

ANNALI DI STORIA BRESCIANA 5

Cultura musicale bresciana
Reperti e testimonianze di una civiltà

a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Mariella Sala



Ateneo di Brescia
Accademia di Scienze Lettere ed Arti

MORCELLIANA

© 2017 Editrice Morcelliana
Via Gabriele Rosa 71 - 25121 Brescia

Prima edizione: dicembre 2017

Redazione a cura di Enrico Valseriati
Indice dei nomi a cura di Marcello Mazzetti e Livio Ticli

Crediti fotografici:

Bologna, Biblioteca Universitaria
Brescia, Biblioteca Civica Queriniana
Brescia, Musei Civici di Arte e Storia
Brescia, Museo Diocesano
Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo
Cremona, Biblioteca del Seminario Vescovile
Londra, British Library
Londra, British Museum
Oxford, Bodleian Library
Tolosa, Musée Paul-Dupuy
Tunisi, Museo del Bardo

Gli *Annali di storia bresciana*, promossi dall'Ateneo di Brescia,
sono realizzati con il contributo della

UBI Fondazione CAB

www.morcelliana.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

ISBN 978-88-372-3155-2

LegoDigit srl - Via Galileo Galilei, 15/1 - 38015 Lavis (TN)

L'Opera a Brescia nelle carte dell'Archivio di Stato

La notizia della scoperta di «numerosi faldoni non inventariati né collocati, provvisoriamente indicati da un numero progressivo su foglietto incollato sul dorso», ritrovati presso l'Archivio di Stato di Brescia e riferiti al Teatro Grande (in precedenza Accademia degli Erranti), è stata – in tempi piuttosto recenti – resa pubblica dagli autori dei due volumi dedicati appunto al Teatro Grande¹. Oltre a questi nuovi documenti, era già nota la presenza della parte più antica dell'Archivio del Teatro, relativa quindi all'Accademia degli Erranti, sempre presso l'Archivio di Stato di Brescia, in buste dell'Archivio Storico Civico (che dapprima era conservato presso la Biblioteca Queriniana). Il Teatro Grande possiede poi un archivio presso la propria sede. Recentemente (2014) si è proceduto ad una inventariazione di questa parte dell'archivio, nell'ambito del progetto “Censimento degli archivi storici del teatro in Lombardia (2013-2014)”².

Nello scorrere gli inventari dei diversi archivi del Teatro, salta immediatamente agli occhi di chi si occupi di musica la mancanza pressoché totale di documenti musicali (musica a stampa e manoscritta): nel fondo conservato presso la sede del Teatro sono stati inventariati numerosi spartiti di opere “utilizzati dagli artisti per studiare le parti”, pubblicati a partire dalla metà dell'Ottocento, ma non risulta musica manoscritta precedente. E questo appare strano perché – come vedremo – in Teatro era assunto un copista regolarmente pagato e nella stagione 1801-1802 sono chiaramente leggibili nel libro cassa i pagamenti ai copisti Soardi e Marcolini³ ma anche ai musicisti Nazzari e Bresciani per copie di opere e di balli o per la scrittura di varie arie. È invece presente in Teatro una collezione di libretti, in parte settecenteschi e in parte relativi a rappresentazioni bresciane, che non è catalogata in alcuna maniera e non risulta quindi in alcun repertorio: la maggior parte dei

¹ Vasco Frati *et al.*, *Il Teatro Grande di Brescia : spazio urbano, forme, istituzioni nella storia di una struttura culturale*, 2 vol., Grafo, Brescia 1985-1986. La notizia del ritrovamento, insieme con le indicazioni delle diverse altre fonti archivistiche degli Archivi del Teatro, è alle pp. 214-215 del primo volume. Diamo l'elenco delle abbreviazioni per gli archivi citati nel presente lavoro: ASBs = Archivio di Stato di Brescia; ASC = Archivio Storico Civico di Brescia (depositato presso l'ASBs); ATG = Archivio del Teatro Grande (depositato presso l'ASBs).

² Se ne legga lo schematico resoconto in questa pagina web: <http://www.archimistaweb.polimi.it/fonds/372> (ultima visita 24 marzo 2017).

³ In realtà nelle sue ricevute il copista si firma “Marcolino Scalvini”.

libretti di opere rappresentate in città, lo vedremo, è però consultabile presso altre biblioteche del territorio. Per quanto riguarda i documenti conservati in Archivio di Stato l'unico libretto di rappresentazioni bresciane a tutt'oggi reperibile è *L'Acomate*, un dramma per musica «da rappresentarsi nel magnifico teatro dell'Illustrissima Accademia degli Erranti di Brescia per la Fiera dell'anno 1784», con musica «tutta nuova» di Giuseppe Giordani⁴.

Il lavoro di ricerca che ha prodotto questo breve contributo si è basato sull'indagine dei documenti conservati presso l'Archivio di Stato, in particolare sulle buste ritrovate ultimamente. A ben pensarci, è strano che a tutt'oggi non esista uno studio serio e completo sulle attività musicali dell'Accademia degli Erranti prima e del Teatro Grande poi. Il materiale sicuramente non manca: mandati di pagamento, bollette, statuti, contratti con impresari, manifesti per le varie stagioni, verbali dei Consigli e delle Reggenze, uniti ai libretti sparsi in tante biblioteche, non solo bresciane, e agli estratti di musica che si trovano anch'essi sparsi nelle biblioteche di tutto il mondo, potrebbero di certo portare a risultati assai interessanti e a collocare l'attività musicale del nostro Teatro – come sarebbe semplicemente giusto – nel complessivo panorama culturale della nostra città, di cui la musica fa parte, integralmente.

Davanti a una mole davvero assai consistente di documenti, si è preferito fissare alcuni punti di interesse limitando anche i confini cronologici della ricerca: gli approfondimenti riguardano quindi i musicisti – e in seguito l'orchestra – attivi presso l'Accademia degli Erranti e il Teatro Grande, la stagione 1801-1802 di cui è stata conservata una documentazione molto precisa e le fonti musicali reperibili dell'attività svolta; cronologicamente ci si ferma al 1810, quando si inaugurò il nuovo Teatro con una nuova opera appositamente composta da Simone Mayr, passando così dal dominio veneziano precedente al periodo rivoluzionario e cisalpino.

1. *Musicisti e orchestra*

Si sa che nelle Accademie previste dagli Statuti dell'Accademia degli Erranti, ma non solo, trovava una parte importante anche la musica. In numerosi libretti sono scritte, infatti, annotazioni che rilevano la presenza di musica eseguita e di maestri che istruivano gli esecutori. Così, nel 1737, in occasione della nomina di Marin Antonio Cavalli a vice podestà della città, gli Erranti lessero i loro componimenti poetici «colle Cantate

⁴ *L'Acomate. Dramma per musica da rappresentarsi nel magnifico teatro dell'Illustrissima Accademia degli Erranti di Brescia per la Fiera dell'anno 1784. Dedicato a Sue Eccellenze li NN. DD. Cesilia [sic] Gradenigo podestaresa e Teresa Barbariga capitania di detta città*, appresso Francesco Ragnoli, Brescia 1784 (ASBs, OP.C1.100).

musicali servite in tale occasione»⁵. Qui possiamo vedere i nomi del compositore e degli esecutori: le cantate, su testo di Fortunato Zucchini segretario dell'Accademia, erano state musicate da «Orazio Polaroli bresciano, maestro di capella dell'Accademia» ed erano state cantate dai virtuosi Mariano Nicolini da Fano, Francesco Grizi da Trento, Giovanni Parella e Giovanni Battista Chiappati, questi ultimi bresciani. Della musica, al solito, nessun riscontro.

I Pollaroli, famiglia di musicisti bresciani molto attivi non solo in città ma anche a Venezia e sulla quale si sta diradando man mano la confusione dovuta ai nomi ripetuti, ebbero una presenza costante come maestri di cappella all'interno dell'Accademia degli Erranti. Il primo Pollaroli che compare nei documenti dell'Accademia è Carlo Francesco, che fu eletto capo musico alla morte di Pietro Pelli, nel 1681⁶. Dopo di lui troviamo Paolo, che presentò la propria disponibilità alle cedole d'invito per la carica di Capo musico dell'Accademia nel giugno 1706, cedole che prevedevano anche «l'obligazione di tre buone voci solite usarsi da M.to Rev.di Padri della Pace, et dieci stromenti per ogni musica». Questa la proposta di Pollaroli:

«Io Paolo Polaroli faro la Musica della Ill.ma Cademia cioe due voci le quali sara il Sig.r Gio. Buceleni, et il Sig. D. Paolo Crivani in quaranta lire, ovvero il Sig. D. Filippo Contralto della Pace e il Sig. D. Francesco [Valdobba] soprano pure della Pace et un altra voce ordinaria con lire sinquanta. Per quello si ricerca alli istromenti ne conduco dieci et io confar la musica me daranno lire sinquanta che in tutto fanno lire cento dico L. 100»⁷.

I Reggenti decisero però di sollecitare anche Francesco Montini, altro musicista bresciano, perché rispondesse anch'egli all'invito; ma il Bidello, inviato in missione, riferì che «datta la sud.a notizia due volte al pred.o Sig. Montino» gli fu risposto «la seconda volta di non voler fare alcuna

⁵ *Componimenti poetici detti dalla signori Accademici Erranti di Brescia il di 9 settembre dell'anno 1737 in onore dell'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor Marin Antonio Cavallo Capitano, V. Podestà nel suo ingresso alla detta carica [...], Policreto Turlino e Giuseppe Pasino, Brescia 1737 (Esemplare conservato presso la Biblioteca Queriniana di Brescia, 5a.I.III.15m1).*

⁶ Olga Termini, *Carlo Francesco Pollarolo: follower or leader in venetian opera?*, «Studi musicali», VIII (1979), pp. 223-272. Prima di lui troviamo l'elezione a capo musica di Francesco Panigata (14 aprile 1631). Non abbiamo invece trovato la nomina di Pietro Pelli di cui è proposta la nomina ad Accademico in data 6 gennaio 1643. Ambedue i documenti sono in ASBs, ASC, b. 1268. Nello stesso registro è riportata anche la proposta di nomina ad Accademico di Graziadio Antegnati (16 aprile 1637).

⁷ ASBs, ASC, b. 1270, 3. *Consigli, et Regenza / ab Anno 1701 usque ad Annum 1739 / et a 1716 usq. Febr. 1739*, sul dorso: *Teatro ed Accademie*, cc. 40v-41r. I nominativi corrispondono ai cantanti in servizio presso la Chiesa della Pace di Brescia, all'epoca dotata di un apparato musicale fra i più sontuosi. Cfr. Remo Crosatti, *Catalogo del Fondo musicale dell'Archivio di S. Maria della Pace. La Musica dell'Oratorio filippino bresciano, appunti per una ricerca*, Casa della Pace, Brescia 2000, in particolare alle pp. 75-118 e 165-221.

oblazione per essere stata fatta dal Sig.r Polaroli»⁸. I due musicisti vennero comunque ballottati ambedue, e risultò vincitore Pollaroli⁹.

Troviamo diverse bollette di pagamento per Paolo Pollaroli dal 1721 al 1725 per la musica fatta in diverse Accademie e per aver aggiustato il clavicembalo¹⁰; nel 1729 è invece pagato per le stesse mansioni Francesco Montini; nel 1729 ancora si paga il capo musico Pollaroli (senza la specifica del nome) mentre dal 1736 risulta pagato Orazio Pollaroli sicuramente fino al 1738. Nel 1741-1742 viene retribuito un non specificato «maestro di capella» che potrebbe essere Vincenzo Pallavicini¹¹, pagato negli anni seguenti fino al 1747 quando riprende servizio Orazio Pollaroli, fino al 1753¹².

Fra le bollette dell'Archivio del Teatro intestate a Orazio Pollaroli, sempre per la musica "fatta" in numerose Accademie e per aver spesso «aggiustato il Clavicembalo della Accademia», troviamo anche quella relativa all'Accademia del 1737 (lire piccole 105 per la musica e per l'accordatura del clavicembalo) che comprende anche il pagamento di lire 6 allo stampatore Giuseppe Pasini per la stampa di 12 cartelloni grandi. Nel 1762 si paga invece il «S.r Peretti [per] giustadura Cembalo L. 65»¹³. Nel 1768 la cura del clavicembalo fu affidata a Santo Franzoni¹⁴. Dal 1771 al 1790, ma saltuariamente, troviamo alcune bollette più esplicative intestate a Paolo Scalvini, non meglio identificato cembalero bresciano, per i lavori intorno al clavicembalo dell'Accademia. Fra queste merita di essere ricordata la bolletta n. 490 del 31 dicembre 1771, dimostrativa della mole del lavoro compiuto:

«Polesa de Mioramenti fatti al Clavicembalo del Teatro.

In Primo Luogo aver rimesso di nuovo tutte le corde con gli suoi peroli di fero che tiene legate le sudette corde.

⁸ Fatto già ricordato da Daniela Rossato, *Le attività musicali negli ambienti culturali*, in *La musica a Brescia nel Settecento*, Grafo, Brescia 1981, pp. 106-107 e da Olga Termini, *Music and musicians at S. Maria della Pace, Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, II, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1992, pp. 368-369.

⁹ ASBs, ASC, b. 1270, 3. *Consigli, et Regenza* [...], cc. 41-42r.

¹⁰ Il clavicembalo di proprietà dell'Accademia risulta già presente nell'inventario stilato dal Bidello Francesco Barbieri nel 1707: «L'Orchestra con balaustri novi, e scala di legno | Un Claocimbalo ben servato con chiave con la sua Tavola grande di sotto via [...] | Altra Tenda di Tela turchina vecchia per coprire il Claocimbalo», *ibi*, cc. 48v-49.

¹¹ Musicista ancora sconosciuto, di lui rimangono alcune lettere inviate a Padre Martini. In una di queste egli dice di essersi «esposto in qualità di maestro in Brescia l'anno 1739». La lettera è conservata presso il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, collocazione I.008.095. Presso la medesima biblioteca rimangono anche alcune sue musiche; una *Salve Regina* è invece conservata presso l'Archivio Musicale del Seminario di Brescia, nel Fondo della Basilica delle Grazie (GRAZ. 33/32).

¹² I mandati di pagamento sono consultabili in ASBs, ATG, b. 4.

¹³ ASBs, ATG, b. 6, *Polizze saldate 1760-1775*: polizza n. 225 (8 gennaio 1762).

¹⁴ ASBs, ASC, b. 1269, c. 114v (2 agosto 1768).

2^{do} Aver rimezzo tutte le linguette alli saltarelli et anche rimesso una donzena delli saltarelli e messo li suoi panni.

3.^o Aver rimezzo di nuovo alla tastadura tutti li suoi panni.

4.^o Aver ricolato larco maggiore et in altri luogi come pure averlo nettato il suo fondo di tutto questo importa piccole L. 46.

Io Paolo Scalvino Cimbalista Teatrale

Io Pietro Pellegrini attesto come sopra»¹⁵.

Il clavicembalo, dopo innumerevoli rammendature, fu definitivamente sostituito nel 1810, probabilmente per l'inaugurazione del nuovo Teatro con l'opera di Mayr *Il sacrificio di Ifigenia*, per la messa in scena della quale non si badò a spese. Cembalaro era, allora, Zaccaria Raspini che, oltre al cembalo, procurò diverso altro materiale per l'orchestra:

«22 dicembre 1810 Brescia.

La Deputazione al Teatro deve dare come segue

Per una spinetta fatta di novo a darte serve per l'orchestra

così d'accordi L. 250

Speso dal pittore per dipingerla L. 17

per importo di due Timpani solo rame d'accordi lire 3

alla lira importo L. 53.5

fattura L. 6

per n. 15 vide 15 piastre stagnate due cerchi e due tripiedi ferro

e fattura come da polizza L. 61

speso per due pelli caprone L. 15

Fatto un lettorino grande per lo spartito L. 20

Fatto un simile per Pezzana [al contrabbasso] L. 20»¹⁶.

La firma di Pietro Pellegrini, nella polizza più sopra riportata, conferma la sua posizione di maestro di cappella dell'Accademia¹⁷. La sua morte, pochi anni dopo, consentì a Giovanni Battista Bresciani, che si era proposto per tale ruolo qualche mese prima nel febbraio 1779 «supplicante d'essere trasielto ed il primo chiamato al servizio di questo Teatro nel caso però che il Maestro Pellegrini non puotesse per legittimi impedimenti in persona supplire al suo dovere di Maestro di Capella», di ottenere il posto vacante. La nomina è resa definitiva il 26 maggio 1779:

¹⁵ ASBs, ATG, b. 6, polizza n. 460. Le altre bollette sono contenute nella stessa busta e nella b. 5.

¹⁶ ASBs, ATG, b. 16, polizza n. 492.

¹⁷ Il ruolo di maestro di cappella di Pietro Pellegrini fin dal 1754 è suggerito dalla presenza di alcune arie da lui composte nell'opera *De gustibus non est disputandum*, con musica di Giuseppe Scarlatti, rappresentata la Fiera del 1754 (cfr. Maria Teresa Rosa Barezzi, *L'opera in musica*, in *La musica a Brescia nel Settecento*, pp. 17-56: scheda n. 132. Le *Schede* relative al repertorio delle opere rappresentate a Brescia dall'anno 1617 all'anno 1800 che chiudono il saggio sono alle pp. 40-56).

«Adi 26 Maggio 1779. Brescia
 Congregatisi previo l'invito col solito viglietto [...] quali attesa la morte seguita del M. Sig.r Pietro Pellegrini Maestro di Capella di questa Ill.ma Accademia, a cui incombeva d'assistere alle musiche ordinate dall'Accademia stessa, come pure d'assistere alle Opere Musicali che si recitano in questo Teatro, anno [sic] perciò S.S. Ill.me legittimamente [...] eletto in luogo del d.to fu Maes.o Pellegrini la Persona del Sig. Gio. Bresciani con gli obblighi sopradetti, che restangli ingiunti, e così a pieni voti»¹⁸.

Fin qui abbiamo in parte ricostruito la successione dei maestri di cappella degli Erranti: Francesco Panigata (1631), Pietro Pelli¹⁹, Carlo Francesco Pollaroli (1681-1689?), Paolo Pollaroli (1706-1725), Francesco Montini (1729), un altro Pollaroli, probabilmente ancora Paolo (nel 1729), Orazio Pollaroli (1736-1738), probabilmente Vincenzo Pallavicini (1741-1747), ancora Orazio Pollaroli (1747-1753), seguirono Pietro Pellegrini fino alla sua morte (1776) sostituito da Giovanni Battista Bresciani²⁰. Nessuna notizia precisa sui musicisti che suonavano sotto la loro direzione: i libretti per musica tacciono sulla composizione dell'orchestra almeno fino alla metà del Settecento. È proprio nel periodo di Bresciani che cominciamo ad avere una più completa visione dei "professori" che formavano quella che era ormai diventata una vera e propria orchestra, con il compito non semplicemente di suonare durante le Accademie, ma di accompagnare le rappresentazioni d'opera. La storia appare piuttosto aggrovigliata: in effetti nel tardo Settecento la vita musicale a Brescia pare divenire quasi ingovernabile. Certamente, alla base del malcontento dei musicisti, ci fu la profonda crisi che colpì tutti i luoghi dove essi potevano esercitare la propria attività guadagnando il giusto salario. Non possiamo dimenticare la dolente annotazione di Andrea Costa che così scrive, riguardo alla Chiesa della Pace che – come prima già ricordato – aveva fino ad allora garantito magnifici apparati musicali per le funzioni:

«I Chierici della Congregazione dell'Oratorio di questa Città sotto la protezione di S. Filippo Neri, in Maggio del corrente anno 1774 si determinarono di dimet-

¹⁸ ASBs, ASC, b. 1272, *Libro s.to Consigli, e / Regenze principio / 1777 usque*, la prima richiesta di Bresciani è a c. 6r in data 22 febbraio 1779; la nomina è a c. 8r, in data 26 maggio 1779.

¹⁹ Musicista ancora sconosciuto. Nessuna musica rimasta. Di lui sappiamo solo che fu maestro di cappella presso il Duomo di Brescia dal 1658 al 1680 e che risultò idoneo al concorso del 1648 (concorso cui partecipò anche Biagio Marini) come maestro di cappella per la MIA (Maurizio Padoan, *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord: S. Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1657*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XI, 1990, pp. 115-157).

²⁰ Rimane da confermare la posizione di Biagio Marini che il 25 agosto 1620 firmò da Brescia la dedica a Ludovico Baitello delle Arie, madrigali e corenti a 1, 2 e 3, op. III (Venezia, 1620) qualificandosi maestro di cappella di S. Eufemia e «capo della musica de gli signori Accademici Erranti in Brescia».

tere la Cappella in musica, cioè musici e suonatori ch'eran soliti ogni festa a fare nelle loro funzioni in chiesa chiamata S. M. della Pace, non potendo più continuare la spesa a motivo che l'entrata non è sufficiente [...]. I poveri professori della Musica sono ridotti quasi all'estremo, mancandogli la Cappella, che facevano, e in conseguenza hanno perduto quei salarij, che gli davano, restandogli soltanto le Solenità che annualmente si fanno nella Chiesa, ed il Teatro»²¹.

Uno dei primi elenchi di orchestrali che ci è dato leggere nei libri dell'Accademia viene steso nel 1776; accanto al nome del musicista è scritta anche la paga a ciascuno attribuita:

«Adi 9. marzo 1776

[...]

Nota dell'Orchestra dell'Ill.ma Reggenza con suoi prezzi stabiliti:

Maestro Prof. Pellegrini	L. 8
Capo d'Orch.a Giuseppe Zanuchi	L. 9
Violonc.o Domenico Panelli	L. 9
Capo de 2di Antonio Zoni	L. 6
Francesco Latos	L. 5
Filippo Brandiglioni	L. 4
Giovanni Battista Gobbini	L. 3.10
Gasparo Calzi	L. 4
Direttore de Balli Giacomo Latos	L. 7
Girolamo Zoni	L. 3.10
Giuseppe Bettoni	L. 3.10
Giuseppe Pagliani	L. 2.10
Oboe Pietro Ferlendis	L. 7
Gaetano Bianchi	L. 3
Contrabasso Girolamo Rovelli	L. 5.10
Viole Spinoni	L. 3
Antonio Zani	L. 3» ²² .

Se confrontiamo questo elenco con quello dei musicisti impegnati in servizi presso le chiese bresciane, risulta evidente che i professori del Teatro prestavano servizio anche in chiesa, a testimonianza di una effettiva “corporazione” in una attività che prevedeva una abilità non diffusa. Da questo momento in poi, sui registri delle Reggenze si trovano innumerevoli sostituzioni, nuove assunzioni, richieste o proteste dei musicisti. Già nel 1776 Giacomo Latos viene dispensato dal carico di direttore dei Balli,

²¹ Andrea Costa, *Compendio della fondazione, e da che è statta governata la città di Brescia* [...], pp. 112-113 (ms. nella Biblioteca Queriniana, O VIII 41, ripubblicato a cura di Ugo Vaglia nella collana Monumenta Brixiae Historica Fontes, v, Brescia, Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, 1980, p. 202).

²² ASBs, ASC, b. 1271, 4.to / *Consigli e Reggenze / ab Anno 1739 usque ad annum*, c. 132.

posto che passa a Giuseppe Pagliani e viene assunto Pietro Sani come secondo contrabbasso (13 settembre), Ferdinando Racca prende poi il posto di Giacomo Latos (21 dicembre); l'anno seguente Domenico Scaramuzza viene assunto come suonatore di corno da caccia (12 marzo 1777) e sono assunti altri due suonatori di corno da caccia (18 settembre). Una notizia più di rilievo compare il 7 agosto 1778:

«D'indi sentita la supplica in voce da me legittimamente loro fatta in nome di Pietro Ferlendis instante la grazia della licenza di trasferirsi alla Dominante nell' venturi autunno, e carnevale col debito di lasciarvi un sostituto, che a comodo di questo Teatro faccia le sue veci».

La richiesta, presentata dal segretario, è accolta, ma il posto sarà poi definitivamente dato, nel 1780, a Giuseppe Calemani, per l'evidente scelta di Ferlendis di rimanere lontano da Brescia²³.

Arriva nel 1781 la prima drastica decisione della Reggenza per cercare di tamponare la crescente indisciplina dei suonatori:

«Adi 3 agosto 1781

[...]

quali invigilando sempre con la solita loro attenzione perché sia da tutti gli Operatori destinati da loro al servizio del Teatro al loro zelo raccomandato e fatto il loro dovere accio non abbia a dolersi il Pubblico ed insieme servito da medesimi; e massime dalli Professori d'orchestra che si prendono le libertà ora di mettervi cambij, ora di mancare ai servizii, ed il più delle volte oltre l'andare tardi al Teatro principata l'Opera, starsene dormendo senza suonare. Stanno perciò S. S. Illustrissime con il presente decreto ordinato e prescritto, che nessuno di essi Professori destinati a tale servizio possa metter alcun cambio senza nova legitima causa d'essere riconosciuta e dalli due KK. destinati alla Direzione del Teatro e dall'Impresario sotto la pena d'essere espulsi da tale servizio, e che tutti debbano essere pronti in Teatro all'ora di notte a disposizione e se alcuno mancasse andando in Teatro quando fosse già l'Opera principata, doverà per quella sera in pena di tale mancanza restare senza la solita paga, e chi di essi Professori mancherà al detto servizio una sera intiera senza legitima causa, e senza l'assenso di essi KK. o dell'Impresario, dovrà subire la pena di dover servire le prime tre sere dopo senza alcuna paga, e mancando da esso servizio senza legitima causa, e senza l'assenso de sudetti, s'intenderà quello per sempre escluso da esso servizio, e sarà depennato dal catalogo, e sotto la stessa penalità incorrerà chiunque di essi Professori che de cetero se ne partissero dalla città senza la preventiva licenza della Illustrissima Reggenza»²⁴.

²³ Tutte queste delibere, e molte altre simili, sono contenute in ASBs, ASC, b. 1272, *Libro s.to Consegli, e / Regenze principio / 1777 usque*. Pietro Ferlendis risulta primo oboe stabile della cappella di S. Antonio a Padova, dal 23 maggio 1780 per oltre quaranta anni.

²⁴ *Ibi*, c. 29v.

Nel 1783 si ridefiniscono le paghe dei professori. Nell'elenco sono precisati anche i posteriori avvicendamenti nell'incarico, talvolta con le motivazioni:

«Adi 10 luglio 1783

[...] fu proposta la parte di regolare l'ordine e li prezzi o siano paghe delli Suonatori del Teatro [...].

Registro dell'ordine e paghe de Professori

Maestro al Cembalo Gio. Bresciani	lire piccole 9
Capo d'orchestra Giuseppe Zanuchi	lire piccole 9
Giuseppe Rettori	4.10
Direttore de Balli Giuseppe Pagliani	8.10
[aggiunta posteriore] ora Antonio Conti per decreto 29 dicembre 1791	
Suonando ale Opere crescita	1.10
Primo Oboe Gaetano Bianchi	3.10
Gio. Battista Gobbini	3.10
[aggiunta posteriore] ora Faustino Camisani per decreto 7 settembre 1784	
Ferdinando Racca	3.10
Primo de secondi Antonio Zoni	6
Francesco Latos	5
[aggiunta posteriore] ora Gasparo Calzi per decreto 24 dicembre 1785	
2. ^{do} oboe Giuseppe Caleman	3
[inchiostro diverso] in sua mancanza Antonio Turchetti decreto 24 agosto 1789	
Filippo Brandiglioni	4
Gasparo Calzi	4
[aggiunta posteriore] ora Stefano Patuzzi per decreto 24 dicembre 1785	
Quirico Papetti	3
[aggiunta posteriore] ora Francesco Fogazzi decreto 31 gennaio 1791	
primo violoncello N.N.	8
2. ^{do} violoncello Lodovico	3
[aggiunta posteriore] Per decreto 26 maggio 92 è stato depennato detto Lodovico [Massaglia] dal servizio di questo Teatro per essersi absentato	
Prima Viola Spinone	3.10
[aggiunta posteriore] ora Antonio Zane decreto 24 maggio 1785	
2. ^{da} Viola Ferettini	3
Primo Corno Vincenzo Gava	4.10
2. ^{do} Corno Scaramuzza	3
Contrabasso al Cembalo Fioretti	4
2. ^{do} Gerolamo Morelli	4
[aggiunta posteriore] ora Carlo Frigerio Decreto 6 marzo 1784	

3^{zo} Pietro Savio

[aggiunta posteriore] che ha rinunciato. Ora Giovanni Arici decreto 10 febbraio 1791

In luogo d'Antonio Zane per la Viola ora Serafino Trevello per decreto 24 dicembre 1785 e con decreto 5 febbraio 1791 dichiarato per le opere, e cavalchine»²⁵.

Nomi di musicisti per lo più sconosciuti fuori Brescia. Di alcuni possiamo però fornire alcune indicazioni, utili a dare un'idea complessiva del mercato musicale in città. Il maestro al cembalo, Giovanni Battista Bresciani (padre di Bartolomeo che fu organista e maestro di cappella in Duomo), lascia un'ampia produzione musicale presso l'Archivio del Duomo cittadino dove non pare avere mai assunto incarichi. Sulla parte di violino principale di un *Miserere* da lui composto compare il nome di Giuseppe Zanucchi, così come compare l'appellativo Nazari (per Antonio Conti) su un *Kyrie* «provato il giorno 18 agosto 1804 in casa Rubinelli»²⁶, annotazioni che lasciano facilmente pensare a una consuetudine del fare musica insieme. Su una parte di un altro suo *Miserere* leggiamo invece il nome di Faustino Camisani (detto Timili), di certo il più noto di tutti questi musicisti cittadini. Maestro di Antonio Bazzini, è ricordato anche da Carlo Gervasoni come musicista che «unisce ad una rara abilità nell'esecuzione di qualunque più difficile pezzo varie cognizioni teoriche dell'Arte e molto buon gusto nel comporre»²⁷. Altri di questi musicisti furono attivi nella chiesa di S. Nazaro, nella chiesa della Pace o suonavano per le diverse confraternite presenti in città²⁸.

Da questo momento in avanti, nei libri della Reggenza è tutto un rincorrersi di dimissioni, suppliche, incarichi tolti e assegnati ai vari musicisti. Finché si arriva a questa conclusione:

«Adi 19 gennaio 1796

furono esposti li molti disordini, ed abusi introdotti dai sonatori dell'orchestra del Teatro, eletti dall'Illustrissima Reggenza, per cui viene ad essere molto mal servito il Teatro stesso, e pregiudicati gli Impresarij, fatte perciò adunque da

²⁵ *Ibi*, c. 36v.

²⁶ Giovanni Rubinelli si ritirò a Brescia (era nato a Salò) nel 1800, trascorrendo qui gli anni fino alla morte. Questa annotazione, insieme al suo nome scritto su altre parti di musiche conservate nell'Archivio musicale del Duomo di Brescia, ci consente di pensare che partecipasse a esecuzioni musicali locali.

²⁷ Carlo Gervasoni, *Nuova teoria di musica*, Blanchon, Parma 1812, pp. 104-105.

²⁸ Per una veloce ricognizione possono essere utilmente consultati i seguenti volumi: Mariella Sala, *Catalogo del fondo musicale dell'Archivio Capitolare del Duomo di Brescia*, EDT, Torino 1984 (Cataloghi di fondi musicali italiani, 3); il già citato R. Crosatti, *Catalogo del Fondo musicale dell'Archivio di S. Maria della Pace*; Antonio Fappani, *Enciclopedia bresciana*, La voce del popolo, Brescia 1978, *ad vocem*; Andrea Valentini, *I musicisti bresciani ed il Teatro Grande*, Tipografia e libreria Queriniana, Brescia 1894; Giovanni Bignami, *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1985, oltre al sito dedicato alla musica bresciana, nella sezione destinata al Dizionario dei musicisti, http://www.musicabresciana.it/autori/indice_autori-A.html (ultima visita 24 marzo 2017).

SS. Illustrissime piu riflessioni fu stabilito tra di Esse unanimi, e d'accordi, per togliere tali inconvenienti di rinovar il corpo di detti sonatori a norma del piano che verrà esibito da Nob. Persona della Reggenza stessa a tal'oggetto pregata»²⁹.

A partire dagli ultimi decenni del '700, nei libretti d'opera troviamo riportato anche i nomi delle prime parti strumentali. Per il *Calto*, dramma per musica di Francesco Bianchi rappresentato durante la fiera 1788, si leggono i seguenti nomi: Antonio Capuzzi primo violino dell'opera, Giovanni Battista Bresciani, maestro al cembalo, Carlo Fortis, primo oboe e corno inglese, Giuseppe Pagliani, primo violino de' balli. Proseguendo nel tempo, gli elenchi si completano; così, per l'*Andromaca* di Paisiello, rappresentata nella fiera del 1802, questi gli esecutori: Giovanni Battista Bresciani, maestro al cembalo, Faustino Camisani, capo d'orchestra per l'opera, Antonio Conti, capo d'orchestra per i balli, Gaetano Voltolini, primo oboe, Vincenzo Gava, primo corno da caccia, Serafino Trivella, primo violoncello, Gaetano Pezzana, primo contrabbasso.

Con l'arrivo della Repubblica napoleonica, il governo impone nuove regole anche all'orchestra; oltre ad avere decretato, il 23 luglio 1797, l'abolizione dell'Accademia degli Erranti e della sua Reggenza e avere sostituito la Reggenza con una commissione di cinque cittadini si decidono i nuovi salari per l'intero gruppo orchestrale:

«In nome della Repubblica Cisalpina una e indivisibile
La Commissione delegata al Teatro ad 10 termidoro anno 6 repubblicano [28 luglio 1798]

Radunati li Cittadini Inspettori della Commissione delegata al Teatro, e riflettendo alla necessità di organizzare prontamente l'Orchestra serviente al medesimo, divengono all'elezione dei seguenti nomi colli rispettivi onorari, con condizione ai medesimi della puntuale esecuzione delle Discipline, che le verranno imposte.

Seguono li nomi dei Professori decretati dalla Commissione suespressa

Maestro al Cembalo Giovanni Bresciani	L. 9
Primo Violino dell'Opera Faustino Camisani	L. 12
Primo Violino de Balli Antonio Conti	L. 8.10
Suonando il sud.o all'Opera	L. 1.10
Sostituto al primo Violino, e primo dei Secondi Giuseppe Pagliani	L. 7.10
obbligato a suonare il sud.o al primo Ballo	L. 7.10

²⁹ ASBs, ASC, b. 1272, *Libro s.to Consigli, e / Regenze principio / 1777 usque*, c. 88. A rafforzare questa netta impressione di disordine fra le fila dei suonatori bresciani, annoto che in Biblioteca Queriniana, Fondo Guerrini Q VI, si può leggere un documento, datato 4 giugno 1790, controfirmato «dalla maggior parte dei professori di musica di questa città» in cui si danno regole per i ruoli dei primi violini durante le funzioni religiose. In apertura Antonio Zoni comunica di lasciare il posto di primo violino a Faustino Camisani «per por fine a tutte le contese, e specialmente per rimettere nella professione il buon ordine e la tranquillità desiderata da chi governa».

Giuseppe Rettori vicino al primo Violino	L. 5
Angelo Gobbini	L. 4
Pietro Gava	L. 4
Giuseppe Stoppani	L. 4
Filippo Brandiglioni	L. 4
Luigi Vitali	L. 4
Francesco Rettori	L. 3.10
Gio. Batta. Bertoglio	L. 3.10
Giuseppe Olivari	L. 3.10
Contrabassi	
Gaetano Pezzana	L. 7
Enea Chiarini	L. 4.10
Carlo Frigierio	L. 4
Giuseppe Fregoni	L. 4
Violoncello [manca il nome]	
Oboè	
Gaetano Voltolini	L. 5
Gaetano Bianchi	L. 3.10
Corni	
Vincenzo Gava	L. 6
Domenico Scar[a]muzza	L. 3
Viole	
Fanana Fran.co	L. 3.10
Pietro Camisani	L. 3.10
Cembalista	
Zaccaria Raspini, con l'obbligo di somministrare le Spinette agli Virtuosi	L. 4» ³⁰ .

A questo decreto un altro segue, pochi giorni dopo, con le discipline degli orchestrali:

«13. Termidoro an. 6. Rep.a

1^{mo}. Tutta l'Orchestra si per li posti, quanto per la direzione, e pel bon'ordine, dovrà dipendere dal primo Violino, il quale avrà l'incarico di far un rapporto agli Inspettori del Teatro di ogni disordine che nascer potesse incontrario alle bone regole.

2^{do}. Convenuta l'ora dello spettacolo, chi mancherà di ritrovarsi al principio dello stesso, l'Impresario avrà il diritto di trattenerlo, per quelle sere, la metà paga a quei Professori che mancassero.

3^{zo}. Qualunque Professore, per qual si sia motivo non potesse venire ad eseguire qualche sera il suo dovere in Teatro, o che cercasse di sostituire un qualche cambio per funzioni, dovrà presentar la sua pettizione in iscritto alla Comm.e sud.a per ottenerne il permesso, quale se sarà possibile gli verrà accordato con quelle condizioni, che saranno dalle circostanze del momento suggerite, perche non abbia a mancare il necessario servizio del Teatro».

³⁰ ASBs, ASC, b. 1272, *Libro s.to Consigli, e / Regenze principio / 1777 usque*, c. 36v.

Le delibere sono intoccabili, e gli Ispettori ancora decretano che «quei Professori poi, che metteranno in campo dopo la suddetta gratificazione [data agli orchestrali visto il “bon servizio prestatò dall’Orchestra”] delle nuove pretenzioni s’intendono riguardati come nemici del buon’ordine, e s’intenderanno licenziati da quel momento istesso dal loro posto [...]. Musicisti e castrati, le vecchie maschere per la Commedia, gli antichi spettacoli, urtanti contro lo spirito nuovo, le cantate, le opere buffe ed i balli, nulle di poesia e di versi, insufficienti di musica, furono spazzati da Brescia rivoluzionaria, con la fede in un programma rigeneratore»³¹. Il nuovo governo rivoluzionario aveva quindi programmi innovativi anche per il Teatro della nostra città. Possiamo leggere l’essenza della riforma nella mozione del cittadino Giovan Battista Savoldi, approvata il 23 ottobre 1797 (2 brumajo), partendo da queste considerazioni:

«La musica poi per l’insaziabile smania di avere continuamente nuove rappresentazioni, è ridotta alla decadenza più deplorabile. I professori di quest’arte, dopo aver esaurito il loro genio, hanno seguito il gusto corrotto, che seco porta l’amore della novità; e l’arte più bella, che dovea servire di organo alla virtù per l’insinuarsi, si trova degenerata in un ammasso di tritumi vocali, che appena per un momento possono ammaliare l’orecchio, e lasciano infallibilmente un vuoto sterile nel cuore di chi li ascolta»³².

Per permettere la scelta oculata delle opere da rappresentare, si forma una Commissione di tre membri eletti dal Governo che diriga il Teatro sotto l’aspetto non solo economico, ma anche “morale”. Di conseguenza, sono scritte anche le regole per l’assunzione della compagnia e dei suonatori e si decreta:

«Che da ora in avanti non possano essere rappresentati sulle scene Drammi per musica, finoché non ne sia riformato l’argomento e la musica, secondo i veri principi della ragione e della democrazia, e che nell’ipotesi della riforma, non debbano mai essere rappresentati da attori evirati od infami».

Come si vede, anche nella musica pare non si possa mai trovare pace: fra riforme teatrali e riforme della musica sacra, si percorrono continuamente sentieri interrotti o modificati nella loro traiettoria.

Infine, alcune notizie intorno ai copisti. Troviamo un primo accenno al copista in una delibera che risale al 23 aprile 1790:

«D’indi sentite pure le due suppliche presentate dalli SS. Anselmo Bigliardi³³ e Giovanni Gastaldi concorrenti per suggeritori e copisti di questo Teatro in luogo

³¹ Così scrive Ugo Da Como, *La repubblica bresciana*, Zanichelli, Bologna 1926, p. 162.

³² La mozione di Savoldi è integralmente pubblicata in *ibidem*, pp. 348-354.

³³ Probabilmente anche cantante. La sua presenza, come anche quella di Giovanni Gastaldi, è testimoniata in diversi libretti. Angelo Soardi, invece, compare talvolta nei pagamenti come cantante in funzioni nel Duomo di Brescia.

dell'infermo Francesco Marcozzi da me separatamente lettagli [...] è stata ammessa la supplica del sudetto Bigliardi a pieni voti, destinandolo come copista e suggeritore di questo Teatro»³⁴.

da cui si ricava che il suggeritore e copista era in carica già prima. Un ulteriore incarico risale al 1799:

«Essendo poi presentato con ricorente memoriale Angelo Soardi supplicante di essere sostituito nel posto vacante di Copista e Suggestore del Teatro che in avanti era esercitato da Anselmo Bigliardi, ed avendo S.S. Ill.me sentita la suddetta supplica hanno eletto a pieni voti il sudetto Petente creandolo Copista e Suggestore del Teatro ordinando a me Segret.o il competente decreto»³⁵.

Nel registro poi che contiene dettagliatamente tutte le spese per la stagione 1801-1802 ben due pagine sono destinate a «Spartiti, e Copista»: per l'opera seria Marcolini e Soardi risultano pagati sette volte, talvolta con la precisazione «per copie»; ugualmente, per l'opera buffa nel tempo di Carnevale, numerosi sono i pagamenti agli stessi e, in più, anche a Nazzari per diverse copie. Con qualche precisazione riguardante il materiale copiato: Marcolini copiò il primo ballo, Soardi diverse opere (*Il podestà di Chioggia*, *Il filosofo*, *Il portico di Atene*), Nazzari musiche «servienti per le feste da ballo» e il ballo *Giulietta e Romeo*³⁶. Ma di queste musiche, guardando le banche dati bibliografiche disponibili, niente risulta essere rimasto.

Per concludere, nell'anno 1811 Carlo Fisogni diede alle stampe lo scritto *Istituto di beneficenza per li signori professori ed impiegati della Deputazione del Nuovo Teatro di Brescia*³⁷, che – come ricorda Andrea Valentini – «è uno dei più antichi di simil genere, sorti nell'Alta Italia»³⁸. Abbiamo potuto consultare solo una copia manoscritta, autografa dell'estensore, ricca di correzioni, conservata fra le carte dell'Archivio di Stato. Il documento richiama, nelle premesse, il sentire di Andrea Costa più sopra ricordato, con considerazioni di grande rilievo culturale che rivelano una finezza propria probabilmente di un appassionato di musica. Vanno citate, queste premesse, perché ancora attuali:

³⁴ ASBs, ASC, b. 1272, *Libro s.to Consegli, e / Regenze principio / 1777 usque*, c. 60r.

³⁵ ASBs, ATG, b. 7, 1799 / *Consigli e Regenze*, 15 giugno 1799. Lo stesso Soardi risulta più volte pagato anche dalla Cattedrale di Brescia per copie di musica, certamente nel 1811 (cfr. le polizze n. 62, 147, 154, 157, 67 dell'Archivio Parrocchiale in cui Soardi risulta pagato «per aver messo in partitura» o «per copie fatte dei Salmi a Capella con Organo per tutto l'anno del Rev.do Don Pietro Gnocchi» o anche per aver «cavate le parti»).

³⁶ ASBs, ASC, b. 1275, c. 7r e 31r.

³⁷ Pubblicato dai tipografi bresciani Spinelli e Valotti, non siamo riusciti a recuperarne neppure un esemplare a stampa, nelle diverse biblioteche e nei diversi archivi bresciani. Neanche fra le carte di Ugo Vaglia, che ne stampa il frontespizio e ne parla succintamente nel suo articolo *Il salotto della contessa Annetta Bolognini Calini* (in *Aspetti di vita bresciana ai tempi del Foscolo*, Brescia, Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia, 1978, pp. 133-171). La fonte manoscritta è contenuta in ASBs, ATG, b. 20.

³⁸ A. Valentini, *I musicisti bresciani*, p. 125.

«Considerando che stante le presenti circostanze li Professori di Musica sono a soffrire più di ogni altro Artista, essendo quasi del tutto scemate le Musiche, e riducendosi il loro guadagno quasi al solo Teatro. Considerando pure che si rende necessario pensare al modo di mantenere li sudetti SS. Professori che servono di continuo a questo Teatro, e ciò per assicurare agli stessi un'esistenza certa nel tempo di loro impotenza, per benemerenza di avere servito il Teatro stesso, e perché ancora possa la gioventù studiare ed animarsi all'arte musicale»³⁹.

2. La stagione 1801-1802

«Mancando improvvisamente l'impresario [= il cittadino Capuzzi], la conduzione della stagione di fiera del 1801 fu assunta direttamente dalla stessa Commissione, con l'appoggio della Municipalità, interessata a “non lasciare il pubblico privo del divertimento della rappresentazione teatrale”. Anche per la successiva stagione di carnevale si continuò nello stesso modo, applicando “l'equa consuetudine” che univa in un solo contratto di appalto le due stagioni»⁴⁰.

In effetti, la Commissione si comportò con una precisione che, a posteriori, appare encomiabile. Ci rimangono infatti alcuni fra i documenti più completi e più leggibili dell'intera storia delle rappresentazioni bresciane. Innanzitutto un grande foglio riassuntivo di tutte le spese, sia per la Fiera d'agosto 1801 sia per il Carnevale successivo. Il foglio, con l'intitolazione *Rendiconto della Commissione del Teatro* [commissari erano Fisogni, Mocini e Paratico] *alla Municipalità Distrettuale di Brescia / relativamente all'Impresa Teatrale sostenuta per dlei ordine, e conto della Fiera 1801, e Carnovale 1802*⁴¹, presenta i costi delle due stagioni e, più sotto, le entrate per ciascuna. In centro, l'epilogo totale, con questa precisazione che a noi serve per ribadire l'attenzione sulla musica scomparsa: «Rimanendovi pure tutto il Vestiario come da Inventario e lo Spartito Filosofo ed anche quello del Portico d'Atene non andato in scena». La stagione di Carnevale, che comprendeva anche le serate di «veglioni e cavalchine», mentre per la stagione di Fiera erano comprese anche serate

³⁹ Rimane anche da rilevare la presenza di coristi nelle rappresentazioni. Se, come vedremo in seguito, il libro cassa della stagione 1801-1802 non li nomina, sono invece bene in evidenza nei cartelloni delle stagioni dal 1822 agli anni '30 (ASBs, ATG, b. 20). Il numero va da 8 a 16, cui talvolta si aggiungono anche dei «coristi ragazzi», e spesso sono dati tutti i nomi: si tratta di cori completamente maschili.

⁴⁰ V. Frati *et al.*, *Il Teatro Grande di Brescia*, II, p. 101. Una lettera che ci introduce nella questione, firmata da Giacomo Mocini della Commissione, scritta il 25 luglio 1801, così espone alla Municipalità: «Il Cittadino Capuzzi Impresario per l'Opera dell'imminente Fiera ci scrive che non può qui portarsi prima del di 9 corrente. Alcuni de' così detti Virtuosi già capitati da alcuni giorni minacciano di andarsene se non vien loro pagato il quartale solito a cui hanno diritto a senso del loro accordo, il che sarebbe un disordine irreparabile nell'attual circostanza, ove si correrebbe rischio di rimanere senza il conveniente spettacolo teatrale». In risposta, la Municipalità autorizza la Commissione a gestire la Stagione (ASBs, ATG, b. 8).

⁴¹ ASBs, ASC, b. 1275, come gli altri documenti citati in questo paragrafo, se non altrimenti specificato.

o mezze serate dei singoli virtuosi, risulta molto più costosa della precedente Fiera: le uscite assommano a 110.468,5 lire (comprese le «spese per i veglioni, cavalchine, orchestra, e salariati» per 7.798,10 lire) contro le 66.801,4 della stagione precedente.

Ma, oltre a questa rendicontazione generale, è rimasto anche un quaderno⁴² che contiene tutte le spese particolari, suddivise per categorie di persone o per categorie di lavori. Per quanto riguarda l'opera seria, questo l'indice del contenuto:

«Uscita
Cantanti
Ballerini
Scenarij e Decorazioni
Spese Serali Orchestra Illuminazione, Salariati, Onorari
Aggiunte alle Serate
Spartiti, e Copista
Stampe, e Compensi a' Virtuosi
Vestiaro
Spese Ordinarie, e Straordinarie
Uscita totale».

Nelle Entrate sono invece compresi, oltre ai dati sopra segnalati: *Viglietti Porta*, *Affitto Palchi, ossia Canone e Abbonati*. Per la stagione di Carnevale, ai costi già elencati si aggiungono i seguenti: *Pittore e Macchinista*, *Spese serali d'Opera* e *Spese serali* per le feste da Ballo che, come consuetudine, arricchivano la stagione.

Molte sono le ricerche che questo quaderno suggerisce. Si potrebbe partire dalla paga dei cantanti. Per la Fiera, Prima donna era Camilla Balsamini; per il Carnevale, invece, Prima donna Buffa era Elisabetta Gafforini⁴³: come si vede, il Teatro non risparmiava, cercando di procurare, per le prime parti, cantanti di grande prestigio e, quindi, di grande richiamo. Alla Balsamini vennero corrisposte 5.100 lire; alla Gafforini 9.120,10 lire. Gli altri virtuosi presero molto meno: dalle 3.490 lire per il Primo Basso Girolamo Cruciani alle 299,16 per il Basso Francesco Baldoni, ambedue impiegati a Carnevale. Confrontare queste cifre con i pagamenti degli altri teatri potrebbe essere interessante, per valutare il livello di considerazione in cui il nostro Teatro era tenuto. Rosselli⁴⁴ ri-

⁴² Le carte del quaderno presentano una filigrana a tre mezzelune che si ritrova frequentemente nei documenti bresciani. Compare anche in alcune delle arie conservate presso la Biblioteca del Conservatorio di Brescia di cui si dirà in seguito.

⁴³ Durante il Carnevale fu eseguita, fra l'altro, la farsa di Simone Mayr *Che originali*, che era stata rappresentata per la prima volta pochi anni prima (1798) a Venezia. Così è detto nel volume *Mayr e la musica*, Milano, Artaria 1828: «Da questo componimento drammatico ebbe principio la fama della celebrata signora Elisabetta Gafforini» (p. 13).

⁴⁴ John Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino 1985.

porta alcuni dati, che riguardano talvolta proprio le due Prime donne che cantarono anche a Brescia: la Balsamini nel 1807 ebbe un compenso di 9.360 [franchi] alla Fenice di Venezia mentre la Gafforini fu pagata, nel 1811 a Napoli, 1.083 ducati al mese (ovvero 4.766 ducati); ancora la Balsamini guadagnò 25.000 lire nel 1809 a Londra, che era considerata una piazza assai lucrosa.

In realtà, le due stagioni non compaiono nell'elenco di Valentini e, quindi, sono da scoprire interamente. Per la stagione di Fiera, dal libro cassa risultano rappresentazioni di due opere: *Pirro* e *Demofonte*. Qualche informazione in più sulle due opere della stagione ci vengono da uno spettatore illustre che proprio in quei mesi era a Brescia, Stendhal, che nel suo *Diario* così lascia scritto:

«25 termidoro [13 agosto]

Si dà *Pirro*, opera seria, e *I solitari di Scozia*, ballo mezzo serio.

23 fruttidoro [10 settembre]

A Brescia si dà il *Demofonte*, musica di Tarchi e parole del Metastasio. La musica è persa così soporifera, che il giorno dopo hanno ripreso *Pirro*. Il balletto *Vénus et Mars* lo danno ancora»⁴⁵.

A parte la divertente annotazione sulla insopportabile noia della musica di Tarchi, non ci rimangono altre notizie intorno a queste rappresentazioni. Anche il libro cassa, alla voce *Stampe* reca solo la precisazione: «Pagato allo stampatore Pasini per avere stampato cartelloni, avvisi ed altro» dalla quale si desume che non si siano stampati libretti (che, peraltro, se anche fossero stati stampati risultano oggi irreperibili). Le stagioni si completavano con i balli: per la Fiera si diede il ballo *I solitari di Scozia*, per il Carnevale *Vénus et Mars*. Al coreografo del primo, Filippo Beretti, furono elargite 1.190 lire, meno che al Primo ballerino Carlo Villeneuve (2.760) e alla ballerina Antonia Trabattoni (2.990).

Per la stagione di Fiera, otto cicli di quattro rappresentazioni ciascuna sono testimoniate nelle bollette di pagamento che integrano il libro cassa⁴⁶. I musicisti infatti risultano pagati per queste date: 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22; dal 23 al 26; 27, 28, 30, 31 agosto; dall'1 al 4; dal 5 all'8; dal 9 al 12; 13, 16, 19, 20 settembre. Questo l'elenco dei musicisti che completa le bollette, talvolta con differenze minime fra l'una e l'altra⁴⁷:

⁴⁵ Abbiamo consultato questa edizione: Stendhal, *Diario*, a cura di Eugenio Rizzi, nota introduttiva di Emilio Faccioli, 2 voll., Einaudi, Torino 1977. Il resoconto delle giornate bresciane di Stendhal è alle pp. 15-23 del 1. volume.

⁴⁶ Le bollette di riferimento sono in ASBs, ASC, b. 1746. Si veda in J. Rosselli, *L'imprendario d'opera*, alle pp. 127 e ss., la quantità di serate cui erano tenuti i cantanti fin nel primo Ottocento, inimmaginabile ai nostri giorni.

⁴⁷ Questa trascritta è la bolletta n. 25.

«Bresciani	10	40	violini
Nazzari per il Ballo	12	48	
detto per l'opera	3	12	
Rettori Giuseppe	5.10	22	
Bertoglio	4.10	18	
Pagliani	9	36	
Gobbini	4.10	18	
Camisani	4	16	
Rettori Francesco	4	16	
Rettori Padre	3.10	14	
Trivella	8	32	
Zampieri	5	20	
Sterchi	4	16	
Colossi	3	12	
Voltolina	7	28	oboi
Bianchi Antonio 5. sere	4.10	22.10	
Bianchi Gaetano	4	16	flutta
Bianchi F[rancesco?]	2.10	10	
Gava	7	28	corni
Fanana	4	16	
Biemmi	4.10	18	trombe
Scaramussa	4	16	
Modesto	4	16	fagotto
Pezzana	9	36	bassi
Enea	7.10	30	
Sgarzotto	4.10	18	
Fregone	4.10	18	
Zuane	4	16	
Olivari	4.10	18	viole
Brandiglione	4	16	
Raspini	6.10	26	timpani
Gaspari gratificazione	1	4	
-----	-----	-----	
	164	672.10».	

Per Carnevale – stagione come abbiamo visto di gran lunga più articolata e di conseguenza più costosa⁴⁸ – quattro sono le opere che risultano pagate nel libro cassa: *Il podestà di Chioggia* di Ferdinando Orlandi, *Il filosofo di campagna* di Baldassare Galuppi, *Che originali* di Simone Mayr e *Il portico di Atene* «non andato in scena» di Giuseppe Gazzaniga cui furono comunque versate 790 lire per aver scritto – evidentemente proprio per il nostro Teatro – la farsa.

Oltre alle serate d'opera, la stagione di Fiera si completava con alcune serate proposte dai cantanti e dai ballerini: nel libro di cassa sono elencate

⁴⁸ Oltre che più lunga. Dalle ricevute di pagamento si può dedurre che dal 26 dicembre al 2 marzo si susseguirono per lo meno 13 serie di rappresentazioni, cui si devono aggiungere anche i veglioni e le cavalchine.

due serate, una per la Gazzotti e l'altra per la ballerina Trabattoni, e una mezza serata per il tenore Giuseppe Carri. Più cospicue le *Spese per i Veglioni* in tempo di Carnevale: pare di capire che si organizzarono 4 veglioni (orchestra e salariati, 1.280,19 lire più le spese per l'illuminazione) e 9 cavalcine (1.247,10 lire) con altre spese limitrofe che portarono il totale delle uscite a 7.798,10 lire.

Abbiamo già avuto modo di accennare alle spese per gli *Spartiti e copista* delle due stagioni, richiamando la sparizione della musica copiata per il nostro Teatro, da copisti regolarmente salariati (Angelo Sardi e Marcolini per la Fiera; gli stessi più Nazzari «per copie servienti per le feste da ballo» e il Maestro Bresciani «per avere scritto diverse arie», annotazione che ci riporta alla tradizionale libertà di manipolare l'opera originale). Accanto a queste, possiamo anche ricordare le spese per il noleggio o l'acquisto di musica: così a Carnevale fu pagato lire 299 il nolo dello «Spartito Podestà di Chioggia da Milano», 389,10 lire costò invece la «compra dello spartito Filosofo», 129 il noleggio di *Che originali*, cui bisogna sommare le 790 date a Giuseppe Gazzaniga, come già ricordato, per la scrittura della farsa *Il portico di Atene* che non fu però rappresentata. Per la Fiera, solo 229,10 lire furono versate al «cittadino» Carlo Belcredi, importante agente teatrale milanese e responsabile di un *bureau* di corrispondenza teatrale⁴⁹, per gli spartiti di *Pirro* e di *Demofonte*.

Sono di grande interesse le bollette che integrano il libro-cassa. Per quanto riguarda i copisti, per esempio, sono ricche di particolari, riferendo esattamente che cosa i copisti abbiano copiato, per quale opera, per quale cantante (con la precisazione se il brano sia stato anche trasportato), per quale strumento e in quanti fogli consista la musica. La bolletta che segue, per esempio, ci porta direttamente a una cavatina conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Brescia⁵⁰:

«Ricevuta n. 106

26 febbraio 1802

Per copie fatte nella farsa intitolata il portico d'atene di parti cantanti e orchestra

[...].

Per copie fatte d'una sinfonia nel filosofo a piena orchestra fogli 19
una cavatina negli originali parte cantante e orchestra fogli 15

⁴⁹ Si veda, sulla *Gazzetta di Milano (Foglio d'annunzi)*, n. 68, 15 maggio 1817), la «circolare» da lui scritta in occasione del proprio pensionamento «dopo circa trent'anni, che ebbi il piacere di essere utile a tutti i teatri d'Italia e di Europa».

⁵⁰ *Che originali. Cavatina "Chi dice mal d'Amore" del Sig.r Simeone Mayer eseguita in Brescia dalla Sig.ra Elisabetta Gafforini il Carnovale 1802*, ms. presso la Biblioteca del Conservatorio «Luca Marenzio» di Brescia, ms. SONCI.95.

un Aria negli originali parti cantanti e orchestra fogli 18
 un duetto non eseguito parti cantanti e orchestra fogli 22

Angelo Soardi Coppista».

Il libretto della farsa, quello utilizzato per la prima assoluta al Teatro alla Scala nel novembre 1801⁵¹, così descrive – in apertura – la scena in cui si svolge la vicenda:

«La Scena rappresenta una sala con porte praticabili, e nobilmente fornita; un clavicembalo alla destra aperto, con sopra molte carte di musica, qualche violino, e uno stromento da fiato; alla sinistra e sopra de loro piedestalli si veggono molti busti rappresentanti i migliori maestri di musica, cantanti, e suonatori: coi loro nomi scritti sotto i medesimi, un violone da un canto, de mazzi di carte di musica dall'altro, un tavolino nel mezzo, e sedie».

Tre bollette ci illustrano nei particolari quanto i falegnami avevano preparato per l'allestimento dell'opera al Teatro di Brescia:

«Ricevuta n. 7
 [senza data]
 Per aver fatto

[...]

due Mandolini	2.10
due litorini	5.10

Ricevuto il saldo Faustino Pezzana⁵²

Ricevuta n. 60
 5 febbrajo 1802

Poliza di spesa e fatture fatte per la farsa nuova Gli originali

Per aver fatto un Violoncello di cartone spesa e fattura	L. 6
Fatto una Chittara parimenti di cartone come sopra	L. 3
per aver dipinto tutti gli altri Istrumenti	L. 2
Comprato una spazetta	L. 6
[firmato] Manenti ⁵³	

⁵¹ Abbiamo consultato il libretto conservato presso il Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, collocazione 02926, a questo indirizzo: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/02/Lo02926/> (ultima visita 24 marzo 2017).

⁵² Nel libro cassa il pagamento è così registrato: «A Pezzana legnamaio per attrezzi di legno».

⁵³ Nel libro cassa il pagamento è così registrato: «A Giorgio Manenti per spirito vino, ed attrezzi».

Ricevuta n. 73
20 febbraio 1802

Per avere fatto una osadura di Violonselò	L. 5
Per avere fatto un manico di Cittara	L. 2
Per avere fatto due Trombe	L. 3.10

[...]

Per avere fatto due flutte e due obbue	L. 2
--	------

Faustino Pezzana falegname»⁵⁴.

Altro elemento importante per la stagione di Carnevale è la presenza, nel libro paga, del poeta Angelo Anelli, già «poeta quasi fisso» alla Scala di Milano dal 1799 al 1817 e autore del libretto del *Podestà di Chioggia* inserito nel programma della stagione bresciana, incaricato di modificare ove necessario i libretti: fu retribuito con 500 lire «per suo indennizzo»⁵⁵, ma al momento non sappiamo quanto e come abbia modificato, e da chi gli siano arrivate le richieste.

3. Libretti d'opera bresciani nelle biblioteche del territorio

Le biblioteche del territorio bresciano sono difficilmente raggiungibili dall'OPAC di SBN perché la maggior parte di esse fa parte di altri comparti, oppure perché il materiale non è catalogato con procedure informatiche, oppure ancora perché il materiale che a noi interessa non è ancora stato inserito nella catalogazione. Eppure, in riferimento ai libretti per musica di rappresentazioni bresciane, alcune belle sorprese arrivano proprio da biblioteche della nostra zona. Sorprese che testimoniano la ricerca che rimane ancora da fare sulle fonti musicali bresciane.

La raccolta più importante di libretti d'opera stampati e rappresentati a Brescia (ma non solo) è certamente conservata presso la Biblioteca Queriniana. Passando in rassegna i libretti della Queriniana, possiamo segnalarne molti relativi alle prime Accademie bresciane: lo *Scenario dell'Idda* (1677), per esempio, oppure lo *Scenario del Leone* (1680) o *Carlo Primo Stuard* (1681)⁵⁶.

⁵⁴ Nel libro cassa il pagamento è così registrato: «A Pezzana per attrezzi di legno».

⁵⁵ Così registra la bolletta: «Ricevuta n. 90, 26 febbraio 1802. Si paga Angelo Anelli per avere assistito come Poeta durante il Carnovale in tutto ciò che occorre negli spettacoli rappresentati».

⁵⁶ Le notizie possono essere viste nel catalogo della Biblioteca Queriniana (<http://catalogoqueriniana.comune.brescia.it/zetesis/query.aspx?FWD=1>, ultima visita 24 marzo 2017), catalogo che però manca di una chiave d'accesso diretta per i libretti per musica.

Raccolta ancora più interessante quella conservata alla Biblioteca “Ugo Da Como” di Lonato del Garda. Sono decine di libretti bresciani, riguardanti non solo rappresentazioni per gli Erranti o per il Teatro, ma anche rappresentazioni in chiese od oratori della città. Acquistati con grande lungimiranza da Gaetano Panazza che all’epoca era Direttore dei Civici Musei d’Arte e Storia, Presidente dell’Ateneo di Brescia e di conseguenza Presidente della Fondazione “Da Como”, sono in gran parte ignoti a ogni repertorio, non solo come localizzazione ma anche come esistenza. Ad esempio, per *Le glorie d’amore. Drama ideale da rappresentarsi in Musica, nella città di Brescia nel passaggio dell’Augustissima imperatrice e dedicato all’Illustriss. Sig. Paolo Martinengo* (1666), titolo riportato con l’esatto riferimento alla localizzazione solo da Ugo Spini⁵⁷. Lo stesso accade per *Pompe funebri. Canzone in morte dell’Illustrissimo Carlo Martinengo Cesaresco Conte de gli Orci* (1611). Numerosi i libretti della collezione che – essendo stati rappresentati nel ’700 – non trovano riferimento neanche in Spini: *Mosè tra l’onde. Azione sagra da cantarsi nell’Oratorio di S. Filippo Neri di Brescia* (1720), *Cantate per musica dette in occasione della Radunanza Accademica tenuta dagli Arcadi Pastori della Colonia Cenomana ad inchiesta de R.R. P.P. Domenicani nella loro chiesa in lode di S. Tommaso d’Aquino* (1708), *Demofonte. Drama per musica da rappresentarsi in Brescia nel Teatro dell’Illustriss. Accademia il Carnovale dell’anno 1744. Dedicato a S. E. il Signor Almorò Barbaro Capitano Grande, e Vice Podestà di Brescia*, *La clemenza di Tito. Drama per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro dell’Ill.ma Accademia degli Erranti di Brescia nel Carnovale 1749*, *L’Ipermestra. Drama per musica da rappresentarsi nel nuovo magnifico Teatro dell’Illustrissima Accademia degli Erranti di Brescia nel Carnovale dell’anno 1753. Dedicato a Sua Eccellenza Signor Pietro Barbarigo Podestà, V. Capitano di Brescia*.

Altra piccola raccolta è presente nella Biblioteca Civica di Palazzolo, ed è l’unica – fra quante fino ad ora citate – ad avere avuto una presentazione pubblica⁵⁸. Si tratta di libretti che coprono gran parte del ’700 e sono riportati, con l’esatta localizzazione, in Sartori⁵⁹.

Qualcosa rimane anche al Teatro Grande. Ma poco. Fra i libretti che il Teatro conserva, non molti sono riferiti a rappresentazioni cittadine e mancano anche in questo caso i richiami nei maggiori repertori. Sono libretti tardi: si inizia con *Egeria. Azione drammatica da rappresentarsi nel*

⁵⁷ Ugo Spini, *Le edizioni bresciane del Seicento. Catalogo cronologico delle opere stampate a Brescia e a Salò*, Milano, Edizione Bibliografica, 1988 (Fonti e Strumenti, 11). Si veda il contributo di Marco Bizzarini, in questo volume, che si sofferma proprio su questo libretto.

⁵⁸ Maurizio Mondini, *Dal fondo librario Lanfranchi alla Biblioteca Civica Palazzolese. Libretti d’opera a Brescia fra ’700 e ’800*, «BresciaMusica», III (1988), pp. 6-7.

⁵⁹ Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bertola e Locatelli, Cuneo 1990-1994.

teatro della regia Città di Brescia alla presenza delle LL. MM. II. E RR. l'Imperatore e Re l'Imperatrice e Regina, con musica di Simone Mayr (1816), passando per *Aristodemo. Melodramma tragico in due atti da rappresentarsi nel Teatro di Brescia l'estate del 1820*, con «musica appositamente scritta dal Signor Maestro Puccita», per arrivare a libretti bresciani del grande repertorio melodrammatico ottocentesco, da Rossini a Verdi⁶⁰.

Per concludere senza dimenticare la musica, possiamo anche riepilogare i pochi estratti (in genere arie) di musica manoscritta di rappresentazioni bresciane che possiamo vedere sparsi in tutta Italia. Si tratta, per lo più, di musica cantata nelle stagioni fra il 1791 e il 1794, in gran parte affidata a voci di grandi cantanti. Cominciamo con la Biblioteca del Conservatorio “Luca Marenzio” di Brescia: qui troviamo, nel Fondo Pasini, un recitativo e rondò «del Sig.r Angelo Tarchi, cantato dal sig.r Domenico Bruni per la Fiera del 1791 nel Teatro di Brescia»; altri tre estratti sono invece conservati nel Fondo Soncini: i primi due si riferiscono a opere rappresentate nel 1794 (uno, addirittura, cantato «dal Sig.r Giovanni Rubinelli») evidentemente di ritorno a Brescia dopo i successi europei), l'ultimo – abbiamo già avuto modo di rilevarlo – riferito invece all'opera *Che originali* di Simone Mayr, «eseguita in Brescia dalla Sig.ra Elisabetta Gafforini». Potrebbe forse essere questa cavatina opera di Angelo Soardi, o comunque del suo laboratorio di copisteria, visto che nel registro per l'anno 1802 è proprio segnato: «A Soardi, per copie filosofo, ed Originali»? Ad ora non abbiamo strumenti per conoscere le diverse mani dei copisti bresciani: anche questo è un campo aperto.

Altre arie sono conservate a Ostiglia, nella Biblioteca Greggiati, a Parma, alla Palatina – sezione musicale –, a Milano e a Napoli nelle biblioteche dei relativi Conservatori.

È mia convinzione che uno studio accurato di tutti i documenti, sia archivistici (non va dimenticato che in Archivio di Stato sono consultabili numerosi manifesti relativi soprattutto alle stagioni ottocentesche) sia musicali (musiche e libretti) porterebbe a una illuminante conoscenza della storia del nostro Teatro. Conoscenza che andrebbe meritatamente ricercata per dare lustro a un Teatro che di certo lo merita.

⁶⁰ Altri repertori che possono aiutare nella ricerca di libretti bresciani sono le *Schede* che concludono il lavoro di Maria Teresa Rosa Barezzi, *L'opera in musica*; Remo Crosatti, *Musical docet amor. Il musicista Paris Francesco Alghisi (1666-1733) e l'epistolario con madre Maria Arcangela Biondini*, Brescia, Starrylink editrice, 2009 e Marco Bizzarini, *Diffusione della Sonata a tre nella Brescia di fine Seicento: il ruolo del Collegio de' Nobili*, in *Barocco padano*, I, Atti del IX convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli 17-18 (Brescia, 13-15 luglio 1999), a cura di Alberto Colzani Andrea Luppi Maurizio Padoan, Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia 2002. Per l'Ottocento, invece, A. Valentini, *I musicisti bresciani*, in particolare: *Elenco dei drammi e melodrammi rappresentati nel Teatro Grande di Brescia dal 1800 al 1893*, riprodotto anche nel volume a cura della Deputazione del Teatro, *Teatro Grande. Brescia 1971*, Brescia 1971, alle pp. 29-55.

Sommario

SERGIO ONGER, <i>Presentazione</i>	5
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Premessa</i>	7
DANIELA CASTALDO, <i>Musica a Brescia in età romana</i>	17
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Notazioni neumatiche a Brescia nei secoli X-XIII</i>	33
1. Premessa, 33 - 2. Le adiaematiche, 34 - 3. Le diatiche, 46 - 4. Conclusioni, 57 - Appendici, 60	
REMO LOMBARDI, <i>I manoscritti liturgico-musicali domenicali presso la Biblioteca Queriniana di Brescia</i>	63
1. Notazioni quadrate, 69 - 2. Litanie. La posizione e l'identificazione di S. Caterina nelle litanie femminili, 96 - 3. Litanie maschili, 108 - 4. Conclusioni, 110 - Appendice 1, 114 - Appendice 2, 122	
PAOLA DESSÌ, <i>I codici liturgico-musicali medievali di Brescia nella collezione di G. C. Trombelli, amico di Padre Martini</i>	145
1. Nota sul collezionista, 145 - 2. Trombelli e Brescia: manoscritti, libri, medaglie, 146	
STEFANIA VITALE, <i>Uno scriptorium femminile nel Settecento a Brescia al servizio del canto gregoriano della Cattedrale?</i>	159
1. Lo status di miscellanea <i>work in progress</i> - la pluralità delle mani che presentano tratti comuni, 160 - 2. La peculiarità della scrittura, 163 - Appendice 1, 182 - Appendice 2, 186 - Appendice 3, 188	
FRANCESCO SAGGIO, <i>Un primo approccio analitico al Modulationum liber primus (1560) di Giovanni Contino da Brescia. (Con caso di filologia d'autore)</i>	189
1. Premessa, 191 - 2. I testi, 192 - 3. Le musiche, 197 - Appendice, 212	
MARCELLO MAZZETTI - LIVIO TICLI, « <i>Quando de quintis terzisque calabat in unam octavam</i> ». Per una storia della prassi esecutiva della musica sacra a Brescia nel tardo Cinquecento	223
Appendice I, 253 - Appendice II, 256	
DANIELE TORELLI, <i>La produzione polifonica dei monaci cassinesi bresciani: riflessioni fra repertorio e contesto</i>	295

AUGUSTO MAZZONI, <i>Comporre musica a Brescia negli ultimi cent'anni</i>	337
MARIELLA SALA, <i>L'Opera a Brescia nelle carte dell'Archivio di Stato</i>	345
1. Musicisti e orchestra, 346 - 2. La stagione 1801-1802, 359 - 3. Libretti d'opera bresciani nelle biblioteche del territorio, 365	
MARCO BIZZARINI, <i>Aspettando l'imperatrice: vita musicale a Brescia nella seconda metà del Seicento</i>	369
GIOSUÈ BERBENNI, <i>I Serassi e la cultura organaria bresciana</i>	381
1. Il tema, 381 - 2. I Serassi, 382 - 3. Il solido legame con gli Antegnati di Brescia, 385 - 4. La terra bresciana è onorata da ottimi organari, 387 - 5. I Serassi nel territorio bresciano dal 1773 ca. al 1870, 388 - 6. I comuni della provincia, 393 - 7. La città, 394 - 8. La situazione attuale, 397 - 9. La tradizione con l'innovazione, 409 - 10. Le novità dello strumentale: l'organo-orchestra, 410 - 11. Il crescendo rossiniano, 411 - 12. Popolarità, modernità e nazionalità, 411 - 13. L'organo risorgimentale, 412 - 14. Il Carteggio, 414 - 15. Conclusione, 415 - Appendici, 417 - Riferimenti di bibliografia del Catalogo, 476	
RODOLFO BARONCINI, <i>Da Brescia a Venezia: migrazioni, prassi strumentale e patronage. Il caso di Giovanni Antonio Leoni «dal violin»</i>	481
Regesto documentario, 501	
FABIO PERRONE, <i>La liuteria bresciana secondo mons. Angelo Benzenzi (1853-1925)</i>	505
DONATELLA RESTANI, <i>Tracce di olifanti nella narrazione di un viaggiatore bresciano del Quattrocento</i>	535
UGO ORLANDI, <i>Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846), virtuoso mandolinista e chitarrista bresciano. Nuove acquisizioni biografiche</i> ..	545
1. Il nome?, 552 - 2. Compagnie e istruzione musicale, 553 - 3. Conclusioni, 559 - Appendice documentaria, 560	
<i>Indice dei nomi</i>	565

Annali di storia bresciana

1. *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di S. Onger
2. *Moneta, credito e finanza a Brescia. Dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di M. Pegrari
3. *Dalla scripta all'italiano. Aspetti, momenti, figure di storia linguistica bresciana*, a cura di M. Piotti
4. *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, a cura di F. Piazza e E. Valseriati, schede a cura di I. Giustina e E. Sala
5. *Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà*, a cura di M.T. Rosa Barezzi e M. Sala
6. *Fortunato Martinengo: un gentiluomo del Rinascimento fra arti, lettere e musica*, a cura di M. Bizzarini e E. Selmi [in preparazione]
7. *Letteratura bresciana del Seicento e del Settecento*, a cura di C. Cappelletti e R. Antonioli [in preparazione]

Sergio Onger
Maria Teresa Rosa Barezzani
Daniela Castaldo
Remo Lombardi
Paola Dessì
Stefania Vitale
Francesco Saggio
Marcello Mazzetti
Livio Ticli
Daniele Torelli
Augusto Mazzoni
Mariella Sala
Marco Bizzarini
Giosuè Berbenni
Rodolfo Baroncini
Fabio Perrone
Donatella Restani
Ugo Orlandi

€ 35,00

ISSN 2283-7736

ISBN 978-88-372-3155-2



9 788837 231552