ruolo giocato dagli Spioni nei rapporti "musicali" con la capitale partenopea è un libello di ringraziamento in versi latini, datato 1716, indirizzato ad Aurora Sanseverino, Ippazio Paladini e ai nobili del regno e dedicato a Gaetano Argento, in occasione della nascita dell'arciduca Leopoldo, figlio dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo.[17] In tale testo, nel quale sono nominati numerosi accademici, è messa in evidenza la munificenza dei festeggiamenti,[18] organizzati in anteprima a Lecce (16 maggio) e replicati dopo quattro giorni, ufficialmente, a Napoli (20 maggio): durante tali celebrazioni, in entrambi i casi, venne eseguita la serenata *La gloria di Primavera* di Alessandro Scarlatti.[19]

È facile comprendere, dunque, che il contesto accademico fosse particolarmente stimolante e soprattutto fortemente orientato verso spazi esterni all'alveo provinciale.

LA COLLEZIONE BOZZI COLONNA: UN CASO DI STUDIO

Esempio particolarmente indicativo dell'apertura dei collezionisti di Terra d'Otranto a quanto proveniva dalla Capitale partenopea è costituito da un importante fondo musicale, appartenuto alla famiglia patrizia dei Bozzi Colonna,[20] acquisito all'inizio degli anni 2000 dal Conservatorio di musica "T. Schipa" di Lecce (I-LEcon). Consta di circa duecento numeri d'inventario, per lo più manoscritti – ma non mancano le calcografie – variamente datati dalla fine del Seicento alla prima metà dell'Ottocento. Si tratta per lo più di musica vocale e strumentale: Paisiello,

16 A titolo di esempio, cfr. in I-LE: *Distinto ragguaglio del pomposo ricevimento e feste nell'arrivo dell'illustrissimo monsignor vescovo Don Fabrizio Pignatelli*, Lecce, per Tommaso Mazzei stampatore, 1719; *Pompa accademica celebrata nel dì primo di ottobre natale dell'augustissimo imperadore Carlo VI re di Spagna* […] *nella sala del castello di Lecce*, in Lecce, dalla nuova stampa del Mazzei, 1721; *Componimenti in loda di S. Maestà l'invittissimo Carlo Borbone* in *Rapporto di una lettera che la Maestà di Carlo Borbone si è degnato indirizzare all'Illustrissimo signor D. Angiolantonio Paladini, patrizio e general sindaco di Lecce* […] *indiritto [sic] al medesimo illustre signor sindaco da don Francesco Saverio de Blasi, console dell'Accademia dei sig.ri Spioni*, in Lecce, nella stamperia di Domenico Viverito, 1745.

17 *Aurorae Sanseverinae, Hypatio Paladino* […] *gratulatio Caietano Argento* […] *dicata ab Orontio Paladino,* Neapoli, typis Felicis Mosca, 1716 (esemplare consultato: I-Nn Sala VI misc. B 262). Il libello è stato presentato e tradotto in Ausilia Magaudda - Danilo Costantini, *Serenate e componimenti celebrativi nel regno di Napoli (1677-1754)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica poesia scenotecnica*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2007, pp. 73-236: 219-224.

18 Lecce e l'accademia degli Spioni vengono nominate più volte (*Audit Aurorae plausus tum Luspia felix*; *excitat et Pratum Lupiensis musa sepulcro*; *Exploratorum Academia scilicet delli Spioni, edidit urbs splendens Lupiarum haec inclyta gesta*).

19 Cfr. «Gazzetta di Napoli» 26 maggio(2) e 16 giugno 1716 (3) in Magaudda-Costantini, *Musica e spettacolo*, cit., Appendice documentaria e n. 850.

20 Cfr. *sub voce* "Bozzi-Colonna, Bozzi-Corso" in Foscarini, *Armerista,* cit.

Jommelli, Rossini, Hasse sono i nomi più ricorrenti tra gli autori ma anche Johann Strauss e tutta una teoria di musicisti da ricollegarsi alla produzione di repertorio da salotto. Nelle numerose note di possesso si ravvisano sempre i vari componenti del nobile casato dei proprietari, evidentemente avvezzi alla pratica amatoriale della musica. Francesco Bozzi Colonna, in particolare, è presente sia come dedicatario che come compositore di numerosi brani, creati appositamente per essere eseguiti tra le pareti domestiche. Un esemplare sicuramente *sui generis*, è invece la partitura di una delle prime opere scarlattiane andate in scena a Napoli, vale a dire *Pirro e Demetrio* (I-LEcon BC Ms 46),[21] che, dopo il debutto al Teatro di San Bartolomeo nel 1694, ebbe una notevole quantità di repliche in tutta la penisola sino a che non sbarcò in Inghilterra e in Germania.[22] Essa si è rivelata essere il quarto testimone manoscritto completo esistente al mondo di questo dramma per musica, dopo quelli già censiti dal RISM a Napoli e a Bruxelles e l'ulteriore copia berlinese segnalata da Steffen Voss in un saggio del 2003.[23] Una delle tante particolarità del volume leccese è che esso è stato redatto interamente da una mano molto ben testimoniata a Napoli, che compila anche una delle due raccolte di arie tratte dalla medesima opera presenti tra i manoscritti della biblioteca del Conservatorio di musica "San Pietro a Majella" (I-Nc 33.6.37; copia digitalizzata <http://id.sbn.it/bid/MSM0084599>). Si tratta di una antologia nel senso bibliologico del termine: organizzata in fascicoli tutti duerni contraddistinti dai rimandi per il legatore, le arie copiate una di seguito all'altra, senza soluzione di continuità, un indice sulla carta di guardia posteriore a segnalare i brani in ordine di comparsa. Le 53 arie che costituiscono il suo contenuto sono variamente tratte dai tre atti del dramma, e sono tutte, come di consue-

21 Per una trattazione più approfondita delle vicende relative a quest'opera e alle sue rappresentazioni in Italia e in Europa si rimanda a Sarah M. Iacono, *Il Pirro e Demetrio di Alessandro Scarlatti. Fonti sconosciute e novità documentarie tra Napoli e il Nord Europa*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLIII-XLV, 2008-2010, pp. 3-43.

22 Le rappresentazioni sono testimoniate dai libretti censiti in Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994: vol. 4, schede nn. 18800-18804. Quando arrivò a Londra *Pyrrhus and Demetrius* (questo il titolo per i palcoscenici britannici) subì notevoli adattamenti per venire incontro alle esigenze del cast bilingue che lo avrebbe portato in scena. Furono aggiunti nuovi pezzi chiusi e il testo poetico fu rimaneggiato e tradotto. Cfr. Donald Burrows - Robert D. Hume, *George I, the Haymarket Opera Company and Handel's "Watermusic"*, «Early Music», XIX/3, 1991, pp. 323-344, <https://doi.org/10.1093/earlyj/XIX.3.323>. Stessa cosa avvenne anche a Braunschweig e a Leipzig, dove l'opera fu rappresentata almeno quattro volte tra il 1696 e il 1700. Cfr. Alberto Martino, *Die Italianische Literature im Deutschen Sprachraum* (Chloe, 17), Amsterdam, Rodopi B.V., 1994, p. 189-190 e Iacono, *Il Pirro e Demetrio*, cit.

23 Cfr. *RISM online catalogue* <https://opac.rism.info/search?id=850009081&View=rism>, I-Nc Rari 7.1.11, copia digitalizzata <http://id.sbn.it/bid/MSM0084598>; *RISM online catalogue* <https://opac.rism.info/search?id=701000038&View=rism>, B-Br WBS Ms II 3963 Mus Fétis 2520, copia digitalizzata <https://uurl.kbr.be/1747049>; *RISM online catalogue* <https://opac.rism.info/search?id=469118801&View=rism>, D-Bsa SA1188 e Steffen Voss, *'Penelope La Casta' und 'Didone Delirante': Zwei Neapolitanische Opern Alessandro Scarlattis aus dem Jahre 1696*, in *Et facciam dolçi canti. Studi in onore di Agostino Ziino*, 2 tomi, Lucca, LIM, I, 2003, pp. 782-796.

to, per Soprano e basso continuo, con o senza l'accompagnamento di violino.[24] La partitura leccese, ordinata e curata, sembra avere molte delle peculiarità del libro da collezione, o comunque del *monumentum* di una messa in scena teatrale: una legatura coeva all'epoca di redazione, in piena pergamena chiara, nessun riferimento al contenuto su dorso e piatti, una divisione in atti ben scandita attraverso frontespizi interni vergati con grafia ornata. Ancora, il "da capo" non è mai riscritto per intero, ma sempre semplicemente enunciato, anche nelle complesse arie bistrofiche cantate da due personaggi. Rispetto alle partiture omologhe, però essa possiede una particolarità, che la rende davvero singolare: molto frequentemente infatti il copista scrive in chiave di Soprano o di Basso parti che in un primo momento aveva impostato, come negli altri testimoni, in chiave di Tenore o Contralto. Una prerogativa questa che si evidenzia sia nelle arie, che spesso sono anche trasportate una quarta sotto, sia nei recitativi che subiscono delle modifiche nella linea del canto nei casi in cui coinvolgono anche altri personaggi che mantengono la loro chiave originaria. Tutto ciò in perfetta analogia con quanto accade nella raccolta di arie napoletana con la quale la partitura salentina condivide, dal punto di vista grafico, giro di rigo e raggruppamenti di note. In una situazione simile, la prima deduzione che se ne potrebbe trarre è che il manoscritto di Lecce abbia funzionato da antigrafo diretto per l'antologia. Tuttavia dal confronto con raccolte copiate senza dubbio da partiture, in cui la disposizione dei brani è pedissequamente rispettata, ci si accorge che l'antologia I-Nc 33.6.37 ha un andamento molto meno rigoroso. Nello stesso fascicolo si alternano, infatti, arie che rispetto alla partitura sarebbero state quasi consecutive, con altre invece molto distanti. Non solo: operando la collazione emergono alcune varianti, soprattutto relative al testo poetico, che confutano l'ipotesi di una filiazione diretta dell'antologia napoletana dal testimone leccese. Quale può essere allora il legame tra le due fonti? Un errore congiuntivo aiuta a fare chiarezza. L'aria di Pirro "Veder parmi un'ombra nera" (II atto, XII scena) [cfr. esempio 1] è scritta per Soprano, archi e basso continuo nella partitura, ma per Soprano e basso continuo, nella raccolta. In realtà il personaggio di Pirro dovrebbe essere un Alto, come compare nelle altre partiture, ma il pezzo è trasportato in altra chiave e spostato di una quarta. Succede allora che il basso continuo riporti una numerica che prevede l'accordo di terza e sesta ma sia I-LEcon BC 46 che I-Nc 33.6.37 compiono un errore di trascrizione inserendo nella parte del canto la quarta, al contrario di tutte le altre partiture che riportano correttamente la terza.

L'apparentamento delle due fonti risulta evidente: il copista non può che aver attinto, in momenti separati, a una fonte comune alla partitura e alla raccolta, con le parti già scritte in chiave di Soprano e che avrebbe quindi funzionato da antigrafo. La definizione della natura di questo antigrafo è più complessa. Fermo restando che debba trattarsi di materiale completo, l'assetto "disordinato" dell'antologia precluderebbe l'ipotesi che possa essere una partitura concepita allo stesso modo del volume leccese, a meno di non congetturare un poco probabile girovagare dello scriba su e giù per il testo dell'opera, visto che non è ravvisabile alcun principio di raggruppamento

24 La consuetudine di trascrivere le arie in chiave di Soprano, qualunque fosse il timbro vocale originario del personaggio, è tipica delle raccolte di arie

delle arie né per personaggio, né per timbro vocale, né per forma (duetto, a solo) né per organico (con o senza l'accompagnamento degli archi). Allo stesso modo, i frequenti errori nella numerazione delle scene in partitura, potrebbero essere indizio della derivazione da un antigrafo non omogeneo: una partitura in più volumi, ad esempio, da cui sarebbero stati copiati i gruppi di brani contigui. Sembrerebbe infatti che le arie, nella raccolta napoletana, siano distribuite, più che secondo l'ordine della partitura, seguendo un doppio criterio, come se fossero accostati cioè brani più o meno consecutivi che, nello stesso atto, siano cantati dagli stessi personaggi, in una sorta di concezione allargata di "scena". Corollario di questa considerazione: l'antigrafo potrebbe consistere nel materiale, più duttile e meno organizzato, utilizzato in teatro per le rappresentazioni del 1694[25] o comunque per messe in scena i cui libretti sono *in toto* sovrapponibili con i libretti di quelle esecuzioni. Il copista insomma, potrebbe aver approntato la partitura non raccogliendone il materiale in uno o più volumi ma lasciando i vari fascicoli sciolti, evenienza da cui poi deriverebbe l'andamento incongruente dell'antologia. Non è possibile appurare in maniera indubbia il rapporto tra la partitura scarlattiana di *Pirro e Demetrio* e quella del precedente e omonimo dramma messo in musica da Giuseppe Felice Tosi, sullo stesso testo di Adriano Morselli (Venezia, Teatro di san Grisostomo, 1690), dato che di quest'ultimo non si conservano testimoni musicali. Tuttavia è da segnalare una raccolta monografica manoscritta conservata alla Biblioteca Estense di Modena (I-MOe MS.Mus.G.311), in cui sono presenti 56 arie e 2 duetti, tutti adespoti, che coincidono in massima parte con il citato libretto musicato da Tosi nel 1690. La discrepanza del testo musicale e la presenza di pezzi non corrispondenti ai testi dell'opera scarlattiana, conducono verso una attribuzione a Tosi anche se non esplicitata.[26] Nonostante ciò, non si può estendere in maniera inoppugnabile quanto Mauro Amato, nella sua dissertazione dottorale, afferma sia avvenuto per *Il Giustino* di Giovanni Legrenzi, andato in scena nel 1683 a Venezia e poi l'anno successivo a Napoli, nella rielaborazione di Scarlatti:

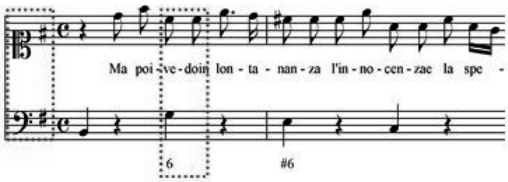
> Il *Giustino* è un rimaneggiamento di una partitura veneziana, e sembra logico che non venisse redatta un'altra partitura a partire da quella originale (operazione che comportava dispendio di tempo – sempre prezioso nei ritmi degli allestimenti teatrali – e di denaro); il copista incaricato di fornire i materiali per la rappresentazione avrà piuttosto lavorato parallelamente sulla partitura veneziana e sul materiale fornitogli dal compositore incaricato dell'adattamento (in questo caso Scarlatti), in modo da formare il testo per la messa in scena napoletana, che non veniva però riunito in volume.[27]

25 Né la partitura né l'antologia sono datate, per cui non si possono collegare esattamente a una particolare rappresentazione. Tuttavia il testo poetico corrisponde perfettamente ai libretti delle messe in scena napoletane del 1694. Cfr. Iacono, *Il Pirro e Demetrio*, cit., pp. 12-19.

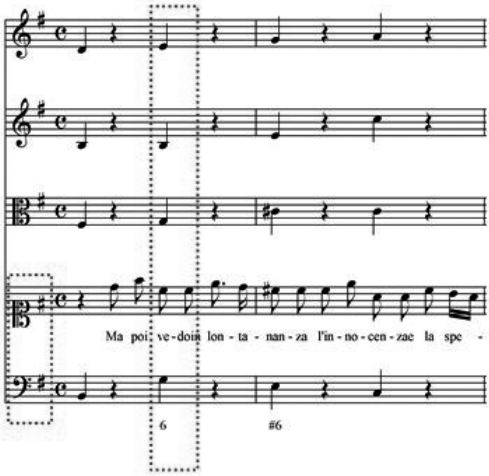
26 Cfr. Sartori, *I libretti*, cit., scheda n. 18792. L'esemplare della Biblioteca nazionale Braidense (I-Mb Racc. Dramm. 1057) è consultabile in rete <http://www.urfm.braidense.it/rd/01057.pdf>. Cfr. anche Alessandra Chiarelli, *I codici di musica della raccolta estense: ricostruzione dall'inventario settecentesco*, Firenze, Olschki, 1987.

27 Cfr. Mauro Amato, *Le antologie di arie e di arie e cantate tardo seicentesche alla biblioteca del conservatorio "S. Pietro a Majella di Napoli"*, Tesi dottorato in Filologia Musicale, VII ciclo, Università degli Studi di Pavia-Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, 2 voll., 1995/96, I, p. 68.

I-Nc 33.6.37



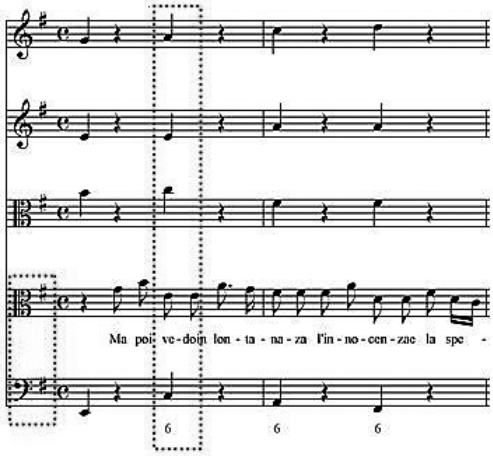
I-LEcon BC 43



D-B SA 1188

B-Br Ms II 3963 Mus

I-Nc 32.2.24



Esempio 1 - Alessandro Scarlatti, *Pirro e Demetrio*, aria "Veder parmi un'ombra nera" (atto 2, scena XII)

Certamente gli esiti della critica testuale vanno nella direzione dello scenario tratteggiato dallo studioso partenopeo. Nulla però lascia pensare che il musicista palermitano abbia attinto in maniera più o meno massiccia dall'antecedente veneziano (come potrebbe essere successo per *Il Giustino*), visto che Napoli in quel periodo si sganciava dal predominio culturale e musicale della Serenissima. Ancora di più però è il particolare della trascrizione in chiave di Soprano di numerose arie ad avvalorare l'ipotesi del materiale "di scena" come antigrafo per entrambi i manoscritti. Mentre un'operazione simile – si è già affermato – è *routine* per le antologie, lo stesso non può dirsi per le partiture. Un espediente del genere è molto probabile sia da ricondursi alla necessità di adeguare la composizione alle esigenze di qualche cantante, che poteva trovare più o meno comoda una tessitura invece di un'altra.

Dopo aver appurato la parentela di queste due fonti e l'origine napoletana del volume attualmente conservato a Lecce, proviamo rapidamente a tracciarne il percorso svolto per arrivare nella collezione gentilizia di Terra d'Otranto dei Bozzi Colonna. I documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli hanno reso evidente l'azione di malleveria operata da Giuseppe Teroni, per la rappresentazione del *Pirro e Demetrio* a Napoli nel carnevale 1694.[28] Il cognome 'Teroni' è riportato nelle memorie di Giuseppe Cino,[29] ma uno studio sull'araldica e sui documenti archivistici ha permesso di individuare meglio sia il gentiluomo napoletano, sia il suo familiare (probabilmente fratello)[30] che risiedeva a Lecce e le loro relazioni con la famiglia Bozzi Colonna, che in un primo momento erano state indicate come di semplice contiguità. Tommaso Teroni compare in numerosi atti notarili quale cassiere della Regia Dogana[31] e Giuseppe viene citato, nel 1682 e nel 1692, in relazione con l'arrendamento del tabacco.[32] I Teroni (o Tirone) vivono dunque a Lecce, a Bari e a Napoli: specialmente in Terra d'Otranto si rendono protagonisti della realtà cittadina tanto da riuscire a capeggiare una delle fazioni dominanti la vita amministrativa, pur avendo commesso numerose irregolarità, messe al vaglio persino dal Visitatore Generale.[33] Ecco spiegata la grande quantità di denaro che permise a Giuseppe Teroni di garantire per il costoso ingaggio dei cantanti.

---

28 Cfr. Iacono, *Il Pirro e Demetrio,* cit. pp. 22-23 e ASBN, Banco di S. Maria del Popolo, Giornali di cassa, matr. 604, 605, 606, f. 1759 (Nicola Serino), 15 e 30 marzo, 15 aprile.

29 Cfr. *Cronache di Lecce*, cit., p. 66 (giornale del 6 maggio 1693).

30 A Giuseppe e Tommaso Teroni sono intestate numerose polizze che provano i loro commerci tra Terra d'Otranto e Terra di Bari. Cfr. ASBN, Banco di San Giacomo, Giornale di cassa (matr. n. 490), 9 e 23 agosto 1695, n. di aff. 1973, 1993 e 239.

31 Cfr. ASL, Sezione notarile, Indici, notaio Siciliani Oronzo, b.22, f.215, atti 30 XI 1688, 8 VIII 1689; *Ivi*, notaio Gervasi Andrea, b.22, f.215, atti 9 XI 1688, 15 VII 1692, 12 VIII 1692. Compare inoltre negli atti dei notai Staybano e Mangia Biagio (visto in Ennio De Simone, *Ambiente leccese e corrispondenti salentini nell'epistolario di Giorgio Baglivi*, «L'Idomeneo», 1, 1998, pp. 95-120: 106-107.

32 Cfr. *Pragmaticae edicta decreta interdicta regiaeque sanctiones Regni Neapolitani quae* […] *Dominicus Alfenus Varius recensuit* […], Neapoli, sumptibus Antonii Cervonii, 1772, vol. 4, p. 226 e Elio Pindinelli, *L'archivio delle scritture antiche dell'Università di Gallipoli*, Gallipoli, Società di storia patria per la Puglia, 2003, p. 206.

33 Cfr. Archivo General de Simancas, *Secretarias Provinciales*, leg. 216 (1693-1694) visto in Maria Antonietta Visceglia, *Territorio feudo e potere locale: Terra d'Otranto tra Medioevo ed Età Moderna*, Napoli, Guida, 1988, p. 299.

La parentela con i Bozzi Colonna è indiretta: entrambe le famiglie strinsero legami con i Morelli e addirittura abitarono nello stesso palazzo gentilizio, sito in Lecce in via Marco Basseo n. 19.[34] La partecipazione di Giuseppe Teroni al finanziamento dell'opera testimonia un certo interesse per questo tipo di attività: non è improbabile, allora, che egli sia in seguito diventato proprietario di una copia della partitura dell'opera che aveva ottenuto un così grande successo. Di qui poi, attraverso Tommaso e il ramo leccese della famiglia, il manoscritto potrebbe essere giunto in Terra d'Otranto, nelle mani dei Bozzi Colonna che notoriamente coltivavano e praticavano l'*ars musica*.

34 Cfr. Luigi Antonio Montefusco-Pierluigi Bolognini, *Lecce nobilissima*, Lecce, Del Grifo, 1998, p. 29-40.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018
presso Seristampa (Palermo) per conto di
IAML Italia Associazione Italiana delle Biblioteche,
Archivi e Centri di documentazione musicali

L'Italia e la *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* (IAML) condividono una lunga e proficua tradizione di collaborazione: la fondazione della IAML venne deliberata a Firenze nel 1949 e diverse conferenze annuali dell'associazione internazionale si sono svolte in Italia: a Milano nel 1963, a Bologna nel 1972, a Como nel 1984, a Perugia nel 1996 e a Napoli nel 2008.

Nel 2016 questo importante appuntamento internazionale si è svolto per la prima volta a Roma, grazie alla stretta cooperazione fra la IAML Italia e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, presso l'Auditorium Parco della Musica, dal 3 all'8 luglio 2016.

La presenza di trenta bibliotecari musicali (il doppio rispetto al convegno IAML di Perugia del 1996), tra gli oltre 120 relatori provenienti da tutto il mondo, è apparsa come una conferma della costante, effettiva crescita della professione in Italia.

Questo volume nasce dal desiderio di far conoscere a un pubblico più ampio l'impegno con cui la comunità italiana di bibliotecari, enti e studiosi ha presentato i propri risultati di lavoro e di ricerca sul patrimonio musicale italiano in ambito professionale internazionale.

ISBN 978-88-943024-0-0

9 788894 302400

EURO 32,00