

Gianni Gualdoni

Percorsi didattici di una scuola di canto marchigiana

Sommario:

- *CENTO TEATRI NON NASCONO INVANO*
- *ILLUSTRI SCONOSCIUTI, SCONOSCIUTI ILLUSTRI*
- *PANORAMA RAGIONATO DELLE VOCI*
 - a. *Le generazioni di primo Ottocento*
 - b. *La seconda metà del secolo*
- *LE SCUOLE DI CANTO DELLE MARCHE NEL SECOLO XIX*
 - 1. *Senigallia e i Morandi*
 - 2. *Fermo e i Cellini*
 - 3. *Concordia, tra Fabriano e Macerata*
- *ESISTE UNA SCUOLA DI CANTO “MARCHIGIANA”?*

Relazione al Convegno “Cantante di Marca”
Macerata, Teatro “Lauro Rossi”, 13 novembre 1999

PERCORSI DIDATTICI DI UNA SCUOLA DI CANTO MARCHIGIANA

di Gianni Gualdoni

CENTO TEATRI NON NASCONO INVANO

Ci piace aprire questo saggio con una citazione tratta da un insigne studioso di “cose musicali marchigiane” qual è stato Giuseppe Radiciotti. La citazione assume un doppio significato: da un lato, l’omaggio sentito e dovuto a chi ha speso buona parte della propria esistenza a studiare notizie e documenti che (sotto forma di migliaia di schede, in gran parte appunti manoscritti non organicamente elaborati ma nondimeno preziosi e seri) costituiscono l’immenso patrimonio storico-culturale del *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani*, custodito nella Biblioteca Comunale “Mozzi Borgetti” di Macerata, fonte inesauribile (e obbligata) per chiunque voglia addentrarsi nello studio della materia;¹ dall’altro, con essa si va al cuore dell’argomento, proprio perché dipinge con efficacia la scarsa visibilità delle pur notevoli eccellenze espresse dalla regione Marche: nella fattispecie, lo studioso jesino si riferisce all’arte musicale, ma chi ben conosce le Marche sa quanto questo tipo di *understatement* riguardi il carattere della regione e della sua gente un po’ in generale, storicamente e anche oggi.

In un breve scritto d’inizio secolo,² Radiciotti enumera decine di compositori, cantanti, maestri, didatti marchigiani – più o meno di rilievo –, in risposta polemica e accorata al fortunato volume *L’uomo di genio* del di lui ben più autorevole Cesare Lombroso (1835-1909), il quale definiva le Marche regione notevolmente scarsa dal punto di vista degli ingegni musicali espressi. Oggi sappiamo che ciò non corrisponde al vero e che le deduzioni di Lombroso poggiano su informazioni carenti e sbagliate, al punto che Gaspare Spontini, ben noto e celebrato anche allora, allo scienziato non risultava essere marchigiano, come del resto Giambattista Pergolesi. Certo, questi giudizi approssimativi di Lombroso non si-

¹ Nel complesso, si tratta di circa 6.200 carte tra fogli di appunti, ritagli di giornale, lettere, cartoline, immagini e materiale documentale vario raccolto in gran parte da Giuseppe Radiciotti, ma anche da Giovanni Spadoni e poi Amedeo Ricci, in un arco temporale che parte dal 1888 e si protrae per una settantina d’anni. Radiciotti (1858-1931) fu insigne ricercatore, storico e musicologo, attivo nello studio e nel dibattito che investì la comunità intellettuale; collaborò con le più importanti riviste specializzate dell’epoca. Autore di importanti monografie – su Pergolesi, ma soprattutto su Rossini (in tre volumi, ancor oggi fondamentale) e su Spontini, quest’ultima incompiuta –, si deve al suo lavoro di ricerca e divulgazione la conoscenza e la valorizzazione del ricco patrimonio storico musicale marchigiano. Il presente studio deve molto al corpus documentale del *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani* (perlopiù per la parte curata da Radiciotti), che citeremo in nota, quando a esso si rimanda come fonte, con la sigla ‘Rad.’ unita alla numero che identifica ogni singolo documento nell’intera raccolta.

² Cfr. Giuseppe RADICIOTTI, *Il genio musicale dei marchigiani e il prof. Lombroso*, Macerata, Mancini, 1905.

gnificano di per sé molto, se non il fatto che ancora a fine Ottocento un luminaire della scienza, anche se di tutt'altro settore, poteva dare alle stampe tali conclusioni, peraltro diffuse e rese autorevoli da ben una quindicina di edizioni, in Italia e all'estero.³

A contraddire Lombroso non è solo l'odierna conoscenza storica e musicologica, che da Radiciotti in poi ha cominciato a far luce sulla cospicua tradizione locale; la stessa situazione logistica della regione – ove si consideri che a metà Ottocento risultano censiti ben oltre cento teatri in attività sul territorio,⁴ molti dei quali proseguivano una storia rappresentativa che risaliva al secolo prima o addirittura al Seicento – è un chiaro segnale della fecondissima produzione musicale posta in essere nel tempo, tanto più che molti di quei teatri organizzavano abitualmente proprie stagioni liriche: di qui a realizzare che un'attività così intensa non può non presupporre, o almeno stimolare per imitazione, un corrispondente interesse locale anche professionale, il passo dovrebbe essere pressoché automatico. Non è questa l'occasione per indugiare ancora sulla particolarità tutta marchigiana di tale messe sterminata di teatri e teatrini, ognuno simbolo tangibile dei tanti singoli orgogli municipali, espressione di un'antica identità di campanile che ancora oggi frastaglia il territorio; né andremo oltre il semplice ricordare come tale sfrenata policentricità prenda forse agio dall'assenza storica in regione di un vero forte centro culturale dominante – come accade in presenza di corti, ambienti intellettuali e di studio rilevanti, città di particolare interesse politico e amministrativo –, assenza che lascia spazio alle mille individualità emergenti, ma non riesce d'altro canto a evidenziare storicamente un carattere portante e riconoscibile in tanta diffusa e sentita produttività.

In effetti, con questi presupposti non è facile – né forse è stato in passato immaginabile – individuare e rintracciare caratteri, concordanze, indizi tali da far pensare a una scuola musicale “marchigiana”, così come per esempio si parla di quella “veneziana”, “romana”, “fiorentina”, “bolognese”, “napoletana”: ma la non-attestazione storicizzata di un cartello comune non cancella tuttavia la valenza delle numerosissime eccellenze, apparentemente

³ Cfr. Cesare LOMBROSO, *L'homme de génie*, Paris, Alcan, 1889, pubblicato in Francia e in seguito tradotto in varie lingue, con molta fortuna editoriale: in Italia, per esempio, nel 1894 la versione italiana era già alla sesta edizione. Quel che affiora dal saggio di Radiciotti è una specie di grido di dolore e disperazione; circa i tanti artisti marchigiani che egli ricorda a dispetto delle sommarie asserzioni di Lombroso, Radiciotti lamenta testualmente nel suo scritto: «Di quest'insigni e di moltissimi altri minori da quindici anni vado raccogliendo da ogni parte, con affetto di corregionale, quante più notizie posso, allo scopo di pubblicare un *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani*. Ma a che gioverà? La debole mia voce giungerà appena all'orecchio dei miei corregionali, mentre le quattordici edizioni dell'*Uomo di genio* del prof. Lombroso corrono per il mondo a bandire il verbo della scienza: *le Marche son povere d'ingegni musicali!*» (RADICIOTTI, *Il genio musicale dei marchigiani* cit., p. 6)

⁴ Sono 113 i teatri che operano sul territorio nel 1868, come si deduce dai censimenti effettuati in quell'anno e nel 1865 dal Ministero dell'Interno del Regno d'Italia, da pochi anni divenuto unitario (cfr. *Teatri storici in Emilia Romagna*, a cura di Simonetta M. BONDONI, Bologna, Istituto per i Beni culturali della Regione Emilia Romagna, 1982). Se si considera che nelle Marche si contano presenze multiple di teatri solo ad Ancona e Macerata (4 ciascuna), a Pesaro e Urbino (2), il dato che emerge – assolutamente caratteristico e unico a livello nazionale – è che ben 105 città (in gran parte piccoli paesi di poche migliaia di abitanti) possedevano il loro proprio teatro (pubblico o privato che fosse), in un panorama territoriale contenuto com'è la regione, di sole quattro province attuali per una popolazione complessiva all'epoca di poco superiore alle 900 000 unità (cfr. Eros MORETTI, *La popolazione del comprensorio, 1656-1971*, in *Nelle Marche centrali. Territorio, economia, società tra Medioevo e Novecento*, a cura di Sergio ANSELMI, Cassa di Risparmio di Jesi, 1979, pp. 249-277). Il numero assoluto di città dotate di teatro è infatti ben lontano da quello di tutte le altre regioni, anche più grosse e popolate; le sole eccezioni sono l'Emilia Romagna (con 98 città segnalate in quei censimenti) e la Toscana (141): ma non si dimentichino le proporzioni, che vedevano queste due regioni ciascuna di dimensioni più che doppie rispetto alle Marche anche per popolazione complessiva.

slegate le une dalle altre; al contrario, proprio la ricerca di connessioni sconosciute potrebbe offrire il gustoso frutto di un'ipotetica base comune di ricorrenze, caratteristiche, personalità d'arte. Una verifica di questo tipo si deve basare su dati qualitativi, com'è ovvio, onde mettere a confronto le peculiarità; ma anche e forse soprattutto sulla quantità, perché è dalla quantità che si desume la sistematicità di un fenomeno, tanto da potergli attribuire tratti distintivi chiari e ricorrenti che lo connotino rispetto a quella che può invece essere considerata un'evenienza casuale ed episodica.

Nell'ambito specifico della vocalità, che qui consideriamo, sappiamo che le Marche hanno espresso importantissimi artisti, a partire da grandi *musicisti* come Giovanni Carestini, Girolamo Crescentini, Gaspare Pacchiarotti e Giambattista Velluti, fino a osannate stelle come Angelica Catalani, o miti odierni come Renata Tebaldi: ma come distinguere, in questi casi, se si tratti di individualità o piuttosto di eccezionali espressioni di una più ampia azione, specifica e costante?

Oltre ai grandi nomi ricordati, la storia della vocalità marchigiana tramanda un vero e proprio stuolo di cantanti, alcuni più famosi, altri di carriera essenzialmente locale, non pochi acclamati in vita nei più prestigiosi teatri italiani e stranieri per poi uscire dalla memoria del pubblico senza passare dalle cronache alla cura degli storici.

ILLUSTRI SCONOSCIUTI, SCONOSCIUTI ILLUSTRI

Della folta schiera di nomi, tranne pochi noti a coloro che hanno una certa familiarità con vecchie cronache e annali teatrali, per la gran parte essi risulterebbero oggi illustri sconosciuti: ma approfondendo appena le loro vicende artistiche, si scoprirebbe che numerosi di quegli sconosciuti sono però veramente illustri.

Per esempio, **LORENZO SALVI**: chi era costui? Alcuni sapranno che era un tenore, un tempo creduto di origine bergamasca e invece nato ad Ancona nel 1810,⁵ che si spense a Bologna nel '79 dopo una luminosa carriera che lo vide furoreggiare in numerosi teatri importanti, come interprete primario delle opere più in voga del momento. Già nel 1830 lo troviamo, tanto per dire, al San Carlo di Napoli nella "prima" assoluta del *Diluvio universale* di Gaetano Donizetti, per la gestione dell'impresario Domenico Barbaja, con libretto di Domenico Gilardoni su soggetto tratto da George Byron: nel cast, il basso Luigi Lablache e la prima donna Luigia Boccabadati.⁶ Evidentemente Salvi non dispiace a Donizetti, perché lo si ritrova nel gennaio '33 in un'altra "prima" assoluta, questa volta a Roma, al Teatro Valle, nel *Furioso all'isola di San Domingo*, con Giorgio Ronconi, Elisa Orlandi e Marianna Franceschini;⁷ l'opera verrà ripresa un anno dopo a Napoli (Teatro del Fondo) con cast diverso ma con Salvi ancora nella parte di Fernando.

E Napoli dev'essere stata una piazza particolarmente felice per il tenore anconetano, che continua ad essere scritturato dai teatri partenopei un po' per tutti gli anni '30: nella stessa primavera '34, oltre al *Furioso*, interpreta Nemorino nell'*Elisir d'amore*, con Fanny

⁵ Radiciotti dimostra l'origine marchigiana di Salvi rintracciandone la notizia nel censimento napoleonico, che attesta la nascita del tenore ad Ancona, nel 1810, nella parrocchia di Santa Maria della Piazza.

⁶ Per le presenze nei teatri di Napoli, oltre alle notizie tratte da Rad., si è fatto riferimento a Francesco FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, IV, Napoli, Morano, 1882.

⁷ Per i teatri di Roma, oltre a Rad.: Gino MONALDI, *I teatri di Roma negli ultimi tre secoli*, Napoli, Ricciardi, 1928; Giuseppe RADICIOTTI, *Teatro e musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX (1825-1850)*, Roma, Regia Accademia dei Lincei, 1905.

Tacchinardi e Teresa Zappucci, Lablache e Giovanni Ambrogi; nell'autunno seguente è ancora al Fondo per *La sposa*, opera nuova di Egisto Vagnozzi su libretto di Salvatore Cammarano, sempre accanto alla Tacchinardi, con cui canta anche *Il supposto sposo*, di Fioravanti. Il '35 è poi particolarmente ricco di soddisfazioni napoletane, ospite in contemporanea di diversi teatri: ancora Donizetti a primavera, con *Torquato Tasso* (Teatro del Fondo) nella parte del duca Alfonso, insieme a Ronconi – già interprete del ruolo eponimo nella “prima” del 1833 al Teatro Valle – e le prime donne Anna Del Sere e Zappucci; al Teatro Nuovo, nella medesima stagione, interpreta *I parenti ridicoli*, di Pietro Raimondi, e *I due furbi* di Giacomo Cordella. In estate di nuovo doppia presenza: al San Carlo (*Semiramide* di Rossini), con l'impresa del marchigiano Alessandro Lanari,⁸ la cui stagione vedeva in cartellone anche *L'elisir d'amore* di Donizetti, *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart, *Danao, re d'Argo* di Giuseppe Persiani e la “prima” assoluta di *Marfa*, di Carlo Coccia: davvero di rilievo la compagnia delle voci scritturate, dalla Tacchinardi Persiani a Lablache, da Domenico Cosselli a Carolina Ungher, da Giuseppina Ronzi De Benignis a Gilbert Duprez, oltre a Salvi. Nel contempo, al Teatro del Fondo Salvi canta ancora con Ronconi – prima donna la Tacchinardi – nel lavoro di Raimondi *L'orfana russa*, mentre in autunno sarà protagonista del *Gioiello* di Giuseppe Lillo (Teatro Nuovo). Sempre al Nuovo, nella quaresima del '36 si esibisce in un lavoro di Mario Aspa, *I due forzati*, con la Del Sere, Raffaele Casaccia, Giuseppe Fioravanti, e poi nel *Duello al buio* di Federico Zelada e *Bartolomeo del Piombo*, anch'essa di Aspa, con la medesima compagnia che contava anche la Zappucci e Giulio Mazza, Adelaide Toldi, Natale Costantini: il 21 agosto di quell'anno, ancora sulle scene del Nuovo tiene a battesimo un'altra “prima” di Donizetti, *Betty*. Nel '37 è al Fondo per *L'americano in fiera* di Nicolò Gabrielli, e nel '38 per *Valeria, ossia La cieca* di Giovanni Pacini, mentre nel '39 calca le scene del S. Carlo con *Antonio Foscari*, di Luigi Pastina, e poi del Nuovo con *La locandiera di spirito*, opera di Salvatore Agnelli.⁹

Il fecondo decennio nei teatri napoletani si conclude nell'altra capitale della lirica, la Scala di Milano; ma è anche contraddistinto da una fitta lista di impegni in molti altri teatri. Se l'autunno 1830, dopo l'esperienza al S. Carlo, e il carnevale successivo l'avevano visto scritturato a Zara, nel corso del '31 canta dapprima al Valle di Roma (protagonista in *Cesare in Egitto* di Pacini, per l'“appaltino” estivo dell'impresario Francesco Mogliè), poi a Siena, Firenze (Teatro del Cocomero), Ancona, quindi a Pesaro nel carnevale seguente. Dalla primavera del '32 all'estate del '33 è pressoché ininterrottamente al Valle (gestito dall'impresa Giovanni Paterni), distinguendosi in molti titoli diversi, tra cui un memorabile *Otello* accanto a Maria Malibran,¹⁰ nonché un'opera nuova di Lauro Rossi (*Il disertore*

⁸ Per le scritte nei teatri gestiti da Lanari, cfr. Marcello DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni 1982; ID., *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1815-1870)*, 2 voll., Firenze, Giunta regionale toscana, 1982. *Elisir* e *Don Giovanni* in cartellone a Napoli nel 1835 non risultano nella compilazione di Florimo: le riporta invece De Angelis nella sua cronologia lanariana (“Le carte dell'impresario”, op. cit., pag. 248).

⁹ Rad. 3554. Titolo non segnalato nella cronologia di Florimo.

¹⁰ Fino a quel momento la stagione non aveva brillato, quando il passaggio per Roma della Malibran (a giugno, insieme a Lablache, provenienti dai trionfi riportati nel Théâtre Italien di Parigi e diretti a Napoli, scritturati da Lanari) si rivelò per l'impresario Paterni l'occasione per risollevarne le sorti. La Malibran accettò infatti di cantare l'*Otello*, con il compenso – esorbitante – di ben 1000 franchi per ciascuna delle sei sere, motivato dalla grande fama della diva, che non lasciò minimamente deluse le attese degli ammiratori. Quello era di fatto il debutto davanti al pubblico italiano; le cronache raccontano di un suo inizio un po' timoroso,

svizzero),¹¹ fino al luglio '33, quando piacque tantissimo nel *Barbiere di Siviglia* rossiniano, in coppia con il Figaro di Celestino Salvatori, anch'egli marchigiano.¹² Ormai ben noto e apprezzato, lo stesso autunno è alla Pergola di Firenze, poi a Pisa quindi, inframmezzando alle sempre più pressanti scritture napoletane, a Livorno (carnevale 1835), al Carlo Felice di Genova, dove mostra «grazia e passione» quale interprete di *Lucia di Lammermoor* nell'estate del '36, ottiene conferma per il carnevale seguente e torna anche nella primavera del '38. Giusto un anno dopo trionfa a Vienna (Teatro di Porta Carinzia) nel *Barbiere*, per giungere poi in agosto alla Scala, dove resterà fino al volgere dell'anno.¹³ Qui, consolidatosi negli anni il suo *feeling* per Donizetti, è protagonista nel settembre del '39 di un'altra sua "prima", questa volta proprio nel tempio milanese della lirica: si tratta di *Gianni di Parigi*, in cui il tenore si esibisce accanto ad Antonietta Raineri Marini, soprano marchigiana di buona carriera che meriterebbe l'attenzione degli studiosi d'oggi.¹⁴

La stagione scaligerà dell'autunno '39 vede inoltre Salvi interprete di altre "prime", quali *Un duello sotto Richelieu* di Federico Ricci e *I ciarlatani* di Giacomo Panizza; veste

per poi dispiegare al meglio le sue straordinarie doti, che incantarono tutti anche per l'eleganza e la sua bellezza: «è impossibile descrivere l'effetto prodotto dal duetto dell'atto terzo col tenore Salvi», scriverà la «Rivista teatrale» di Roma, sottolineando che «il calor dell'azione non che la forza drammatica non potevano esser maggiori».

¹¹ Primavera ed estate '32: *La straniera* di Bellini; *L'inganno felice*, *Ricciardo e Zoraide* e *Otello* di Rossini. Autunno '32: *Il disertore svizzero* di Rossi; *L'aio nell'imbarazzo* di Donizetti; *Zelmira* di Rossini; *La straniera* di Bellini, con Ronconi, Ferdinando Lauretto, la Del Sere e la Franceschini. Carnevale 1833, medesima compagnia più la prima donna Elisa Orlandi al posto della Del Sere per la "prima" del *Furioso all'isola di San Domingo*; *Il nuovo Figaro* di Luigi Ricci e la ripresa del *Disertore svizzero*. Primavera-estate seguente, *Il barbiere* rossiniano, in eccezionale trio con Santina Ferlotti e Celestino Salvatori.

¹² Celestino Salvatori (Loreto, 1805-1875), buffo di notevoli doti sceniche, proveniva da una famiglia di cantanti, e fu allievo a Loreto di Francesco Basili (1767-1850, figlio di Andrea e padre di Basilio, entrambi musicisti di notevole rilievo: altro interessante esempio di dinastia musicale marchigiana). Esordisce sulle scene nel '24; nel '26 è già per un intero anno al Teatro Italiano di Dresda, per passare poi subito alla gloria di Napoli, poco più che ventenne. Da allora inizia a frequentare i palcoscenici più importanti, ottenendo successi e onori fino all'inizio degli anni '50: Bologna, Venezia, Firenze, Torino, Milano, ma anche Madrid, Barcellona, Londra, nonché oltreoceano, all'Avana.

¹³ Entrambi i teatri, la Scala di Milano e il Teatro di Porta Carinzia di Vienna, erano diretti da Bartolomeo Merelli (da metà anni '30 fino al termine dei '40), impresario tra i più in vista dell'epoca, con cui Salvi lavorò spesso.

¹⁴ Radiciotti la reputa marchigiana, anche se non se ne hanno evidenti testimonianze anagrafiche. La sua attività fu intensa dalla fine degli anni '30 e per oltre un decennio, scritturata da teatri di punta come il Regio e il Carignano di Torino, il San Carlo di Napoli, l'Argentina di Roma, la Scala di Milano, il Carlo Felice di Genova, e poi Palermo e Bologna, nonché una lunga tournée americana a Cuba, in Messico e negli Stati Uniti. Com'è ovvio, quei grandi teatri la videro collaborare con le voci più in auge del momento, da Domenico Donzelli a Federico Badioli, Giovanni Basadonna, Paul Barroilhet, Nicola Ivanoff, per un repertorio che comprendeva Rossini (dall'*Italiana in Algeri* all'*Otello*), Donizetti (*Belisario*, *Roberto Devereux*), Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*, *Eustorgia*), il primo Verdi, ma anche Mercadante, Nicolai, Ricci. Di «bella voce e modi leggiadri» la reputa il librettista Felice Romani, mentre da più parti le si riconosce «bel metodo di canto». Al suo esordio napoletano al San Carlo (1837, nel *Belisario* di Donizetti) ottiene subito un successo strepitoso che le vede riconosciuta una tale padronanza del mezzo vocale che nessuno la può credere all'inizio della carriera: «la sua voce è bella, estesa e domina la gran sala di San Carlo», appunta Radiciotti dalle cronache dell'epoca. Il suo gesto appare forse manierato, ma «è sempre espressivo e dà chiaro a vedere che ella si è modellata su buoni esempi. Il modo di smorzare la voce fu da tutti lodato». Tali caratteri di ottima scuola vocale ma non impeccabile recitazione sono rilevati anche negli anni a seguire: «oltre ad una buona figura, ha un assai buon metodo di canto, un bellissimo smorzo, una mediocre declamazione, un'aggiustata espressione», mentre più che mediocre risulta essere «l'azione». Tra gli anni '30 e i primi del decennio seguente incrocia spesso le sue esibizioni con quelle di Salvi, in teatri importanti come la Scala, il Regio di Torino, Genova, Napoli (cfr. Rad. 5134-5138).

quindi i panni di Roberto Devereux e quelli del primo eroe verdiano (Oberto, conte di San Bonifacio), accanto alla stessa Raineri Marini, anche se «affaticato da sì lunga sequela di recite, non poté spiegare in tutta la sua forza la bella voce che possiede».¹⁵ È confermato alla Scala anche nell'autunno '40 con un'altra "prima" verdiana, *Un giorno di regno*, per lo stesso impresario (Bartolomeo Merelli); nel corso di quella stagione scaligera canta anche *Il templario* di Otto Nicolai, mentre al Carlo Felice di Genova si era esibito in estate nella "prima" di *Cristina di Svezia* di Alessandro Nini (marchigiano anch'egli, di Fano) e, all'inizio dell'anno, al Regio di Torino nel *Guglielmo Tell* rossiniano. «Dopo un anno d'abbandono», scrive il periodico milanese «La Moda» nel '40, «questo distinto tenore tornò tra noi di molto avanzato nelle sue doti di cantante e discretamente invigorito in quanto riguarda l'azione».¹⁶ Già nella sua prima stagione milanese, infatti, la critica riconosceva al tenore una «voce piena di grazia e soavità», «una bellissima voce, che modula a suo talento; ma si lascia volentieri trasportare dalla foga di gridare, il che nuoce un poco al suo canto, che pure è sentito».¹⁷ A tale «sentire delicato» e alla «voce estesissima ed agile» corrispondeva una bella presenza fisica, caratteristiche che facevano di Salvi, come nota Radiciotti, un «tenore adatto alle opere ove richiedesi pari il sentimento che la forza».¹⁸

Gli anni '40 saranno all'insegna dei grandi teatri, non più solo italiani ma anche europei. È a Roma (Teatro Apollo) nel carnevale 1841, quando tiene a battesimo un'altra "prima" di Donizetti, per l'impresario Vincenzo Jacovacci.¹⁹ La stagione di quello stesso carnevale vede Salvi anche alla Fenice di Venezia, dove si esibisce nel *Templario* di Nicolai²⁰ (con Desiderata Derancourt, Jenny Olivier, Adelaide Tanini, Giorgio Ronconi e Nicola Ivanoff), nel *Belisario* e in *Lucrezia Borgia* di Donizetti, in *Ginevra di Monreale* di Pietro Combi e in due opere nuove: *Clemenza di Valois* di Vincenzo Gabussi e *Margherita di York* di Nini; torna subito alla Scala in primavera e poi in estate, quando canta anche a Bergamo,²¹ mentre in autunno va a Trieste, al Teatro Grande, dove sarà confermato anche

¹⁵ Il riferimento, che figura nel giornale milanese «La Fama», è alla prima serata dell'opera, ma l'intero corso delle repliche non riuscì a entusiasmare il pubblico. Il commento del giornalista, pur negativo nei confronti dell'esecuzione, fu positivo per la musica, che «ben meritò gli applausi onde fu accolta la sera del 17 corrente per bella istruzione, dolcezza di canto e per purezza e novità anche di pensieri». Invece «l'esecuzione, a dir vero, non contribuì molto a farcene assaporare le bellezze, giacché, se ne eccetti la Marini, che cantò egregiamente, gli altri pareva gareggiassero nell'uscir di tono. Salvi [...] spesso non raggiunse la nota richiesta. Masini pareva giocasse a mosca cieca, fortunato quando coglieva nel segno. La Shaw, che si produceva la prima volta sul teatro, ha voce, pronuncia felice, ma tuttora novizia sì del canto come della scena, non è fatta per un teatro principale come il nostro» (Gino MONALDI, *Verdi, 1839-1898*, Torino, F.lli Bocca, 1926 p. 7 sg.; Rad. 3559-3560). Pur se non attestato dalla cronologia del Teatro compilata da Tintori, Radiciotti (Rad. 3559) indica Salvi nel cast di "I ciarlatani" nel novembre del '39, sulla cui riuscita trascrive peraltro «esito cattivo».

¹⁶ Rad. 3560.

¹⁷ Rad. 3554.

¹⁸ *Ibid.*: giudizio personale di Radiciotti.

¹⁹ Nel febbraio '41 l'Apollo vede infatti la "prima" assoluta dell'*Adelia*, con Salvi, Giuseppina Strepponi, Clementina Baroni, Ignazio Marini, Filippo Valentini, Pietro Gasperini. Nella compagnia generale, oltre ai detti, Benedetta Colleoni e Giuseppina Brambilla, per un cartellone che vedeva in programma anche *Marin Faliero*, sempre di Donizetti, e la nuova versione del *Mosè* di Rossini, oltre a tre diversi spettacoli di ballo.

²⁰ Rad. 3557.

²¹ Qui Fétis ebbe modo di ascoltarlo accanto alla Strepponi e a Filippo Coletti, e lo apprezzò molto per l'ottimo metodo e la sua grazia, dichiarandosi «soddisfatto del suo stile elegante e puro» (François FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, 2ª ed., 8 voll., Paris, Didot, 1860-65, vol. VII, pag. 388).

per il carnevale successivo. In cartellone un titolo nuovo di Fabio Campana, *Giulio d'Este*, con Giuseppina Strepponi e Badiali – oltre a Salvi, «dotato di voce estesissima ed agile, onde un canto soave oltre ogni dire» –, e poi *Saffo* di Pacini e *Roberto Devereux*, in cui il tenore «rapì con la finitezza del suo canto»;²² in quel carnevale è anche di nuovo alla Scala, con l'impresario Merelli, dove tiene a battesimo – sia pur con esito di pubblico non buono – *Odalisca*, nuovo titolo di Nini. Nella primavera '42 canta al Regio di Torino e a giugno vi si distingue per l'ottimo successo riportato da *Antonio Foscarini*, opera nuova di Henri Cohen: l'apprezzamento personale per Salvi in quella stagione torinese è tale che il Re di Sardegna lo nomina suo virtuoso di camera e cappella. L'estate lo vede a Padova – che lo conferma anche per il luglio dell'anno dopo, sempre nell'ambito della grande festa del Santo, quando eseguirà con grande successo di pubblico *Genio e sventura*, opera nuova di Temistocle Solera – poi di nuovo a Bergamo e in autunno ancora a Trieste, di scena in *Beatrice di Tenda* di Bellini, *Corrado d'Altamura* di Federico Ricci e *La muta di Portici* di Auber, ove tale è il suo personale successo nel ruolo di Masaniello «da ricordare spesso l'insuperato Duprez», come ebbe a scrivere la critica triestina. Per l'*Anna Bolena* di Donizetti, anch'essa in cartellone, il «Figaro» del 30 novembre racconta poi il trionfo di Salvi in termini di «entusiasmo ad ogni suo pezzo. Il pubblico si levò a tumulto. L'impressione fatta di tanta maestria e soavità di canto fu indescrivibile ed è certo che formerà epoca negli annali del nostro teatro».²³

Nella seguente stagione di carnevale 1843 è ancora a Trieste, ma di nuovo anche al Regio di Torino, dove interpreta due titoli in “prima”: *Caterina di Guisa* di Coccia, che non piacque al pubblico nonostante la buona esecuzione, come si legge in una corrispondenza giornalistica di Felice Romani, che parlando di Salvi, si chiede chi possa superarlo «nel canto affettuoso e patetico, nella malinconia dell'amore, nell'amarrezza della disperazione»;²⁴ quindi *Il Reggente* di Saverio Mercadante, anch'essa poco piaciuta al pubblico. Da Torino passa a Vienna, dove trionfa nel *Barbiere* rossiniano (aprile, Teatro di Porta Carinzia, con la Malibran, Ronconi e Agostino Rovere) e tiene un grande concerto di beneficenza voluto dall'Imperatrice (Teatro Italiano), diretto da Donizetti stesso con Ronconi, Rovere, Eugenia Tadolini, Marietta Alboni, Teresa De Giuli.²⁵

Dopo l'appuntamento estivo a Padova, di cui si è detto, approda a Parigi, ove troverà l'entusiastica accoglienza e ospitalità del Théâtre Italien; si trattiene fino a tutto il carnevale successivo, e dà ampia prova di sé in *Lucia di Lammermoor*, *Il barbiere di Siviglia*, *Maria di Rohan*, *Belisario*. Prestigiose le compagnie: nel capolavoro rossiniano è con Morelli, Lablache (Bartolo), Ronconi (Basilio) e la Tacchinardi Persiani, mentre in *Maria* recita con Marietta Brambilla e Giulia Grisi, Ronconi e Mario (Giovanni Matteo De Candia, marito della Grisi).²⁶ «La sua voce», secondo il lusinghiero giudizio della «Presse», «è pulita, morbida, agile e leggera nei passaggi: ricorda il timbro e il metodo di Rubini»; è inoltre particolarmente estesa: «copre due ottave e sale dal Do basso al Do acuto». «Il suo successo è stato completo», conclude il critico francese, che non manca di notare simpaticamente

²² Entrambi i commenti trascritti da Radiciotti dalla critica triestina del 1841 (autunno) si leggono in Rad. 3557.

²³ *Ibid.*: dalla stampa dell'autunno '42.

²⁴ Pubblicata dal periodico bolognese «Teatri, Arti e Letteratura» (Rad. 3561).

²⁵ Proprio al Porta Carinzia di Vienna il 5 giugno seguente lo stesso Donizetti dirigerà la “prima” assoluta di *Maria di Rohan*, con Carlo Guasco, Ronconi, Tadolini e Novaro.

²⁶ Cfr. Rad. 3556 e 3562.

come il tenore sia «robusto, ben fatto e di una bellezza italiana forse un poco abbondante e troppo rimpinzata di pasta napoletana»: e ci piacerebbe sapere a chi pensa quando dice che il suo aspetto «quanto meno non disturba gli occhi e non obbliga gli ammiratori a girare lo sguardo».²⁷ Sempre a proposito di quella tornata parigina, interessante è anche una corrispondenza della «Gazzetta musicale di Milano» (22 ottobre 1843), in cui si riconosce a Salvi «una voce pura e che può riescire assai simpatica, un artificio abbastanza lodevole nel modo d'adoprarla, una decisa e rara abilità nel filare e nel dar forza alla nota, un merito di cantante insomma incontrastabile e certamente non troppo comune», e si contestano però le sue doti interpretative, per una certa monotonia che può essere indotta dalla «costante soavità del suo canto»: l'articolo testimonia comunque che a Parigi «il successo di Salvi fu completo».²⁸

Dall'aprile '44 è a Londra, dove raccoglie un successo incredibile: dopo la trionfale interpretazione di *Lucia* al Drury Lane (2 maggio), riceve inviti per concerti da parte delle più blasonate famiglie aristocratiche, dalla casa reale (che lo ospita almeno quattro volte) al duca di Devonshire e a tante altre che se lo contendono. Tra le città che lo richiedono, Dublino e Manchester, mentre dal 21 agosto al 21 settembre intraprende una vera e propria tournée per tutta l'Inghilterra, con il celebre pianista Sigismund Thalberg insieme alla Tacchinardi, a Giacinta Puzzi e ad altri. Il momento è d'oro: concluso il giro parte per Mosca, scritturato dal Teatro Imperiale, dove in ottobre porta al trionfo *Lucrezia Borgia*: «Dotato d'una bella e gradevole presenza, sembra l'uomo scelto dalla natura a rappresentare l'ideale del bello», sviolina la «Gazzetta di Mosca», che nota anche come al solo suo comparire in scena «tale simpatia si accattivò che per lungo tempo la sala risuonò d'applausi». Sull'onda di siffatto favore popolare, prolunga il suo contratto fino all'inizio dell'estate '45, impegnato in Russia, Polonia e Germania. Dopo un breve passaggio in patria durante l'estate, ritorna quindi a Pietroburgo, al Teatro Imperiale che lo ha scritturato dal 15 settembre a tutto febbraio '46, per il posto fino a quel momento di Giambattista Rubini. Un clima di festa ed esaltazione avvolge l'avvio di stagione con *Lucrezia Borgia*, durante la quale Salvi non manca di inserire come di consueto la romanza dall'*Oberto, conte di S. Bonifacio* che Verdi aveva scritto appositamente per lui e che da allora costituiva il suo cavallo di battaglia in sede concertistica ma anche operistica, come aria «di baule».²⁹ In cartellone, sempre interpretate da Salvi, anche *L'elisir d'amore* e *La favorita* di Donizetti, *I lombardi alla prima crociata* di Verdi e *Il templario* di Nicolai. «Mi trovo al sommo contento dell'accoglimento fattomi da questo pubblico», scrive Salvi stesso il 26 gennaio '46 a Gaetano Fiori, direttore del giornale di Bologna «Teatri, Arti e Letteratura», «di più certamente non potevo desiderare». Racconta quindi di come l'Imperatore, assistendo ai *Lombardi*, «si degnò applaudire a modo che dovetti ripetere la cavatina e il terzetto».³⁰ condizione unica, quella dell'applauso del sovrano, per concedere il bis, cosa che si ripeté anche con *La favorita*. In primavera sarà in Spagna, a Madrid (Teatro del Circo), dove incanta in *Lucia* accanto a Ronconi, la Tacchinardi Persiani e Ignazio Marini, *La sonnambula*, *Il barbiere*, tanto che la regina Isabella invita il banchiere Salamanca, celebre mecenate, a scrit-

²⁷ Rad. 3562; la traduzione è di chi scrive.

²⁸ Rad. 3572.

²⁹ Nel 1840, quando alla Scala *Un giorno di regno* cadde e si riprese l'*Oberto*, che lì aveva debuttato l'anno precedente, con l'aggiunta di nuovi numeri, tra cui la romanza per Salvi, poi divenuta suo pezzo forte.

³⁰ Rad. 3565.

turare quegli stessi artisti per l'inaugurazione del nuovo Teatro d'Oriente, che aprirà nella primavera '47.

Nel settembre '46 Salvi torna a Pietroburgo,³¹ riconfermato nella stagione autunnale per due anni, e si esibisce in *Lucia*, *L'elisir*, *Lucrezia Borgia*, *Il templario*, *La muta di Portici*, ma non in *Ernani*, pure in cartellone. Per i quattro mesi dell'inverno seguente accetta di prolungare la scrittura con l'onorario di ben 100 000 franchi. La fama e il blasone gli permettono di programmare ormai con molto anticipo il suo calendario: nei prossimi 1847, '48 e '49 sarà a Londra in primavera, in tour durante l'estate e in Russia per l'autunno-inverno. Dopo Pietroburgo è a Mosca per alcuni concerti, quindi passa a Londra, come da contratto, dove nell'aprile '47 ammalia il Covent Garden nella ben sperimentata *Lucia*, quindi nell'*Italiana in Algeri* e nei *Puritani*: «Avvenente nella persona e con tali doti vocali, egli è fra i migliori tenori che siano esistiti», scrive entusiasta il «Morning Herald» di Londra. «La sua voce assomiglia a quella del flauto», continua il giornale londinese, «è uguale e flessibile e priva di quella durezza che è quasi caratteristica di alcuni dei suoi più celebri contemporanei». Né il critico lesina il suo giudizio sull'interpretazione di Salvi, che considera «grande artista della vera scuola italiana»: «L'arte più perfetta lo mette in grado di cantare la musica appassionata del suo paese con la più sentita finitezza e colorirla del più raffinato sentimento». Non manca un appunto, comunque benevolo e presto dimenticato: «La sua abitudine di spingere un po' troppo oltre l'espressione d'ogni frase musicale potrebbe essere criticata, ma l'eleganza dello stile e la purezza vocale sono tali da farne ampia ammenda». Nell'autunno '47 a Pietroburgo debutta trionfalmente con *Lucia*, cui fanno seguito *L'elisir*, *Otello* e *Don Giovanni* di Mozart; nella primavera del '48 il Covent Garden lo applaudirà particolarmente nella *Cenerentola*, con Marietta Alboni, Antonio Tamburini e Rovere; in autunno e a tutto il carnevale seguente è di scena a Pietroburgo, secondo contratto: e poi da capo nella successione, come stabilito fino al 1849. Nel '50 tocca infine al Nuovo Mondo, conosce il plauso del pubblico di New York e in autunno è a Cuba, dove interpreta un'opera nuova scritta da Giovanni Bottesini per la Compagnia dell'Avana, *La duchessa della Vallière*³²; la primavera successiva intraprenderà un tour di diversi mesi in vari paesi americani, nelle vesti di cantante e impresario. Torna oltreoceano nell'estate '52, ottenendo in Messico un lusinghiero successo nel *Barbiere*, e nell'agosto '54 per *Lucrezia Borgia*. Nel '53, in autunno, aveva invece ritrovato, dopo tanti anni, le scene del Teatro Nuovo di Napoli, cantando la parte protagonista nell'opera di Giovanni Moretti *L'ossesso immaginario*; Parigi lo applaude invece nuovamente dall'ottobre '55 al marzo successivo, come primo tenore assoluto sia al Théâtre Italien sia all'Opéra Italienne.³³ Certo, è presumibile che già dal volgere degli anni '50 abbia inizio in qualche modo il suo declino – almeno nella grande qualità artistica –, ma in questi anni egli continua tuttavia il percorso di carriera, quando invece secondo Fétis egli avrebbe lasciato le scene ap-

³¹ Annota Radiciotti che «appena arrivata la compagnia, vi fu concerto a Corte e a Peterhof, luogo di delizie. In quel grazioso teatrino, guarnito da tutta la famiglia imperiale, dame d'onore e dai ministri si diede il *Tartuffo* del Molière. Poi Tamburini e Salvi cantarono in costume dall'introduzione a tutto il duetto tra tenore e baritono del *Barbiere*, il Tamburini «Non più andrai farfallone amoroso»; e Salvi nella solita romanza dell'*Oberto*. L'Imperatore si trattenne a congratularsi con loro» (Rad. 3566).

³² Rad. 3568. Tale titolo attribuito a Bottesini oggi non risulta nel suo catalogo; l'appunto di Radiciotti ascrive l'evento operistico al mese di ottobre.

³³ Cfr. Rad. 3556 e 3573.

pena agli inizi del decennio.³⁴ Una carriera di prestigio, dunque, quella di Salvi: una voce stimata da fior di compositori, prima ancora che applaudita dal pubblico dei migliori teatri.³⁵ Egli proviene da un'area delle Marche che non annovera tanti altri artisti, almeno in quel periodo, né è chiaro da chi e da dove il tenore derivi l'arte sua; si sa che ad Ancona, sua città natale, visse nei primi decenni dell'Ottocento e tenne una scuola di canto il basso maceratese **DOMENICO PATRIOSSI** (1778-1861), cantore nella Cappella di Loreto fino al 1825. Costui svolse una discreta carriera teatrale che, mentre era in servizio a Loreto, lo portò in varie piazze di provincia ma anche alle glorie di Firenze e della Scala di Milano (1812); nel 1803 smise addirittura il posto lauretano – assai rinomato e richiesto, che riacquistò nel 1809 – per recarsi in Portogallo, ove entrò in servizio nella corte. Se la scuola di Patriossi abbia o meno dato i suoi frutti, oltre all'arte trasmessa ai figli Ignazio (baritono) e Amalia (soprano), non si hanno oggi dati certi per affermarlo, ma sarebbe interessante approfondire l'argomento; ciò che invece è certo è che un centro importante di irradiazione musicale si colloca proprio nella Cappella di Loreto. Essa, come altre istituzioni musicali della medesima importanza, è da considerarsi non solo per il servizio istituzionale svolto, ma anche per le relazioni artistiche e personali attivate tra cantori e maestri, ognuno con il proprio bagaglio di conoscenze ed esperienze professionali: non è di certo un mistero il fatto che, dopo gli altissimi livelli toccati nel Seicento, a partire dalla seconda metà del Settecento e per oltre un secolo la continua decadenza della Cappella coincise con l'elevato prestigio dei suoi cantori, invitati a esibirsi nei teatri di numerose città d'Italia e all'estero; infatti, se da un lato la Cappella era nominalmente presente nel mondo con i suoi virtuosi, prevee dispense e permessi particolari, di fatto tali artisti per lungo tempo risultavano assenti dalle attività musicali svolte nell'ente, con evidente abbassamento della sua stessa qualità.³⁶

Tra le tante relazioni che l'ambiente lauretano ha certo innescato, rileviamo quella tra i colleghi cantori Patriossi e **GIUSEPPE CONCORDIA** (1769-1846), tenore ferrarese entrato nei ranghi della Cappella sul finire del 1797, appena pochi mesi prima di Patriossi, per restarvi con qualche interruzione fino a tutto il 1829. Giuseppe Concordia usufruì di molte licenze artistiche, il che equivale a dire che conobbe una notevole carriera: in teatri vicini come Fermo, Senigallia, Fano, Gubbio, Cesena, Ferrara, ma anche di grande blasone come il Valle di Roma, e piazze primarie come Firenze, Bologna, Milano e Palermo, dove rimase per un anno intero, nonché Dresda, anche lì per un impegno annuale. A Loreto gli nacque un figlio che chiamò Domenico (1801-1882), come Patriossi, che gli fu padrino in-

³⁴ Non è la sola imprecisione di Fétis riguardo a Salvi: si ricordi ad esempio che egli credeva il tenore bergamasco, nato per giunta nel 1812; l'anno del debutto è inoltre indicato nel 1832, a Roma. Le stesse notizie tramanda Arthur Pougin, autore di un «supplemento e complemento» al grande dizionario di Fétis, una ventina d'anni dopo (cfr. Arthur M. POUGIN, *Biographie universelle des musiciens par François Fétis. Supplément et complément*, Paris: Librairie de Firmin – Didot et Cie., 1881, tomo 2, pag. 480).

³⁵ Un suo breve ma accurato profilo artistico figura in Rodolfo CELLETTI, *Voce di tenore*, Milano, IdeaLibri, 1989, p. 112-113: «Fu uno dei prototipi del tenore di grazia italiano, ma non un “tenorino”», annota Celletti, che ritiene il tenore non brillasse molto nel «canto appassionato», mentre era «molto ammirato per la morbidezza, l'agilità, l'estensione e la dolcezza del timbro», oltre che «per la raffinatezza del fraseggio nel canto elegiaco-patetico».

³⁶ Per le notizie relative alla Cappella musicale di Loreto, fondamentali sono *Cantori, maestri, organisti della Cappella musicale di Loreto nei secoli XVII-XIX. Note d'archivio*, a cura di Floriano GRIMALDI, Loreto, Ente Rassegne musicali, 1982, curatore anche di *La Cappella musicale di Loreto nel Cinquecento*, *ibid.*, 1981.

sieme, sembra, a Nicola Zingarelli, celebre compositore e didatta che allora era maestro di Cappella nella città mariana (dal 1796 al 1805).

PANORAMA RAGIONATO DELLE VOCI

a. Le generazioni di primo Ottocento

Illustri sconosciuti che in realtà sono sconosciuti illustri,³⁷ come si è visto per Lorenzo Salvi, popolano gli sterminati appunti di Radiciotti – spesso solo sofferti sunti di una faticosa caccia tra cronache e annali –, così come in effetti popolarono i tanti teatri italiani e stranieri, grandi e piccoli, che vissero anche grazie a quegli artisti, proponendoli nei propri cartelloni. Ma seppure sia doveroso cercare di ricostruire per ognuno i contorni e i dettagli di carriera, è questa piuttosto l'occasione per una ricerca sistematica volta non a esplicitare i singoli universi quanto a identificare eventuali caratteristiche assimilabili, tratti distintivi paragonabili, origini e provenienze condivise: insomma, espressioni di un minimo comun denominatore, tanto da configurare l'ipotesi di un *genius loci* marchigiano.

Come gli artisti appena ricordati, fortemente legato all'ambiente lauretano è anche **CESARE BOCCOLINI**, baritono di lunga e fortunata carriera internazionale.³⁸ Nato a Senigallia nel 1826, studia con Giovanni Morandi, compositore e apprezzatissimo didatta, già celebre non solo come consorte della rinomata prima donna Rosa Morolli. Prosegue poi la formazione con Zeno Appiotti e quindi con Giovanni Zampettini, entrambi senigalliesi e a loro volta allievi di Morandi. Inizia a cantare come basso, esordendo a Cingoli nei panni di Silva, basso profondo dell'*Ernani* verdiano, e di Bidebent nella *Lucia* donizettiana, con «voce intonata, fresca, espressiva, dolce», come scrissero le cronache locali.³⁹ Per circa un decennio si esibì nei teatri di provincia, in regione e fuori, mutando nel frattempo il registro vocale fino ad assestarsi nel registro di baritono: il suo primo palcoscenico internazio-

³⁷ Quale metro di giudizio riguardo agli artisti in oggetto, circa il loro essere più o meno conosciuti, si può ben considerare non tanto l'erudizione di studiosi e ricercatori avvezzi a frequentare archivi e documenti d'epoca e che su di loro hanno indagato, quanto piuttosto il riscontro del loro nome nei dizionari biografici, i quali, proprio perché non mirano all'approfondimento bensì al taglio compilativo, sintetizzano in qualche modo i paradigmi dell'epoca di pubblicazione in merito alla conoscenza condivisa delle voci attestate, nonché il rilievo accordato a ciascuna. Per questa specie di gioco statistico diacronico abbiamo tenuto presenti alcuni dei testi tra i più accreditati: per l'Ottocento (non solo italiano) si è considerato il lavoro dei due illustri storiografi francesi Fétis e Pougin, esplicitato nei rispettivi dizionari biografici universali già citati, usciti l'uno a partire dal 1835 fino ai primi anni '60 in varie edizioni, l'altro negli anni '80. A distanza di qualche decennio, ci fa poi da testimone un'opera italiana edita da Sonzogno: Carlo SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, 3 voll., Milano, Sonzogno, 1926-29. Quanto alla conoscenza odierna, si sono prese come riferimento due recenti autorevoli opere di diversa provenienza geografica, l'una italiana e l'altra inglese: il DEUMM e il *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Risulta quanto meno degno di nota – e per noi di estremo interesse – il fatto che gran parte dei nomi “illustri sconosciuti” presi in esame siano effettivamente tali, liquidati in quattro righe quando non del tutto ignorati sia dai compilatori dell'800 sia da quelli odierni, nonostante l'oggettività dei dati artistici e biografici consenta invece di considerare buona parte di quegli artisti sconosciuti sì, ma davvero “illustri”. Tale sorte, cui si farà cenno singolarmente per ciascuno degli artisti ricordati, accomuna anche i già citati Salvi e Marini Raineri: se il primo è ignoto al *New Grove* e ottiene alcune righe sia sul DEUMM sia da Schmidl e Pougin – qualcosa in più da Fétis –, la seconda non ha alcun riscontro in nessuno di essi.

³⁸ Nonostante la prestigiosa carriera anche in teatri molto importanti, è totalmente ignorato sia da Fétis sia da Pougin e pure da Schmidl, e non compare nemmeno nel DEUMM e nel *New Grove*. Se ne ha notizia soprattutto grazie alle ricerche di Radiciotti e alle carte d'archivio di Loreto, dove fu cantore dal 1855 all'87.

³⁹ Rad. 567.

nale, già di alto livello, è Alessandria d'Egitto, dall'autunno '55 alla quaresima seguente. In quello stesso anno entra in organico nella Cappella di Loreto, che lo vedrà tra i suoi cantori fino all'87. In quell'ambito si giova dei preziosi insegnamenti del collega Fortunato Borioni (1807-1865), tenore anconetano di lunga carriera teatrale, di vent'anni più anziano di lui e attivo come cantore a Loreto fino alla morte.⁴⁰ Nel 1860 Boccolini viene lanciato nelle alte sfere del mondo operistico, cantando con successo alla Pergola di Firenze: da quel momento, per quasi vent'anni, gli si aprono le porte nei teatri di grido di tutta Europa. L'Argentina di Roma, il Regio e il Carignano di Torino, e poi Trieste, Vienna, Madrid, il Liceu di Barcellona, il San Carlo di Lisbona, Il Cairo, dove nel '69 e nel '70 canta nelle prime stagioni del nuovo teatro; particolare affetto gli riserva il pubblico spagnolo, che lo monopolizza dal 1868 al '78, ogni anno in stagioni diverse tra Madrid, Siviglia, Malaga, Cadice, Barcellona. D'altro canto, «per il metallo della sua voce e per l'estensione della medesima, e per la grazia e la bella maniera di canto» era da considerare «un grande acquisto», come riconobbe Luigi Vecchiotti, maestro di Cappella a Loreto al tempo della presa di servizio di Boccolini.⁴¹ Smise di calcare le scene nel '78, e morì a Loreto nel '94.

Fu valentissimo attore, capace di infiammare le platee con interpretazioni sentite e molto partecipate emotivamente: «credemmo di trovarci di fronte non ad un artista che figurava un padre ingannato, ma al padre stesso», così si esprime un cronista spagnolo a proposito del Rigoletto di Boccolini.⁴² Era dotato di un ottimo metodo di canto, che gli consentì di affrontare un ampio repertorio: gran parte dei titoli verdiani, da *Macbeth* a *Luisa Miller*, *Aida*, *La traviata*, *Nabucco*, *Simon Boccanegra*, *I vespri siciliani* eccetera, e poi Donizetti, Meyerbeer, Bellini, ma anche Rossini e Mercadante e il *Don Giovanni* mozartiano, cioè in pratica «tutte le opere antiche e moderne», secondo la dicitura adoperata dai contratti di scrittura impresariale dell'epoca.⁴³ A proposito del *Don Giovanni*, di cui Boccolini fu pregevole esecutore, proprio dalle Marche proveniva il suo primo interprete, **LUIGI BASSI**, che muore a Dresda nel 1825 ricevendo l'omaggio di un monumento funebre, giusto pochi mesi prima che venisse alla luce mille chilometri più a Sud il baritono senigalliese.

⁴⁰ Cantore a Loreto dal 1829 al '65, gli è attribuita una carriera sia concertistica sia teatrale esterna alla Cappella, e durata oltre vent'anni, almeno dal '35 alla fine degli anni '50, anche in stagioni importanti come quelle dell'Argentina a Roma, di Livorno e Perugia, come pure a Napoli e a Torino.

⁴¹ Lettera del maestro Vecchiotti a monsignor Narducci, commissario nel concorso di ammissione alla Cappella nel 1855, concorso che per il suo ruolo vocale fu vinto da altri: visto il valore riconosciuto a Vecchiotti, Narducci fece comunque in modo di assumere Boccolini nella Cappella, sebbene tra i contralti, che vedevano un posto vacante; egli assumerà il ruolo di basso dal '59 (Rad. 571-572).

⁴² «Nell'Opera Italiana di Madrid, nei venti e più anni di esistenza», continua il critico spagnolo, «non abbiamo visto interpretare ed eseguire meglio la parte di Rigoletto. L'esatta conoscenza del personaggio, e dei suoi particolari caratteri, delle differenti ritmazioni, sceniche come della maniera di cantare l'opera formano una profusione di dettagli di primo ordine». La critica figura in un articolo di Bettino Padovano pubblicato il 22 maggio 1926 sul quotidiano di Ancona «L'Ordine». A proposito di *Marta*, opera di Flotow data a Trieste nel '63, in quel 30 gennaio «L'Osservatore triestino»: «Egli non poteva interpretare meglio la parte sua e come cantante e come attore. Applaudito di continuo e solo e coi compagni, sollevò poi il pubblico all'entusiasmo nella romanza dell'atto quarto». «Speriamo vorrà contribuire ad accrescere i pregi che sono in lei mediante la sua degna interpretazione», scriverà a Boccolini l'editore riguardo la *Contessa d'Amalfi* di Enrico Petrella nell'inviare al cantante la parte stampata (cfr. l'articolo di Padovano sull'«Ordine»).

⁴³ Cfr. Rad. 564-565. Tale attitudine – cantare cioè «tutte le opere antiche e moderne» senza specializzazione nei confronti delle specifiche tessiture vocali – è in parte un segno dei tempi, ma è forse anche un segno della disposizione vocale di cantanti informati a metodi di canto più attenti all'affinamento e al dominio dello strumento-voce.

Bassi era nato a Pesaro nel 1766 e aveva studiato a Senigallia (giuntovi con i genitori, artisti di teatro) con Pietro Morandi, apprezzato maestro bolognese e padre di Giovanni.⁴⁴ Perfezionatosi a Firenze con Pietro Laschi, dove se ne andò appena diciassette dopo anni di precoce frequentazione scenica in parti *en travesti*, fu scritturato alla Pergola grazie all'interessamento di questi e poi in diversi teatri italiani, tra cui Bologna e Roma (Capranica, 1781), quindi Praga, ove giunse con una lettera di raccomandazione per l'impresario del Teatro Italiano.⁴⁵ Dal 1784 è quindi nella compagnia, ed eccelle nel *Re Teodoro* e nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello. Famoso e apprezzato dai tanti ammiratori dell'opera italiana, nel 1787 interpreta il Conte di Almaviva delle *Nozze mozartiane* al Teatro Nazionale di Praga, alla sua "prima" praghese, presente l'autore. E l'opera ebbe tal successo che Mozart se ne tornò a casa con in tasca la commissione per un nuovo lavoro, di argomento a sua scelta: si trattava di *Don Giovanni*, che sarebbe andato in scena nell'ottobre dello stesso anno, da lui stesso diretto. Mozart fu così colpito dalle doti sceniche e vocali di Bassi, nonostante i suoi 21 anni, che lo volle ancora nei panni del protagonista, e di fatto scrisse per lui la parte del ruolo eponimo. Il personaggio gli si attagliava in modo particolare, tanto da permettergli di dar sfoggio di uno spiccato senso scenico, sempre elegante, pur quando improvvisava: in tarda età Bassi ricorderà di non avere mai interpretato alla stessa maniera i suoi *Don Giovanni*.

Oltre all'ambito mozartiano – nel '93 cantò anche *Il flauto magico*, esaltando il pubblico nei panni di Papageno⁴⁶ – il suo repertorio era improntato a una voce di basso-baritono chiara e sonora, agile quanto estesa, e comprendeva Paisiello, Cimarosa, Salieri, Cherubini, Anfossi e altri, esprimendosi ai massimi livelli nelle opere buffe, che furono il miglior veicolo della sua arte scenica, comunque raffinata nel gesto e proposta con intelligenza ed eleganza. D'altro canto, come annota Fétis, egli disponeva di «una bella e nobile figura, una corporatura alta e ben proporzionata», esaltata al meglio da «una voce il cui timbro era pulito in tutta la sua estensione e la cui emissione era naturale», unita a «una rara intelligenza della scena». «La sua voce è tanto melodiosa quanto la sua scena è magistrale», scrive un giornale tedesco nel 1793;⁴⁷ «appena si presenta», continua la gazzetta, «gioia e buon umore pervadono il pubblico e mai egli lascia la scena senza ottenere un diretto e caloroso applauso». «Voce flessibile, piena e piacevole», conferma la cronaca qualche anno dopo, descrivendone il registro come «tra tenore e basso». ⁴⁸ Dopo una ventina

⁴⁴ Di Bassi riferiscono sia Fétis sia il *New Grove*, mentre il DEUMM gli accorda appena una ventina di righe e Schmidl ancor meno, peraltro ribadendo la svista di Fétis circa la "prima" assoluta delle *Nozze mozartiane*, che debuttarono non a Praga nel 1787 con Bassi suo primo interprete, ma nel maggio dell'anno prima a Vienna.

⁴⁵ Si veda anche Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-94.

⁴⁶ A Lipsia, in italiano; la versione italiana ancor oggi in uso è dell'anno successivo (1794), scritta dal livornese Giovanni de Gamerra.

⁴⁷ Il «Gothaer Taschenkalender» (cfr. *New Grove*).

⁴⁸ Nel 1800, in un articolo dell'«Allgemeine musikalische Zeitung»: oltre a descrivere le qualità vocali di Bassi, l'articolo annota anche impietosamente il deterioramento dei suoi mezzi, sottolineando quanto il cantante fosse eccellente «prima che perdesse la voce», nonostante non possa disconoscerne la grande tecnica e il mestiere per i quali egli comunque «ancora sa molto bene come usare ciò che rimane». Lo stesso scritto esalta poi le doti sceniche dell'artista, che descrive come «un attore molto abile nella tragedia senza alcuna traccia di grottesco, come nella commedia è assente ogni volgarità e mancanza di gusto»: è così che «egli non sbaglia un ruolo», riuscendo al meglio, tra gli altri, nei panni di Teodoro, don Giovanni, Axur, e naturalmente del Conte delle *Nozze mozartiane* (cfr. *New Grove*).

d'anni di gloria (che lo vedono stabilirsi in Boemia, ma esibirsi in tutta Europa, da Varsavia a Parigi e spesso anche in Germania), l'esperienza praghese termina nel 1806 con la chiusura del Teatro Italiano, a causa delle mutate condizioni politiche. Senza una rendita fissa, passa al servizio del principe Franz Joseph Maximilian Lobkowitz fino al 1814, trascorrendo spesso gli inverni a Vienna. (Beethoven, che lo conobbe, lo chiamava «il focoso italiano».) Dal 1815 si stabilì a Dresda, chiamato da Francesco Morlacchi, maestro della Cappella Reale e direttore dell'Opera Italiana. Perdute molte delle prerogative vocali sin dai primi anni del secolo, continuava comunque la carriera grazie all'esperienza e alle infinite risorse del mestiere, oltre che alle sempre più caratterizzanti doti sceniche e interpretative; dal 1806 comincia inoltre a svolgere anche il ruolo di direttore di scena e produttore, realizzando spettacoli memorabili, come il *Don Giovanni* allestito a Praga su invito di Carl Maria von Weber (1814).⁴⁹

Negli anni in cui a Dresda si spegneva la voce di Bassi e a Senigallia si udivano i vagiti del neonato Boccolini, si apriva all'arte del palcoscenico un altro valente baritono, **NATALE COSTANTINI**. Della generazione di Salvi, era nato a Senigallia nel 1806; dopo aver studiato con Giovanni Morandi debutta in provincia a 22 anni, mostrando subito evidente sensibilità interpretativa e ottimo metodo di canto, unitamente a spiccate qualità vocali⁵⁰. Entra presto negli interessi del "Napoleone degli impresari", Alessandro Lanari, suo conterraneo (di S. Marcello di Jesi) e gestore di alcuni tra i più importanti teatri d'Italia. Nel '30 è già sui palcoscenici di Lucca e Senigallia, che in quella stagione di Fiera inaugura il suo nuovo teatro, e canta subito con nomi di grido quali Giuditta Grisi, Domenico Cosselli, Santina Ferlotti, Rosalbina Carradori Allan (*I Capuleti e i Montecchi* e *Il pirata* di Bellini). L'anno dopo è alla Pergola di Firenze, ancora con la Ferlotti e Domenico Reina, per *La schiava di Bagdad* di Pacini e *La gazza ladra* di Rossini: di lì in avanti, con Lanari o con altri impresari, sarà pressoché costantemente impegnato in tutte le stagioni, in molti teatri di primo piano e in qualcuno di provincia. Indicativo in tal senso uno sfogo epistolare dello stesso Costantini, che dopo un quindicennio di intensi impegni – siamo nel 1845 – lamenta con il suo interlocutore di esser costretto per la quarta volta a «rinunciare le proposte lucrosissime di Madrid per esser legato ad impegni italiani che poco pagano». ⁵¹ In tale pressante rincorsa si divide tra Firenze, Venezia, Napoli, Bologna, Roma, Genova, Trieste, Parma e numerose piazze di provincia. Nei cast è a fianco di nomi di spicco, come quelli dell'altra Grisi, Giulia, e poi di Duprez, Reina, la Ungher, la Tadolini, Donzelli, Napoleone Moriani, e perfino la Ronzi De Begnis ormai a fine carriera: i giudizi dell'epoca possono ben dirlo «prossimo a raggiungere quei sommi in cui compagnia ha già cantato tante volte»; altri ne lodano «quella reputazione di cantante e d'attore che da tempo meritatamente acquistò: bella voce, bel metodo di canto, declamazione ed azione ragionate». ⁵² Un giornale di Genova, nel '42, lo descrive «di figura importante, maestosa, dotato di voce robusta, ricca, intonata, distinto nello sceneggiare». ⁵³ Da un palcoscenico all'altro impersona gli eroi di Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante, ma anche di autori meno famosi

⁴⁹ Cfr. Fétis, *op. cit.* L'ingaggio prevedeva 800 scudi annui; l'artista era giunto a Dresda come cantante, ma non riuscendo più a sostenere il ruolo all'altezza delle aspettative, iniziò a ricoprirvi l'incarico di direttore di scena, che mantenne fino alla morte, nel settembre 1825.

⁵⁰ L'artista è totalmente ignorato da tutti i dizionari biografici presi in esame.

⁵¹ Rad. 1080v.

⁵² Si tratta di giudizi espressi nel 1839 e trascritti da Radiciotti (Rad. 1083).

⁵³ Rad. 1087.

come Ferrari, Poniatowski, Bajetti: la brillante preparazione si vede anche nella duttilità di repertorio e nella disponibilità a studiare parti nuove, anche in poco tempo, come quando a Genova, nel carnevale '42, scrive di avere avuto nella stagione «grande fortuna, colma d'ogni soddisfazione», nonostante la necessità impostagli di «imparare a spron battuto la *Lucrezia*, la *Saffo* e il *Giuramento*».⁵⁴ Il 26 dicembre del '40 è alla Scala, di cui apre la stagione di carnevale '41 con *Il bravo* di Mercadante; nel '43 è al San Carlo di Lisbona, ove viene coperto di soldi e onori. Ama subito la nuova musica dell'emergente Verdi: *Ernani*, *I due Foscari*, *Nabucco* sono immediatamente in repertorio e con grandi risultati artistici. Nel '45 indugia nell'accettare contratti prestigiosi perché sogna di poter interpretare la nuova opera che il Maestro di Busseto prepara per la Scala (*Giovanna d'Arco*), ma resta per lui un sogno. Quella stessa primavera, invece, dopo molti anni di interruzione dell'antica collaborazione, Lanari lo scrittura per il successivo carnevale alla Fenice di Venezia; in cartellone proprio *Giovanna d'Arco* ed *Ernani*, *Adelia* di Donizetti, e ben due “prime” assolute: una di Giuseppe Poniatowski, *La sposa d'Abido*, e una proprio di Verdi, *Attila*, con Costantini nella parte di Ezio e un cast di prim'ordine che comprendeva Sophie Johanna Löwe, il tenore Carlo Guasco e il basso Ignazio Marini, «un assieme che sarà il migliore d'Italia», come scrisse il Presidente del Teatro veneziano.⁵⁵ Al colmo del successo, mentre stava per recarsi a Milano per definire alcuni impegni, muore improvvisamente nell'estate del 1846 per una infezione spinale.⁵⁶

Più o meno coetanei di Boccolini sono i fratelli fermani, entrambi autentiche stelle liriche internazionali, **LODOVICO** e **FRANCESCO GRAZIANI**.⁵⁷ Per primo si avvia alla carriera Lodovico (1820-1885), di qualche anno più anziano di Francesco (1828-1901). Allievo, come il fratello, del fermano Francesco Cellini, Lodovico ha una voce di tenore flessibile e squillante, corposa eppure nitida e vellutata; debutta nei primi anni '40 sostenendo delle seconde parti nei teatri di provincia: lo troviamo al Teatro delle Muse di Ancona già nel '42, e poi con la compagnia del celebrato Carlo Cambiaggio, basso buffo e impresario teatrale, fino al lancio del '45 a Bologna, al Teatro del Corso, dove interpreta

⁵⁴ La lettera, del 25 febbraio 1842, è indirizzata da Bologna al suo maestro Giovanni Morandi, con cui tenne fitta corrispondenza. In essa racconta anche di come l'ottimo esito della sua stagione a Genova disarmò i molti nemici, che a suo dire avevano detto e scritto molto male di lui nella città ligure (Rad. 1079v).

⁵⁵ Lettera del Presidente del Teatro La Fenice di Venezia del 12 maggio 1845, indirizzata a Guasco e conservata nell'Archivio storico del Teatro (documento citato dal giornalista Bettino Padovano nell'articolo *Natale Costantini*, su «Corriere adriatico» del 12-13 novembre 1927.

⁵⁶ I titoli che interpreta durante la sua carriera sono numerosi: da Donizetti (*Anna Bolena*, *Marin Faliero*, *Gemma di Vergy*, *Lucrezia Borgia*, *Roberto Devereux*, *Il furioso all'isola di San Domingo*, *Parisina*, *Torquato Tasso*, *Belisario*, *Maria di Rohan*, *Lucia di Lammermoor*, *Adelia*), a Bellini (*La straniera*, *Beatrice di Tenda*, *I puritani*, *Il pirata*, *I Capuleti e i Montecchi*), a Mercadante (*Il bravo*, *Il giuramento*, *La vestale*, *Emma d'Antiochia*, *La solitaria delle Asturie*), a Rossini (*L'assedio di Corinto*, *Otello*), ad autori come Pacini (*Saffo*, *L'ultimo giorno di Pompei*), Nicolai (*Il templario*), Pietro Antonio Coppola (*La pazza per amore*), Aspa (*I due savoiard*); diverse sono le opere nuove da lui tenute a battesimo: *Dirce* e *Consalvo* di Giovanni Bajetti, *Ivanhoe* di Pacini, *La sposa d'Abido* di Poniatowski, *Maria d'Inghilterra* di Giovanni Battista Ferrari. Non mancò nel suo repertorio l'astro nascente di Verdi: *Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco* e *Attila*, di cui fu il primo interprete nel debutto di Venezia. Cfr. Bettino PADOVANO, *Natale Costantini*, «Corriere adriatico», 12-13 novembre 1927.

⁵⁷ I Graziani sono i soli nomi in questo saggio – in parte, anche Giuglini – ad avere un adeguato riscontro nei dizionari presi a campione, tranne ovviamente Fétis, per motivi cronologici. Tali riscontri, tuttavia, sono pur sempre a volo d'uccello, ossia si esauriscono in una breve scheda, come può darsi in un dizionario: pertanto, anche in questi casi per un profilo più dettagliato resta comunque fondamentale il ricco materiale raccolto da Radiciotti, anche se spesso si tratta di confusi appunti e trascrizioni.

Don Procopio, opera-pasticcio di vari autori, e *I falsi monetari* di Lauro Rossi, mostrando subito una voce «che canta di buona scuola», come si disse,⁵⁸ è al Teatro Valle di Roma in *Chi dura vince*, e viene poi ascoltato dall'impresario Lanari, che lo riscatta immediatamente dal contratto con Cambiaggio e lo propone ad alto livello nei teatri da lui gestiti. È quindi di scena a Livorno e Mantova, nella stagione estiva di Senigallia, alla Pergola di Firenze, in compagnia di artisti come Marianna Barbieri Nini, Felice Varesi, Achille De Bassini, la Tadolini, Moriani, per *Maria di Rohan*, *Lucrezia Borgia*, ma anche *Attila*, *I lombardi alla prima crociata*, *I due Foscari*, *Nabucco* e il meyerbeeriano *Roberto il Diavolo*. Subito gli si aprono le porte dell'Europa: nel '48 e nel '49 è al Théâtre Italien di Parigi e poi a Bruxelles, con *Lucrezia Borgia* e *Lucia*, riportando grandi successi. Nel '50, alla Pergola, ottiene unanime consenso nei *Masnadiere* di Verdi e nella *Beatrice di Tenda* di Bellini: «ha spiegato una voce forte e simpatica, che ti ricorda i bei momenti del gran Moriani», dirà la critica.⁵⁹ È un buon momento per Graziani: in quegli anni è di casa a Trieste, dove canta anche il *Poliuto* e *Gli Ugonotti*, al Carlo Felice di Genova, al Regio di Torino, al Teatro Imperiale di Vienna, dove nella primavera del '52 il suo *Rigoletto* è accolto dal pubblico con «furore». Nel '52 approda alla Fenice di Venezia, cantando con Filippo Coletti e Adelaide Merlo: *Semiramide* di Rossini, *Stiffelio* e *Rigoletto* di Verdi, *La tradita* e *Le nozze di Messina*, “prime” assolute di Gualtiero Sanelli e di Francesco Chiamonte.

Il clamoroso successo personale gli vale non solo la riconferma per l'anno dopo, ma anche l'ambito onore di una “prima” assoluta di Verdi: è infatti per Lodovico Graziani che l'autore crea la parte di Alfredo nella *Traviata* (1853), con Fanny Salvini Donatelli nel ruolo di Violetta e Varesi in Germont, “prima” peraltro sonoramente bocciata dal pubblico. La passione del pubblico torna subito a esprimersi per le magistrali esecuzioni del *Trovatore*, dei *Due Foscari*, di *Rigoletto* e poi di *Stiffelio*, dell'*Ebreo* di Giuseppe Apolloni e anche di titoli nuovi, in scena a Brescia, Trieste, Genova, Napoli, Palermo: «il tenore Graziani è un artista di sommo merito», dicono in Sicilia;⁶⁰ e poi «Graziani è sempre il tenore del vero canto che nell'anima si sente, egli eleva il pubblico ad entusiasmo». La Scala di Milano lo accoglie nel carnevale del '56, quando canta *L'ebreo*, *Lucrezia Borgia*, *Rigoletto*, *I vespri siciliani* (in verità, *Giovanna di Guzman*) e *Elnava, ossia L'assedio di Leida*, “prima” assoluta di Petrella. «Esito buonissimo», è il commento telegrafico del cronista, con Graziani accanto alla Barbieri Nini, Leone Giraldoni, Cesare Nanni. Vi tornerà ancora nel '62, per *Un ballo in maschera*, *Don Sebastiano* di Donizetti e *Mormile*, “prima” assoluta di Gaetano Braga.

In quella occasione era presente nel cast, accanto a Negrini, Atry, la Csillag e la Acs, anche un'altra gloria canora marchigiana, il baritono **ENRICO FAGOTTI**. Fermano come i Graziani e della loro stessa generazione (1825-1902),⁶¹ ebbe in comune con loro anche gli insegnamenti di Cellini, patrimonio che trasmetterà a sua volta quando a fine carriera diverrà egli stesso didatta, privatamente e nella scuola comunale della sua città. Particolarmente attivo negli anni '50 e '60, Fagotti non aveva voce potente e straordinaria come quella di Francesco Graziani, tuttavia di buona qualità e soprattutto di grandissima scuola e

⁵⁸ Nella stagione di primavera, accanto a Giulia Marziali Passerini, altra fermana della scuola di Cellini (Rad. 1786). In quella stessa estate, ad agosto, Lodovico Graziani è ancora in scena al Teatro del Corso con *Don Pasquale*, «opera in cui veramente poté far conoscere la soavità della sua voce e l'intelligenza di cui era adorno», sottolinea Radiciotti.

⁵⁹ Rad. 1782.

⁶⁰ La nota si riferisce all'ottobre 1854, a Palermo: «Il *Trovatore* fece furore» (Rad. 1773).

⁶¹ Ignorato dai dizionari antichi e moderni: solo lo Schmidl lo ricorda, anche come compositore.

abilità tecnica. Canta nelle principali città italiane, di provincia come Livorno, Senigallia, Ferrara, Pisa, Modena, Fermo, Parma, ma anche nei teatri di primaria importanza, a Firenze, Genova, Venezia, Napoli, Trieste, Bologna, nonché alla Scala di Milano, dov'è presente nella stagione del '58. Nel '59 è a Londra, per la "prima" inglese dei *Vespri siciliani*; all'estero canterà parecchio, soprattutto a Vienna e in Spagna. In repertorio ebbe Verdi (da *Un ballo in maschera* ai *Vespri*, *Il trovatore*, *Aroldo*, *Attila*, *I lombardi alla prima crociata*, *Rigoletto*, *Giovanna d'Arco*, *Macbeth*), Rossini (*Il barbiere*, *La Cenerentola*), Donizetti (*Poliuto*, *La favorita*, *Lucia*) e Bellini, ovviando al modesto volume con una tecnica apprezzabile («la squisitezza d'arte di cui possiede tutte le risorse e finezze», annota la cronaca, «non lascia nulla a desiderare», e pertanto «si può annoverare tra i più distinti artisti».⁶² «Fagotti colla rara finitezza di esecuzione faceva dimenticare l'esilità della sua voce», scrivono a Trieste nell'autunno del '61 per *La favorita*, mentre di *Un ballo in maschera* si registra «esito ottimo»;⁶³ tuttavia, se la tecnica vocale lo fa spiccare pur nelle parti per lui più difficili – aiutato anche da un'arte scenica notevole, per forza espressiva, sensibilità interpretativa, nobiltà e finezza del gesto –, è facile immaginare con quanta maestria e successo di pubblico esplicasse la sua arte nelle parti cantabili. Fu fine interprete anche del repertorio straniero, eccellendo per esempio nel *Fra Diavolo* di Auber, e nelle opere di autori contemporanei come Filippo Marchetti, Carlo Pedrotti e Francesco Petrocini, di cui eseguì *L'uscocco* alla Scala di Milano in due diverse stagioni.

Non canterà mai invece nel tempio lirico milanese, seppur onorato da una fulgida carriera nei più importanti teatri d'Europa e d'America, il Graziani baritono, Francesco, che aveva avviato la sua carriera nel 1851, nella vicina Ascoli Piceno, con *Gemma di Vergy* di Donizetti. Francesco ebbe voce bella e forte, potente ma dolce, di una estensione rara, ed era inoltre dotato di una preparazione tecnica e musicale accurata. L'anno dopo il debutto è al Regio di Torino e poi alla Pergola di Firenze, con colleghi di rango come il tenore Carlo Baucardé e Augusta Albertini e titoli quali *Il trovatore* e *I masnadieri*; il grande plauso popolare gli offre la possibilità di riconfermarsi al Regio per la stagione successiva, ma preferisce optare per Parigi, dove lo richiede il Théâtre Italien. Su tale scrittura influì molto il giudizio del collega Mario (1810-1883), che capì subito le potenzialità di Graziani e lo portò in Francia, dove il baritono fermano si stabilì per una decina d'anni. Nella capitale francese sfoggiò il miglior repertorio italiano, da *Lucia* a *Ernani*, dalla *Donna del lago* ai *Puritani*, e poi *Beatrice di Tenda*, *L'assedio di Firenze* di Bottesini (dal '55 direttore del Théâtre Italien), in cast di prim'ordine con Baucardé, Mario, la Alboni, Erminia Frezzolini. Nel '53, dopo una memorabile interpretazione di *Lucia* con la Frezzolini, di Graziani scrivono che «è uno dei migliori baritoni che siano comparsi sulle scene del Teatro Italiano dopo Ronconi: ha un bel timbro di voce».⁶⁴ giudizio davvero lusinghiero, se si considera che poco tempo prima vi si era esibito il celebre Tamburini. «Graziani e Mario hanno cantato le loro parti da artisti che non hanno rivali», sentenzia la critica a proposito dei *Puritani*, interpretati nell'aprile '57.⁶⁵

Dopo i trionfi alla Scala, Lodovico continua a raccogliere plausi in tutt'Italia, da Napoli ("prima" assoluta di *Pelagio* di Mercadante) a Torino ("prima" assoluta della *Contessa*

⁶² A Ferrara, nel gennaio 1855, per *Attila* (Rad. 1383).

⁶³ Commenti trascritti in Rad. 1381v.

⁶⁴ Stagione autunnale (Rad. 1791).

⁶⁵ Sempre a Parigi, dove l'opera era molto attesa: «i *Puritani* hanno fatto finalmente la loro comparsa. Esito felicissimo» (Rad. 1776).

d'Amalfi di Petrella), a Palermo, dove la cronaca registra per *Lucrezia Borgia* un «successo di fanatismo»,⁶⁶ ma anche all'estero, da Parigi a Vienna e da Londra a Barcellona. Nel '60 è a Bologna, apprezzatissimo da Angelo Mariani, che dirigeva la *Favorita* con Adelaide Borghi; nel '65 è ancora in quella città, per la “prima” italiana dell'*Africana* di Meyerbeer, con Carolina Ferni, Elisa Galli, Antonio Cotogni e sul podio ancora Mariani. E sempre con Mariani direttore partecipa nel '68 al grande evento rossiniano dello *Stabat Mater* eseguito a Pesaro per commemorare la scomparsa del Maestro: un'esecuzione storica, che accanto a organici colossali (140 orchestrali e oltre 200 coristi) vedeva la partecipazione dei migliori cantanti del momento.⁶⁷

Quanto a Francesco, il baritono, pur essendosi stabilito a Parigi dal '53, non tradisce tuttavia il pubblico dei maggiori teatri del mondo, dai quali è ormai conosciuto: continua a cantare in Italia, ma conosce Londra, dove canta al Covent Garden per varie annate, alternando normalmente l'inverno in Francia e l'estate in Inghilterra o altrove. Nel '55 è a fianco di Enrico Tamberlick per la prima inglese del *Trovatore*, e sarà poi a Londra anche per altre importanti “prime” nazionali: nel giugno '67 per *Don Carlo*, con Paolina Lucca ed Emilio Nandin, nel '76 per *Aida*, con Adelina Patti e Giovanni Capponi, in una delle sue ultime annate di carriera, mentre già nel '59 aveva interpretato la “prima” locale di *Dinorah* e nel '65 quella dell'*Africana* di Meyerbeer, curiosamente proprio mentre il fratello Lodovico stava facendo lo stesso a Bologna. E proprio tali impegni internazionali impediscono di certo a Francesco di partecipare a una stagione del Teatro di Fermo, nel 1867, nella quale si poté assistere a due opere (*La favorita* e *Lucia*) interamente interpretate da artisti fermani di gran nome, quali il fratello Lodovico, il soprano Giulia Marziali Passerini, il contralto Marietta Biancolini, il baritono Enrico Fagotti, per di più diretti da colui che era stato il loro maestro: Francesco Cellini. Esibitosi in quegli anni sulle scene romane, fu forse nella città eterna che Lodovico terminò la sua carriera, interpretando nel carnevale '70 tre opere nel Teatro Apollo: *Anna Bolena*, *Lucia* e *Don Alvaro* (ovvero *La forza del destino*, che la censura pontificia non permetteva di presentare con il titolo originale). Restato vedovo poco dopo, senza figli, forse non reagì al lutto che l'aveva colpito e smise di calcare le scene sebbene in condizioni vocali ancora invidiabili; si ritirò nella sua villa di Grotazzolina, dove si spense nel 1885.

A Francesco non mancarono neanche i plausi di New York, Vienna, Madrid, Mosca, Barcellona e Pietroburgo, che presto divenne un altro dei suoi luoghi d'elezione: dopo il primo incontro del '61, infatti, fu a lungo nella metropoli russa e vi ritornò più volte, tanto che nel '72 le riconferme in quel teatro erano già dieci e l'imperatore Alessandro II, con cui era entrato in grande sintonia, lo avrebbe voluto stabile a corte, ma Graziani declinò sempre l'invito. Proprio a Pietroburgo si ebbe la “prima” assoluta della *Forza del destino*, diretta da Verdi stesso: per Graziani egli scrisse appositamente la parte di Vargas, interpretata accanto a Tamberlick, Meo, De Bassini, Carolina Barbot e Constance Nanter-Didiée. Voce verdiana per elezione, potente e piena, dotata di eccezionale estensione e di estrema duttilità (grazie anche alla piena padronanza tecnica del mezzo), poté interpretare un repertorio vastissimo, dall'opera italiana dell'Ottocento al *Don Giovanni* mozartiano, a Rossini, fino all'*Amleto* di Thomas o alla *Dinorah* di Meyerbeer.

⁶⁶ 20 dicembre '57: «Il Graziani ebbe più volte l'onore del proscenio» (Rad. 1775).

⁶⁷ Con Lodovico Graziani molti altri solisti di canto, del calibro, ad esempio, di Teresa Stolz (cfr. Gino MONALDI, *Cantanti celebri del secolo XIX*, Roma, La nuova Antologia, s.d. [ma 1929], pp. 171-174).

Lasciate le scene alla fine degli anni '70,⁶⁸ si ritirò a Grottazzolina, dove fu anche sindaco, professando sempre idee anticlericali e repubblicane, maturate anche grazie alla profonda amicizia con Giuseppe Mazzini, di cui sostenne molto concretamente la causa con buona parte delle sue personali sostanze.

b. La seconda metà del secolo

Fortemente connotata da carriera internazionale è anche **GIUSEPPINA VITALI**, artista d'area fabrianese di notevole interesse non solo perché fu un soprano di grande valore e frequentò i principali teatri d'Europa, ma anche perché a fine carriera, negli ultimi decenni del secolo, tenne una scuola di canto in cui trasmise agli allievi i segreti di un mestiere da lei stessa appreso da maestri di antica tradizione.⁶⁹ La Vitali nasce casualmente a Odessa nel 1845: in quel teatro cantava il padre Raffaele (1815-1896), tenore, nativo di Cerreto d'Esi, che ebbe una carriera luminosa, iniziata localmente alla fine degli anni '30 per poi conoscere l'apprezzamento dei teatri più importanti, da Roma a Lisbona, Berlino, Madrid, Oporto, fino alla lontana Russia. Era stato allievo, a Fabriano, di Domenico Concordia, da cui apprese un ottimo metodo di canto che a sua volta trasmise alla figlia Giuseppina. È difficile infatti immaginare che la giovane non seguisse la tradizione canora di famiglia, che non si esauriva solo nel padre: la madre fu l'apprezzato soprano Claudia Ferlotti, e lo zio Niccola Vitali era un basso dotato di buona voce. Introdotta all'arte dei genitori, Giuseppina si gioverà in seguito anche della scuola di altri insegnanti (Francesco Maria Roncagli, Gaetano Corticelli e Antonio Peruzzi) che frequenterà a Bologna per perfezionarsi.

Già nel '62, a 17 anni, ha il battesimo del palcoscenico in provincia, a Forlimpopoli, e debutta in un teatro di rilievo nel 1863, a Modena, mostrando subito le doti vocali e sceniche che nel giro di pochissimo tempo la faranno giungere alle platee più importanti. Adorata dalla stampa oltre che dal pubblico, era di bell'aspetto e molto aggraziata nella figura, di grande signorilità e portamento. Contesa dagli impresari, che si dice sottoscrivessero contratti in bianco pur di accaparrarsene la presenza, cantò a Roma, Napoli, Bologna, ed ebbe clamorosa accoglienza internazionale, a Parigi come a Pietroburgo, a Londra come ad Alessandria d'Egitto e poi al Cairo, Mosca, Madrid, Barcellona, Lisbona, Oporto. A Parigi ricevette, non ancora ventenne, un prezioso omaggio da Gioachino Rossini, che volle attestarle la sua ammirazione. Oltre a una raffinata arte scenica, la Vitali si contraddistinse per la grande estensione e la grande limpidezza della voce, frutto certamente di notevoli doti naturali ma nondimeno di una tecnica e di un metodo d'alta scuola. Cantò in particolare il grande repertorio italiano di Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, ritirandosi peraltro dalle scene molto presto. Dopo molti anni di assenza, fece scalpore e destò grande entusiasmo il suo improvviso rientro nel 1893, con una memorabile interpretazione cremonese dell'*Otello*: ancora in perfetta forma artistica, tornarono a pioverle richieste da ogni parte.

⁶⁸ Pugin scrive che «gli amatori della nostra scena italiana non hanno certamente dimenticato un artista così distinto, e i trionfi che egli ha ottenuto in parecchi ruoli», anche se poi conclude amaramente che «oggi egli non è più che l'ombra di sé stesso» (POUGIN, *op. cit.*, tomo 1, pag. 417).

⁶⁹ Sia il suo nome sia quello del padre Raffaele, di cui si dirà tra breve, sono del tutto ignoti ai dizionari di riferimento; oltre che in Rad., se ne tramandano notizie in Onofrio ANGELELLI, *Fabriano e la musica*, Fabriano, Arti Grafiche Gentile, 1939. Preziosi spunti provengono inoltre da vecchie note manoscritte di Umberto Santini, reperite nell'archivio personale del figlio Corrado, che qui si ringrazia per la gentilezza e la cortese disponibilità. In merito ai due artisti è illuminante lo scritto di Marisa CIANCONI VITALI, *Spunti di cronaca e di costume da un carteggio ritrovato, ovvero dell'interesse per il passato remoto*, nonché la sua recente monografia *Giuseppina Vitali. La piccola stella che commosse Rossini e Verdi*, Cerreto d'Esi, Comune di Cerreto d'Esi, 2003.

L'anno seguente accettò la scrittura per una tournée in Spagna da iniziarsi a Barcellona, ma l'impegno si bloccò per gli attentati che si verificarono nella città. A sua volta ebbe modo di trasmettere l'arte appresa e squisitamente praticata, grazie alla frequentata scuola di canto aperta a Roma, dove visse a lungo prima di ritirarsi a Cerreto d'Esi, presso Fabriano, terra d'origine della famiglia paterna, ove spesso tornava e dove morì nel 1915.

Se una delle maggiori qualità della Vitali fu l'estensione vocale, essa assunse caratteri di eccezionalità in un'artista da considerarsi la più grande prima donna marchigiana del secondo Ottocento, e di certo tra le maggiori nel suo ruolo vocale almeno a livello nazionale. **PIA MARIA BIANCOLINI** nasce a Fermo nel 1846 e studia canto con Cellini, maestro di cappella nella Cattedrale.⁷⁰ Le sue doti vocali risultano da subito straordinarie, sia per timbro sia soprattutto per l'incredibile estensione: un «vero fenomeno», scriverà Gino Monaldi, «una voce di contralto magnifica, d'intensità ed estensione stupefacente [...] che riuniva nelle due ottave e mezzo del suo registro tutte le note del soprano, del mezzosoprano e del contralto».⁷¹ Aveva «una voce fenomenalmente potente ed estesa», scrive Schmidl, «nel tempo istesso [...] eguale, dolce, simpatica, appassionata [...]; una scuola perfetta, finissima; una pronuncia corretta, chiara; un accento animato e vigoroso, rivelatore di squisita intelligenza; una conoscenza rara della scena».⁷² Nonostante il veto della famiglia a intraprendere la carriera teatrale, Marietta – così scelse di farsi chiamare – esordì sulle scene appena diciottenne a Novara, con *Giulietta e Romeo* (ovvero *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini); il successo fu enorme e l'opera trovò nella Biancolini un'interprete di Romeo assolutamente straordinaria: «fu la sola nella seconda metà del secolo decimonono», sottolinea Monaldi, «che riuscisse a cantare la parte ... così com'era originariamente scritta, senza neanche il cambiamento di una nota». E l'opera fu veramente un grande cavallo di battaglia della cantante, mai eguagliata almeno ai suoi tempi, così come la parte di Fede nel *Profeta* meyerbeeriano.

Nel '68, mentre alla Pergola di Firenze canta *Il conte Ory* di Rossini e *Don Sebastiano* di Donizetti, scocca la scintilla con l'impresario del Teatro, l'aristocratico Luigi Rodriguez, che sposerà tre anni dopo, assumendo anche il suo cognome. Dopo il matrimonio si stabilisce a Firenze, ove si spegnerà nel 1905. La sua carriera, non lunghissima – si ritirò ancora giovane a fine anni '80, in seguito a gravi dolori familiari –, la vide a fianco dei maggiori artisti del tempo: la Stolz, la Borghi Mamo, i Graziani, Francesco Tamagno, Cotogni, Roberto Stagno, Antonietta Fricci, Ormondo Maini e tanti altri; eccelse in numerose interpretazioni, ma in particolare nella *Favorita*, nel *Barbiere* rossiniano, nel *Trovatore*, nella *Forza del destino*, nella *Lucrezia*, e poi in *Don Carlos*, *Ruy Blas*, *Faust*, *Saffo*; «dopo Barbara Marchisio», scrive Monaldi, «la Biancolini è stata la sola che ha potuto sostenerne con onore il confronto nella *Semiramide*, nell'*Anna Bolena* e nella *Norma*». Cantò in tutti i teatri italiani più importanti:⁷³ al Regio di Torino, a Napoli, Parma, Roma, Trieste e in varie oc-

⁷⁰ Con una scheda la ricorda lo Schmidl, mentre appena poche righe le dedica il DEUMM (in Appendice) e la ignora *New Grove*; nessuna notizia su Pougin. Ne tramanda invece un lusinghiero apprezzamento MONALDI, *Cantanti celebri* cit., p. 141 sg., che la conobbe personalmente.

⁷¹ MONALDI, *Cantanti celebri* cit., p. 142: «L'ho udita una volta in casa sua cantare per ischerzo la parte di Elvino nella *Sonnambula* e ne ho ricevuto la convinzione che, dove le fosse stato concesso vestire abiti maschili, [...] nessun tenore avrebbe potuto cantare come lei l'idilliaco duetto "Son geloso del zefiro errante"».

⁷² SCHMIDL, *op. cit.*, I, p. 181.

⁷³ Nonostante le qualità eccezionali, la Biancolini non avanzò mai pretese economiche spropositate: tanto curioso e raro era tale fatto che se ne formò un vero e proprio aneddoto, con il giornale livornese «Il Tele-

casioni alla Scala, tra cui nel 1876, per la “prima” assoluta della *Gioconda* di Amilcare Ponchielli, nel ruolo di Laura Adorno, a fianco di Maddalena Mariani Masi e di Giuliano Gayarre, Gottardo Aldighieri e Maini; parimenti calcò i palcoscenici di tutto il mondo: Parigi, Londra, Madrid, Costantinopoli, Pietroburgo, Lisbona, Mosca, Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro e anche nell’America del Nord. Il successo incondizionato accordato le fu dovuto certamente alla sua voce, ma, nonostante le forme opulente, fu anche una buona attrice, che conosceva la scena ed era dotata di rara intelligenza drammatica; la dizione, espressiva e intensa, era pur sempre chiara e raffinata, grazie a una scuola evidentemente di altissimo livello, che esaltava la potenza e la dolcezza di una voce dutilissima e appassionata. «Nella Biancolini si trovava una felice sintesi delle virtuose del buon vecchio tempo e delle drammatiche moderne», nota Schmidl, mentre Florimo la annovera tra quegli artisti che «educati all’antica maniera, brillano ancora in questo periodo di crisi canora». ⁷⁴

ANTONIO MAGINI COLETTI, tra i marchigiani dell’Ottocento, è forse il più grande di tutti, un colosso d’arte e di umanità, protagonista per tre decenni delle scene di tutto il mondo, dotato delle qualità dell’artista romantico e della sensibilità espressiva del nuovo secolo. ⁷⁵ Nato a Jesi nel 1855, era destinato a una professione nel mondo del commercio e a tal fine studiava a Roma, quando nel ’78 ascoltò il baritono Mattia Battistini in uno spettacolo al Teatro Argentina: come folgorato, capì che quella era la sua strada e intraprese lo studio del canto a Santa Cecilia, sotto la guida di Venceslao Persichetti, lo stesso insegnante di Battistini.

Agli insegnamenti di Persichetti, che per tutta la vita sempre lodò, egli sommò gli importanti studi di perfezionamento condotti con due illustri conterranei, i baritoni Francesco Graziani ed Enrico Fagotti, entrambi di onorata carriera e grande scuola. ⁷⁶

Già nel 1882 conobbe il battesimo del palcoscenico, e in una cornice di tutto rispetto: il Teatro Costanzi di Roma – struttura creata da un altro marchigiano, Domenico Costanzi, che nel primo Novecento diverrà il Teatro dell’Opera – dove esordì come Valentino nel *Faust* di Gounod. Il successo fu significativo e il luogo stesso del debutto lo amplificò a tal punto da proiettare il giovane baritono, subito ricercatissimo dai più importanti teatri d’Italia, come astro nascente nel panorama contemporaneo. Nel solo ’84, tocca piazze di rilievo come l’Argentina di Roma, poi Napoli e Trieste, esaltando il pubblico nei panni di Escamillo nella *Carmen*, di cui diverrà uno dei maggiori specialisti italiani. «Non un gesto, né un passo, né uno sguardo che non abbia il suo significato; tutto in lui è misurato, castigato, senza quell’artificio a cui ricorrono spesso gli istrioni del palcoscenico di antica tradizione»: «Magini Coletti può ben chiamarsi signore della scena», scriveranno di lui i cro-

grafo» che, parlando dell’artista nel 1881, se ne uscì con un divertente distico: «un impresario che vuol far quattrini || si affretti a scritturar la Biancolini» (cfr. *Marietta Biancolini*, «La Voce delle Marche», 12 settembre 1937). Non per questo non fu remunerata come meritava, soprattutto in presenza di appassionati e ammiratori di rango: Radiciotti annota, per esempio, il caso di Montevideo nel settembre del 1873, quando cantando da par suo nella *Giulietta e Romeo* la serata le fruttò una croce di pietre dure con una croce di brillanti sovrapposta, e poi collane, ori e brillanti per un valore di circa 50 000 lire (cfr. Rad. 528).

⁷⁴ Rad. 526.

⁷⁵ Magini Coletti non rientra ovviamente nell’arco cronologico coperto da Fétis e Pougin; rientra invece in quello di Schmidl che lo cita (nel Supplemento), come fa il *New Grove* ma solo nell’ultima edizione, mentre il DEUMM gli dedica spazio. Una trattazione degna riceve in *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti*, a cura di Rodolfo CELLETTI, Roma, Istituto per la Collaborazione culturale, 1964.

⁷⁶ Cfr. *Antonio Magini-Coletti*, «La Sicilia teatrale», 20 marzo 1906.

nisti teatrali.⁷⁷ «Egli sbozzò alcuni dei tratti più significativi del baritono moderno e al tempo stesso s'affermò come uno degli ultimi depositari dell'autentico stile interpretativo romantico», nota oggi Celletti.⁷⁸ Se è subito conteso dai teatri italiani di primo piano, non altrimenti è per quelli stranieri; approda al San Carlo di Lisbona, al Liceu di Barcellona e salta oltreoceano per i trionfi del Colón di Buenos Aires, senza mai trascurare la Scala: a Milano, nel corso della sua carriera quasi trentennale, canterà almeno per una decina d'anni. Le opere dei primi anni sono quelle di Rossini (*Matilde di Shabran, Il barbiere*), di Verdi (*Aida, Rigoletto*), di Donizetti (*Poliuto, Lucia*), ma anche di Gounod (*Faust, Romeo e Giulietta*), Meyerbeer (*Gli Ugonotti*), Bizet (*Carmen, I pescatori di perle*), Massenet (*Re di Lahore*), Delibes (*Lakmé*).

La sua voce è dotata di ottimo timbro, è pastosa e molto gradevole, chiara nel colorito ma estesa e sicura nell'intonazione nei vari registri, alla bisogna potente e intensa nell'emissione: «è la più bella di quante ve ne sono tra i baritoni viventi», secondo il celebre collega Cotogni.⁷⁹ Essa è inoltre molto ricca di potenzialità espressive, frutto di studio assiduo e di un metodo di canto impeccabile: «egli ha saputo dimostrare quali studii abbia fatto per la perfetta impostazione della sua voce», scrive un critico catanese, «per la irreprensibile sua emissione e per la maestria nel saperla usare, senza mostrare mai al pubblico stanchezza, né incertezza, mantenendo sempre una dizione chiara ed un fraseggio elegante».⁸⁰ «La fortuna, incostante e capricciosa dea, a lui è rimasta fedele, direi quasi devota», scriverà il giornale fiorentino «Scena-Sport», evidenziando la sua costanza artistica e lasciando intendere un duro lavoro quotidiano messo in campo per tale successo.⁸¹

Proprio con un ferreo studio, assiduo e accurato, Magini Coletti fu in grado di piegare l'ugola a tutte le esigenze della tessitura baritonale, adattando mirabilmente la voce alla parte, così come sempre seppe adattare la sua sensibilità di attore al personaggio, nutrendo tale ricca versatilità con fine intelligenza teatrale, buon gusto ed estrema correttezza professionale. «Eccolo furbo e giocondo nei panni di Figaro, cattivo e bieco nei panni di Jago; cogitabondo e sofferente sotto la gobba di Rigoletto, sereno e inflessibile sotto il barbone di Wotan, orgoglioso e spavaldo in costume di Escamillo, nobile e fiero nelle catene di Amonasro, sentimentale e bonaccione sotto la parrucca di Michonnet», argomenterà una critica del 1905.⁸²

Il suo repertorio infatti è sempre in espansione e a fine carriera conterà oltre settanta titoli diversi, da Rossini a Puccini e al Verismo, passando per gli autori francesi e per Wa-

⁷⁷ *Ibid.* «I pubblici più lontani e più differenti furono costantemente concordi nell'ammirare le belle doti del cantante, la sua intelligenza, il suo buon gusto, la sua correttezza, e soprattutto la singolare versatilità sua»: così riporta nel 1905 una bella scheda biografica a stampa, con tanto di grande foto, tratta da un volume che al momento non siamo in grado di identificare (Rad. 2057).

⁷⁸ *Le grandi voci, op. cit.*

⁷⁹ Giudizio riportato dal giornalista A. Incagliati in un articolo del 1905, in cui sostiene di aver raccolto direttamente da Cotogni tale apprezzamento (Rad. 2056).

⁸⁰ «La Sicilia teatrale», *op. cit.*; Magini Coletti si distacca completamente «da coloro che fanno l'arte a colpi di grancassa: egli dimostra invece lo studio, l'ingegno e l'anima di artista che sa approfondire nell'interpretazione del personaggio che rappresenta».

⁸¹ Rad. 2052. «Possa la resistenza della sua voce essere d'insegnamento a quanti non vogliono intendere che molto si canta se molto si studia! E viceversa», scrivono di lui nel 1905 (Rad. 2057).

⁸² Rad. 2057.

gner (tutta la tetralogia):⁸³ nel 1889, alla Scala, è il primo interprete dell'*Edgar* di Puccini, a fianco del tenore Gabrielelesco e delle prime donne Cataneo e Romilda Pantaleoni; nel '91 incontra *Cavalleria rusticana*, esibendosi a Mosca e Pietroburgo, e di lì si aprirà a capolavori contemporanei quali *Manon Lescaut*, *Bohème*, *Tosca*, *Falstaff*, *Otello*, *Cristoforo Colombo* di Franchetti, *I pagliacci*, *La valchiria*. A Napoli, nel '93, interpreta da par suo Telramondo nel *Lohengrin*, che l'anno dopo canta anche a Milano e di nuovo al San Carlo nel '96, sempre applauditissimo. Da Torino a Firenze, Palermo, Parma, a Madrid, Vienna, Mosca, Varsavia e poi oltreoceano per tutto il Sudamerica e a Boston, Chicago, Filadelfia, fino al Metropolitan di New York, è tutta una rincorsa di grande arte e grande entusiasmo delle platee. Con lui cantano le grandi stelle del momento: la Patti come la Mariani Masi e la Pantaleoni, Tamagno e Gayarre, Stagno, Angelo Masini, Enrico Caruso, Emma Bellincioni e Celestine Galli Mariè, interprete con lui della "prima" romana di *Carmen*.

Se la sua scuola di canto è ancora di tradizione ottocentesca quanto a tecnica di emissione, fraseggio e modulazione, il temperamento artistico e la grande sensibilità scenica lo vedono tra i principali innovatori dell'arte lirica italiana: «canta divinamente bene con tutte le finezze che richiede l'arte», scrivono di lui nel 1906, «accentuandola in modo precisissimo senza farne perdere una sillaba, merito che a pochi artisti è concesso possedere»; «il Magini è veramente un grande attore cantante: commuove e fa piangere il pubblico perché muore con verità e senza contorsioni stucchevoli che fanno ridere»,⁸⁴ dicono a proposito del suo Valentino nel *Faust* dato a Palermo, mentre per Barnaba nella *Gioconda* al Bellini di Catania si disse che «non fu un successo, neppure un trionfo, ma una vera e propria apo-teosi»: «giù il cappello».⁸⁵

Morì a Roma nel 1912, da tutti compianto, «modesto e gentiluomo, quanto valente artista»,⁸⁶ a causa di una lunga malattia che lo aveva costretto al ritiro dalle scene sin dal 1910, quando si era esibito per l'ultima volta a Reggio Emilia nell'*Otello* di Verdi. Della sua arte parlò esplicitamente egli stesso in una bella intervista rilasciata negli ultimi anni di carriera, in cui sottolineava l'importanza dell'impegno nello studio e del metodo di lavoro: parole per certi aspetti illuminanti, pronunciate da un artista unanimemente celebrato e che in effetti quanto a repertorio spaziava senza troppe difficoltà da *Tristano e Isotta* a *Poliuto*, da *Tosca* a *Lucrezia Borgia*, da *Lohengrin* all'*Elisir d'amore*, sempre con smaglianti e appropriate tavolozze di coloriti vocali. «Io credo», dice il baritono nell'intervista, «che un buon maestro di canto, come quelli di una volta, non dovrebbe restringere il suo ufficio a far battere ai loro scolari unicamente la solfa; non dovrebbe mai allontanare il suo insegnamento da tutto ciò che ha correlazione con la conformazione della laringe e della faringe e preoccuparsi del modo di respirare ed aspirare». «Per eguagliare i registri, per rendere la voce resistente a qualunque tessitura, per ottenere l'esperienza del fraseggio, del ritmo,

⁸³ Si veda l'infinito elenco delle opere in repertorio, aggiornato al 1905 (cfr. «La Sicilia teatrale», *op. cit.*).

⁸⁴ Citazioni tratte dal giornale «Don Bucefalo», che aggiunge come «sinora a Palermo nessun Valentino ha saputo contentare l'esigenza del nostro pubblico come lui»; «il pubblico scelto e distinto della prima sera apprezzò questi meriti speciali e lo festeggiò con battiti di mano e grida di "bravo" che non finivano mai. Il Magini, finito l'atto, fu costretto presentarsi per ben cinque volte alla ribalta, ove veniva salutato grande attore cantante». Questi e altri estratti nella «Gazzetta dei Teatri» (Rad. 2054).

⁸⁵ Ettore SCIUTO, «*La Gioconda*» al Teatro Bellini, «La Sicilia teatrale», 20 marzo 1906.

⁸⁶ «Scena-Sport», *op. cit.*; alle qualità artistiche di Magini Coletti, scrive «La Sicilia teatrale», *op. cit.*, «non vanno disgiunte quelle personali, giacché abbiamo avuto il piacere di conoscere da vicino il rinomato artista ed abbiamo trovato in lui il gentiluomo perfetto, la persona più squisita, l'uomo modesto».

dell'espressione, occorre che il maestro di canto sappia non solo parlare, ma insieme cantare»; «i grandi compositori dei secoli andati erano tutti cantanti e quindi sovra ogni cosa avevano precipua cura della voce». Considerando errata la distinzione tra note di petto e note di testa, egli sottolinea poi che «la voce in tutta l'estensione della sua gamma deve ed ha un solo appoggio, non altrove che nella nostra cassa di risonanza». «Solo quando l'allievo, con lo studio assiduo e diuturno avrà ottenuto dalla sua ugola l'elasticità richiesta», conclude Magini Coletti, «allora solo sarà il caso di studiare e imparare gli spartiti. Bisogna soprattutto render la voce adatta al vocalizzo; il che non si ottiene che con la lenta e graduale ginnastica della voce».⁸⁷

Della generazione del baritono jesino è anche **LODOVICO FAGOTTI** (1858-1889), tenore fermano, meteora tanto fulgida quanto tristemente fugace.⁸⁸ Benché figlio d'arte del noto cantante Enrico Fagotti, come anche Magini Coletti fu dapprima avviato a una professione lontana dal mondo del teatro e a buon punto per diventare medico, a Roma. Era nato a Palermo, al seguito del padre che cantava in quella città a fianco di Lodovico Graziani, conterraneo e amico; proprio Graziani gli fece da padrino: di qui il nome, che fu di felice augurio artistico. La famiglia non voleva che seguisse le orme paterne; tuttavia, dotato di una bella voce, nutrì una forte passione per la musica, sostenuta poi da un orecchio fuori dal comune che gli consentiva di suonare egregiamente il pianoforte e di cantare senza conoscere la musica. L'amore per il belcanto, che non poteva non contagiarlo dato l'ambiente familiare, ne fece un assiduo frequentatore dei teatri, con una passione particolare per i tenori Stagno e Gayarre; e fu proprio con un'aria del *Duca d'Alba*, appena ascoltata al Teatro Costanzi nell'esecuzione di Gayarre, che l'entusiasmo suscitato negli amici per i quali si esibiva per diletto lo spinse a seguire quel forte impulso artistico, per il quale abbandonò gli studi di medicina. Sebbene riluttante, fu il padre stesso a fargli da maestro, con tanta efficacia che solo dopo pochi mesi, nel febbraio 1884, Lodovico debuttò proprio al Costanzi, nella parte di Fernando nella *Favorita* di Donizetti. Il trionfo romano ne fece un'autentica rivelazione e subito arrivarono richieste e scritture: San Carlo di Napoli, Firenze, poi Reggio Emilia, Bologna e una prima tournée in Sudamerica, a Santiago e Buenos Aires, dove i successi riportati gli garantirono una scrittura per l'anno successivo. Nel frattempo conti-

⁸⁷ A. INCAGLIATI, *Verso il crepuscolo del belcanto*, «Il Tirso», 23 aprile 1905 (Rad. 2056). Assai interessanti anche altri passi dell'intervista, non riportati nel corpo del testo: «Un metodo per ottimo che sia non basta, quando l'insegnamento non è accompagnato con l'applicazione della guida della voce ammonitrice. Ma voi lo vedete: i maestri di canto oggidì poco o nulla si preoccupano di tutto ciò, e se per poco rivolgete loro una simile osservazione, vi aggranfano dicendovi che il loro non è un mestiere di educar pappagalli». «Si dovrebbe incominciare con l'assumere presso gli Istituti Regi insegnanti che, oltre l'esperienza portassero con sé il contributo di una voce che serbasse ancora facoltà di vita e di anima. E ottenuto ciò, abolire tutte le scuole clandestine da cui come funghi crescono alla vegetazione cantanti rotti agli urli e agli schiamazzi, e pensare quindi ad equiparare l'esercizio dell'insegnamento del canto a quello delle altre branche intellettuali: richiedere cioè che l'insegnante per l'esercizio della sua professione sia premunito di un titolo equipollente, conquistato con esami presso un Istituto Regio». Alla domanda del giornalista circa il panorama produttivo-musicale, Magini Coletti fornisce una risposta ancor oggi attuale: «Volete forse riferirvi al monopolio assunto da editori, da compositori e agenti cui non manca il pudore di slanciare nei cieli della celebrità le piccole pianticelle della mediocrità? Male codesto che in sé contiene un altro elemento di decadenza. Poi che i giovani che tendono verso le scene sogliono trasformarsi in ammiratori incondizionati di chi, forte del protezionismo affaristico, non porta nell'ambiente teatrale nessun contributo di ammirazione e di gusto. Ma ormai in arte – lo vedete – tutto deve passare sotto le forche caudine dell'affarismo... E Dio voglia che questo affarismo non precipiti ancora peggio di una valanga, per triste sorte del teatro, sui maestri di canto e sui poveri allievi».

⁸⁸ Come il padre Enrico non figura nei dizionari, se non brevemente in SCHMIDL, *op. cit.* (cfr. Rad. 1387-1388 e 1391, e in particolare il necrologio di Riccardo Murri del gennaio 1890).

nuava a studiare e a perfezionarsi sotto la guida del padre. Nell' '87 fu alla Fenice di Venezia per una memorabile edizione dell'*Edmea* di Catalani, che cantò anche a Mosca e Pietroburgo, unitamente a una *Carmen* con la Ferni; tornò a Buenos Aires in compagnia del suo antico idolo Stagno, poi a Barcellona e a Roma, dove cantava spesso, al Carlo Felice di Genova, a Parigi, dove fu presente alla riapertura del Théâtre Italien, eseguendovi ben cinque titoli in poco più di un mese. Tra le molte opere in repertorio, si annoverano come autentici cavalli di battaglia *Mefistofele*, *Lucia di Lammermmor*, *La sonnambula*, *I puritani*, *Il barbiere*, *Lucrezia Borgia*, ma anche *La Gioconda* e *Lohengrin*, interpretati con passione e intelligenza grazie anche alla grande cultura e ai modi raffinati della persona – fisicamente vigorosa e di bell'aspetto –, oltre che a una voce che fu detta dalla «speciale qualità» e «fornita di tutti i pregi che addiconsi al vero belcanto italiano».⁸⁹ Gli fu fatale la terza tournée nell'America del Sud, nel 1889: giunto a Caracas a metà novembre, fu colto da forti sintomi di febbre gialla che lo stroncarono all'inizio dello stesso dicembre, spezzando, insieme alla sua giovane vita, una carriera promettente e già di brillante successo dopo appena cinque soli anni di attività.

Della stessa generazione artistica di Magini Coletti e Fagotti jr., benché anagraficamente più giovane di oltre dieci anni, è invece la fabrianese **ELISA PETRI**. Anche se nata nel 1869, la Petri debutta infatti negli stessi anni del loro esordio, per l'esattezza nella stagione '89, anch'ella al Teatro Costanzi di Roma,⁹⁰ a differenza di Magini Coletti e Fagotti, però, non in un ruolo primario, ma in una parte secondaria dell'opera *Patria* di Emile Paladilhe. Intuite le sue doti vocali da parte del fabrianese Marcello Serafini, questi capì l'importanza di insegnamenti di alto livello che egli non avrebbe potuto darle e pensò di far sentire la giovane Lisetta, come la chiamava, a una grande esperta del settore, che proprio lì vicino aveva il luogo d'origine e dove spesso tornava a ritemparsi: Giuseppina Vitali. La celebre artista restò ben impressionata da quella voce ancora acerba, e intuendone le potenzialità accettò di farle da maestra. Elisa avviò la frequentazione assidua della Vitali, sia nella casa di Cerreto d'Esi sia a Roma e il rapporto familiare instauratosi dovette risaltarle assai proficuo, anche per le relazioni e le occasioni che una simile conoscenza poteva offrire, soprattutto nella capitale: fu così che i suoi progressi cominciarono a essere sottoposti a colleghi e amici della maestra, come ad esempio Stagno e Romano Nannetti.

Ma la bella favola non andò oltre i pur ricchi benefici di una iniziazione ai principii dell'arte e alla tecnica della sua scuola. Dopo qualche tempo, motivi di famiglia impedirono alla Vitali di continuare quel rapporto maestra/allieva; rammaricata e preoccupata per Elisa, la Vitali scrisse personalmente le sue autorevoli raccomandazioni per Carlo Pedrotti e Virginia Boccabadati, al tempo direttore e insegnante di canto nel giovane Liceo Rossini di Pesaro, affinché la sua allieva vi fosse accolta, come fu.⁹¹ Dopo il debutto romano passò presto alle prime parti, interpretando i nuovi autori italiani come Puccini (*Manon Lescaut*, *La bohème*), ma anche il repertorio francese, con *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer e *La dannazione di Faust* di Berlioz. Fu più volte alla Scala di Milano e al San Carlo di Napoli, come a Genova e a Palermo, dove cantò all'inaugurazione del Teatro Massimo nel maggio 1897, ricoprendo il ruolo di Alice Ford nel *Falstaff* di Verdi: nel cast il baritono Arturo

⁸⁹ SCHMIDL, *op. cit.*

⁹⁰ Esclusa dai dizionari ottocenteschi per ovvi motivi cronologici, la Petri non è però citata nemmeno nei novecenteschi *New Grove* e *DEUMM*, mentre figura in SCHMIDL (Supplemento).

⁹¹ Anna VALLEMANI MILIANI, *Le cantanti celebri. Elisa Petri*, «Rivista marchigiana illustrata», marzo-aprile 1908. Il Liceo Rossini di Pesaro inizia l'attività didattica nel 1882; Virginia Boccabadati era illustre artista e figlia d'arte.

Pessina, il basso Edoardo Sottolana, Erina Borlinetto, Achille Stehle, per la direzione di Leopoldo Mugnone. Nel medesimo cartellone seguivano *La Gioconda* con Medea Borelli Angelini, la Borlinetto e Caruso, e poi *La bohème* con Adele Stehle e il tenore Edoardo Garbin.⁹² A Pesaro aveva partecipato con molti degli artisti più in voga ai festeggiamenti per il centenario rossiniano del 1892: per lei significò anche un gradito ritorno al suo Liceo, nel cui Salone dei Concerti, da poco realizzato per volontà di Pedrotti, si esibì in *L'occasione fa il ladro*, a fianco del tenore Alessandro Bonci.⁹³ A Napoli, nella “prima” locale della *Bohème*, tanta fu l’arte da lei espressa e tale l’esito di pubblico che Puccini le inviò un telegramma di ammirazione: «All’incomparabile Mimì che di tanto fascino circondò il mio povero lavoro».⁹⁴

Non le sole platee italiane applaudirono la Petri: fu spesso all’estero, in particolare a Barcellona, a Madrid – dove nel 1902 cantò nella serata di gala per l’incoronazione di re Alfonso, sotto la direzione di Pietro Mascagni –, e poi in America, ove ottenne grosse soddisfazioni. «Essa non appartiene alla schiera di coloro che molto hanno da studiare e molto da combattere per conquistare la celebrità. Elisa Petri è un’arrivata», sentenza nel 1906 la blasonata rivista milanese «Il Teatro illustrato». Pone intanto in repertorio titoli sempre nuovi e impegnativi, come *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea e *Sansone e Dalila* di Camille Saint-Saëns, la cui parte di Dalila lascia già presagire il repertorio in cui si impegnerà nel giro di qualche anno. È infatti sul finire del 1906, dopo il lusinghiero successo ottenuto a Milano (Teatro Dal Verme) nella Margherita della *Dannazione di Faust* di Berlioz, che matura la decisione di mutare il registro vocale da soprano a mezzosoprano. La scelta è impegnativa ma evidentemente alla sua portata tecnica, tanto più che apre il nuovo interessante capitolo della sua carriera nel modo più autorevole: esordisce con «nuovo, inenarrabile successo», si scrisse,⁹⁵ proprio alla Scala, nella stagione 1907, diretta da Arturo Toscanini nel *Tristano e Isotta* di Wagner, autore che poi le risulterà molto congeniale fino al termine della carriera. L’aggiustamento vocale e di repertorio risulta quindi positivo e le apre nuovi orizzonti artistici, né poteva in alcun modo intaccare le sue qualità canore, ove si consideri il saldo contesto in cui esso si va a inserire, cioè una formazione di grande scuola, un metodo rigoroso e uno studio serissimo: «non saprei veramente additare artista più equilibrata ed efficace oggidi, mentre imperversa sulla scena quel nervosismo che serve a palliare tante deficienze di temperamento, di studio, di gusto», scrive della Petri nel 1907 la «Nuova Antologia». E a proposito della sua interpretazione, sempre in quell’anno, di *Battista*, nuova opera del compositore Giocondo Fino, annotano: «La signorina Petri mancava da Roma da molto tempo ed è riapparsa nel pieno fulgore dell’artista completa: è un’Erodiade di gran cartello, che canta e dice con quel magistero di metodo che ogni giorno più fa difetto e che cresce la seduzione di una voce di metallo prezioso».⁹⁶ Nello stesso dicembre riceverà un omaggio da Pio X, che in occasione della “prima” assoluta del *Transitus animae* di Lorenzo Perosi, avvenuta in Vaticano, le farà dono, in segno di stima e ammirazione, di un attestato autografo: la sua interpretazione fu sublime e il pubblico de-

⁹² Cfr. *Il Teatro Massimo di Palermo. Cento anni attraverso le stagioni liriche e gli artisti*, Milano, Théatron, 1998.

⁹³ Il 10 luglio del 1892, nel «grande Salone dei Concerti sfarzosamente illuminato a luce elettrica», recita la locandina: l’orchestra, formata da professori e allievi del Liceo, era diretta da Arturo Vambianchi.

⁹⁴ Notizia tratta da un articolo apparso sul mensile «Teatro illustrato», novembre 1906.

⁹⁵ VALLEMANI MILIANI, *op. cit.*

⁹⁶ «*Il Battista*» del maestro Fino, «Nuova Antologia. Rassegna musicale», n. 851, giugno 1907.

cretò il trionfo suo e dell'autore, il quale la lodò in tutti i modi e dichiarò di aver trovato in lei la sua vera interprete.

Cimentatasi in Wagner con soddisfazione e ottimo riscontro di pubblico e critica, ne divenne un'interprete apprezzata: notevole, per esempio, la sua Ortrud nel *Lohengrin* palermitano del 1908, a fianco di Pietro Schiavazzi, Oreste Luppi, Nunzio Rapisardi, Emma Druetti ed Edith De Lys alternate (mentre nel 1904 vi aveva interpretato la "prima" di *Aretusa* di Casalaina, diretta dall'autore); in quella stessa stagione del Massimo, la Petri interpretò anche *Un ballo in maschera*, diretta da Gino Marinuzzi e accanto a Icilio Calleja, la Druetti, Luppi e Carlo Galeffi, nonché *La Gioconda*, nel ruolo di Laura Adorno. La sua carriera si chiuse abbastanza precocemente nel 1915, quando cantò per l'ultima volta al Carlo Felice di Genova ancora in *Tristano e Isotta* e nella *Gioconda*.

L'abbandono delle scene destò rammarico per il valore dell'artista che ancora aveva buone potenzialità da esprimere: «L'arte lirica militante perde in Lei una cantatrice reputatissima, ancora ricercata ed ammirata», scrive nella primavera di quell'anno «La Rassegna melodrammatica», «che ha cantato molto e che ha meritato, come esecutrice di stile e come artista di bel metodo, lodi sincere dalla critica di tutte le più cospicue città d'Italia e dell'estero». In seguito aprì a Milano una scuola di canto molto apprezzata, che tenne fin quasi alla fine dei suoi giorni, nel 1929.⁹⁷

LE SCUOLE DI CANTO DELLE MARCHE NEL SECOLO XIX

La breve rassegna di artisti illustri qui delineata non esaurisce un panorama che annovera decine e decine di individualità di rilievo, molte delle quali conobbero carriere di tutto rispetto e si esibirono nei maggiori teatri dell'epoca, italiani e stranieri; le figure analizzate coprono oltre un secolo di storia, dalla fine del Settecento all'inizio del Novecento, e forse hanno qualcosa di interessante in comune oltre ai semplici natali, il cui significato, come si sa, spesso non è molto più che anagrafico. Infatti, a ben guardare, i soggetti qui ricordati (ma anche altri che non è possibile qui presentare) sono accomunati da alcune precise ricorrenze, da alcuni tratti storici e anche artistici. Se per esempio si indaga sulla formazione di un così alto numero di cantanti, si troveranno subito chiare indicazioni sul panorama didattico regionale nel periodo in questione, e si osserverà facilmente la presenza di almeno tre importanti centri operativi, che se non vogliamo ancora chiamare 'scuole', vista la forte connotazione temporale e stilistica che tale termine suggerisce, dobbiamo però certamente considerare come punti di riferimento formativo di primario valore.

Antica e diffusa era la didattica musicale: basti pensare alla proficua attività svolta dalle cappelle musicali delle cattedrali, tra cui importantissime erano per esempio quelle di Loreto e Urbino, o di Fermo, tanto per citarne solo alcune; oppure al lavoro di maestri come Giacomo Scolart (1762-1846), maestro di cappella a Pesaro e dai cui insegnamenti scaturì l'arte di Matilde Palazzesi, soprano senigalliese considerata gloria della sua città in terna con le più illustri Angelica Catalani e Rosa Morandi; come Domenico Patriossi, la cui attività come maestro di canto ad Ancona nel primo Ottocento andrebbe approfondita,

⁹⁷ «Una valentissima maestra è venuta ad accrescere il breve numero delle insegnanti di canto stabilite a Milano che sono degne del loro ufficio e della loro responsabilità. Parliamo della celebre artista Elisa Petri [...] Ella può giudicare con autorità e può additare [...] la diritta via. Perciò abbiamo l'esultanza di sapere che tanta forza d'arte e di coscienza artistica non va perduta»: brano trascritto nel 1934 dalla «Rassegna melodrammatica» di Milano (1915) da parte di Oddo Tisi, nipote della Petri, in una lettera oggi conservata nell'archivio privato di Corrado Santini di Fabriano.

o come Domenico Caporalini (1796-1848), maestro della cappella recanatese, che ebbe tra i propri allievi il contralto maceratese di bella carriera Dionilla Santolini, e forse inizialmente il compositore Persiani.

Ma i centri più rilevanti dal punto di vista sia quantitativo (per durata attestata e numero di artisti formati), sia qualitativo (per valore dei risultati ottenuti da tali artisti) si circoscrivono a tre località della regione, ognuna strettamente connessa all'attività di un maestro (o di una famiglia di maestri) che ha tramandato conoscenze sue e a sua volta apprese. Tali centri didattici sono quelli di Senigallia, dove operarono i Morandi padre e figlio, quello di Fabriano-Macerata, fortemente legato al nome di Domenico Concordia, e quello di Fermo, in cui furono attivi i Cellini, soprattutto Francesco sr.

1. *Senigallia e i Morandi*

Gli esempi più eccelsi di questa scuola sono evidentemente le straordinarie carriere di Angelica Catalani, che studiò con Pietro Morandi (1745-1815), e di Rosa Morolli, allieva del di lui figlio Giovanni (1777-1856), con cui si unì poi in matrimonio, assumendone il cognome.⁹⁸ L'eccezionale carriera delle due prime donne è ben nota e non ha bisogno di ulteriori commenti; è invece importante rilevare quanto fosse tangibile la presenza e il lavoro a Senigallia dei due maestri.

Pietro Morandi proveniva da Bologna, dove aveva compiuto gli studi e aveva vissuto i suoi primi vent'anni,⁹⁹ dopodiché, aggregato nella classe dei compositori dell'Accademia Filarmonica della città emiliana, si portò nelle Marche, a Pergola, dove ricevette l'incarico di maestro di cappella. Eccellente organista e rinomato autore di musiche di vario genere,¹⁰⁰ nel 1778 passò a Senigallia, quando il vescovo della città, il cardinale Bernardino Honorati di Jesi, volle istituirci una cappella musicale nel Duomo. L'arrivo di Morandi a Senigallia coincise anche con il desiderio della municipalità di trovare un «soggetto capace per istruire la gioventù» e creare un pubblico insegnamento di musica, ruolo che Morandi stesso seppe riunire su sé stesso. L'istituzione della cappella prevede il reclutamento di can-

⁹⁸ Dei Morandi i dizionari presi in esame riferiscono davvero poche notizie: il *New Grove* ignora completamente non solo i due maestri ma anche Rosa (che vi figura, ma solo nella nuova edizione); il DEUMM se la cava con poche righe per Pietro (che non cita nemmeno come maestro di canto) e qualcuna in più per Giovanni, che è indicato come maestro della Catalani, così come fa Schmidl; nell'Ottocento, invece, Fétis annota solo Pietro, e Pougin solo Giovanni (anche Rosa, ma indicata come moglie di Pietro), entrambi senza menzioni riguardo l'insegnamento del canto. Provvidenziali quindi le ricerche di Radiciotti, anche esplicitate a stampa soprattutto in *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia. Notizie e documenti*, Milano, Ricordi, 1893, e in *Lettere inedite di celebri musicisti. Annotate e precedute dalle biografie di Pietro, Giovanni e Rosa Morandi a cui sono dirette*, Milano, Lucca-Ricordi, 1892.

⁹⁹ Alla scuola di padre Giambattista Martini, che lo considerò uno dei suoi migliori allievi e con il quale restò in rapporto epistolare fino alla morte, occorsa nel 1784 (RADICIOTTI, *Lettere inedite* cit., pp. 72-78).

¹⁰⁰ Non poca musica strumentale, vocale da camera, sacra e anche lavori teatrali; proprio dal libretto di una sua opera data a Senigallia nel 1780 (*Comala*, su testo di Ranieri de' Calzabigi) si traggono notizie sulla sua musica, presumibilmente assai legata ai dettami della riforma allora in corso in ambito operistico: «Ho procurato», dichiara il compositore, «restringere la musica al suo vero ufficio di servire alla poesia per l'espressione e per le situazioni della favola, senza interrompere l'azione, o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti, senza arrestar l'attore nel maggior caldo del dialogo, per aspettare un lungo ritornello, o fermarlo a mezza parola sopra una vocale favorevole a far pompa in un lungo passaggio dell'agilità di sua bella voce, o ad aspettare che l'orchestra li dia tempo di raccorre il fiato per una cadenza. Non ho scorso rapidamente la seconda parte d'un'aria, forse la più appassionata e importante, per aver luogo di ripetere molte volte le parole della prima, e finir l'aria dove forse non finisce il senso; ho cercato con la sinfonia prevenire li spettatori dell'azione, che ha da rappresentarsi, e formarne, per così dire, l'argomento» (RADICIOTTI, *Lettere inedite* cit., pp. 4-5).

tori; tra questi giunse da Mondolfo, un paese vicino, il basso Agostino Catalani, padre di Angelica; nei ranghi della cappella figurava anche un altro nome di tutto rispetto, quello di Girolamo Crescentini, nativo della vicina Urbania e, appena sedicenne, venuto a Senigallia ad apprendere con Morandi i fondamenti dell'arte musicale (in particolare canto e armonia), per poi continuare gli studi a Bologna e passare alle glorie internazionali che conosciamo. In più di trent'anni di attività senigalliese, Pietro Morandi svolse intensa attività compositiva e proficua azione didattica, sia nei confronti di musicisti che poi divennero compositori e maestri (come Giuseppe Balducci,¹⁰¹ Agostino Romagnoli e tanti altri, tra cui i figli Morando, Angelo e Giovanni) sia soprattutto in ambito vocale, creando quel miracolo che fu Angelica Catalani e istruendo al canto un artista, poco conosciuto ma di gran fama all'epoca, come il basso pesarese Luigi Bassi.

Dopo il lungo periodo di Pietro Morandi, che lasciò gli incarichi nel 1811 e si spense quattro anni più tardi, il suo posto non fu rimpiazzato, lasciando un vuoto nella città che intanto si era abituata a godere dei preziosi frutti di quella istituzione, in termini di glorie artistiche ma anche di semplici musicisti locali, che magari trovavano lavoro nelle stagioni d'opera organizzate in occasione della Fiera senigalliese.¹⁰² Il filo fu riannodato nel 1824, quando tornò in città Giovanni Morandi, che era nato a Pergola l'anno precedente l'arrivo di Pietro a Senigallia. Giovanni, a sua volta allievo del padre (soprattutto per l'arte del canto, ma anche come organista e compositore), sin da subito aveva collaborato in prima persona all'attività didattica svolta dal genitore, che già richiamava giovani da tutte le Marche; fin dai primi anni del secolo si era però allontanato da Senigallia per seguire la moglie, che al culmine di una carriera strepitosa scomparve improvvisamente nella primavera del '24. Di nuovo a Senigallia, quindi, divenne maestro della cappella e fondò, in quello stesso anno, una società di amanti della musica, detta "dei Filomusicori", che sin dalla sua nascita riunì ben 106 adepti e presto si trasformò in vera e propria scuola, gratuita, dove si insegnava canto, ma anche composizione e strumento. Su tali basi e grazie al prestigioso blasone del suo nome, la scuola ebbe grande rinomanza almeno fino a che Giovanni fu in vita (1856), attraendo a Senigallia decine e decine di allievi che vi si recavano per imparare, avere consigli, lezioni e anche attestati di merito,¹⁰³ che sono testimoni dell'importanza e dell'autorità riconosciuta a Morandi, che vantava meriti anche per le sue composizioni, un tempo rivolte con successo al genere teatrale e da camera e poi perlopiù dedicate al genere sacro e strumentale per organo, di cui fu vero virtuoso.¹⁰⁴

¹⁰¹ Musicista oggi pressoché sconosciuto, Balducci nacque a Jesi nel 1799; dopo aver studiato canto con il sopranista concittadino Giovanni Ripa, passò sotto la guida di Pietro Morandi per l'armonia e il contrappunto, e proseguì quindi a Napoli alla scuola di Giacomo Tritto e Nicola Zingarelli. Visse nella città partenopea facendosi un buon nome sia come insegnante sia come compositore, autore di musica da camera e anche di opere in musica, rappresentate nei teatri napoletani ma anche a Roma.

¹⁰² Nel 1811 chiese al Municipio di essere messo a riposo e ottenne il parere unanime del Consiglio, che riconobbe «che egli aveva fatto conoscere con molti allievi la sua abilità, l'attenzione al servizio, il profitto delle di lui istruzioni».

¹⁰³ «Giammai come nel periodo che corse dal 1824 al 1856 Sinigaglia ebbe tanti eccellenti cultori dell'arte dei suoni», sottolinea Radiciotti, che evidenzia come «la nostra città divenne come il centro della istruzione musicale di buona porzione delle Marche» (RADICIOTTI, *Teatro, musica e musicisti* cit., p. 135).

¹⁰⁴ Era un fine esecutore e un richiestissimo autore, con numerose commissioni che lo portarono a produrre un catalogo assai ricco di titoli, in gran parte pubblicati da Casa Ricordi. Interessante in proposito una lettera del 1835 di Giovanni Ricordi, che nel lodarne la propensione verso la musica d'organo («il nome Vostro fa onore al mio stabilimento e al mio catalogo») lamenta come tale sensibilità fosse a quel tempo assai

La fama come maestro di canto è attestata dai numerosi allievi che divennero artisti acclamati, a cominciare dalla moglie per arrivare ad almeno una decina di nomi che nel corso del secolo si fecero strada nei principali teatri, almeno nazionali: dai baritoni Costantini e Boccolini alle prime donne Amalia Mattioli (1817-1847) e Giulia Micciarelli Sbriscia (1805-1878), soprani, al basso buffo Pietro Mattioli Alessandrini (1821-1889, fratello di Amalia),¹⁰⁵ al baritono Paolo Ferretti (1812-1848) e a tanti altri dalla carriera più limitata (Borgognoni, Gobetti, Simoncelli, Giovannini, Berarducci, eccetera). I meriti sono testimoniati dalla grande considerazione di cui godette presso i grandi cantanti dell'epoca, come ad esempio Maria Malibran, Giambattista Rubini, Domenico Donzelli che, in occasione del loro passaggio a Senigallia per cantare nella stagione d'opera, non mancavano di fargli visita per rendergli omaggio e avere da lui consigli: Giuditta Grisi arrivò addirittura a chiedergli, ma inutilmente, di seguirla per esserle maestro e guida fissa.¹⁰⁶ Il suo valore si evince anche dal rispetto e dalla stima dei colleghi, come testimonia la corrispondenza con Meyerbeer, Mayr, Morlacchi, Rossini, Paër, o come mostra una lettera di Spontini datata 1838, in cui raccomanda a Giovanni «una giovane ragazza di Jesi, dotata d'una superba voce di mezzosoprano per estensione e di contralto pel suo corpo e tembro», «la sua voce essendo bella, vibrante, intuonata ed espressiva», e chiedendogli pertanto che «l'istruisca» e «la perfezioni», confidando in lui più che nei maestri del Conservatorio di Milano;¹⁰⁷ o come dimostra la richiesta di un attestato avanzatagli nel 1843 dal ben noto e apprezzato Concordia, a cui invia il documento richiesto, che dice tra l'altro: «Attesto io sottoscritto che il sig. Domenico Concordia di Fabriano possiede, a mio giudizio, tutti quei requisiti che costituiscono un perfetto maestro di cappella», riconoscendo anche che «i molti e reputati suoi allievi di canto e suono, i quali formano certa prova della sua scienza e rara comunicativa in fatto musicale, sono incontrastabili documenti di quella somma perizia ed ingegno che lo distinguono».¹⁰⁸

Con Giovanni Morandi si arresta la spinta propulsiva della scuola senigalliese, anche se suoi allievi divennero a loro volta maestri di un certo nome, come Zenò Appiotti, Gio-

rara: «Come volete che scrivano altri per organo se codesti cani d'organisti suonano magari un Valzer di Strauss od un ballabile nel tempo dell'Elevazione?» (RADICIOTTI, *Lettere inedite* cit., p. 100).

¹⁰⁵ Giulia Micciarelli Sbriscia, soprano di Poggio San Marcello (Ancona). Dopo il debutto a Ravenna nel 1827 si esibisce presto nei più grandi teatri: dal Teatro Italiano di Dresda alla Scala di Milano, da Venezia a Torino e poi a Cadice e Barcellona. Soprano dalla voce estesa e potente, la senigalliese Amalia Mattioli dopo gli insegnamenti di Morandi ebbe quelli di Nicola Vaccai, a Milano; la sua carriera, già di buon livello, fu interrotta bruscamente dalla morte occorsa ad appena trent'anni. Fratello di Amalia fu Pietro Mattioli Alessandrini, basso buffo di notevole spicco proprio grazie a una *vis* comica potente, maturata dopo i primi anni in cui si produsse anche come baritono in ruoli seri. Cantò in grandi teatri come la Scala, il Comunale di Bologna, la Pergola di Firenze, in tutt'Italia (Venezia, Torino, eccetera) e all'estero (Russia).

¹⁰⁶ «Non posso abbastanza esprimere il dispiacere dell'essere da Lei lontana, cento volte al giorno mi si presentano occasioni che sono obbligata ad esclamare "Ah!, se ci fosse Morandi"; ma io spero ancora che Lei si risolverà a venir meco; a Lei servirebbe di un divagamento, ed a me un appoggio grande». La lettera è dell'agosto 1830; la conoscenza con il Maestro del luglio precedente, in occasione della sua esibizione per la riapertura del Teatro: «io mi lusingo di ricevere una risposta consolante», si augura la Grisi, ma ricevette un diniego (RADICIOTTI, *Lettere inedite* cit., p. 66).

¹⁰⁷ Lettera trascritta in RADICIOTTI, *Lettere inedite* cit., p. 125, ma pubblicata in originale nella «Rivista marchigiana illustrata», febbraio-marzo 1909. Spontini scrive da Jesi (novembre 1838) ma su carta intestata in qualità di maestro e sovrintendente della Cappella di Sua Maestà il Re di Prussia; chi fosse la giovane cantante non è dato saperlo.

¹⁰⁸ In data 19 giugno 1843: Concordia è ritenuto valido «sia per composizione, che per direzione ed ammaestramento» (Rad. 978).

vanni Zampettini e Pietro Livi (1823-1873), il quale continuò a insegnare canto formando qualche artista di discreta carriera, ma non certo con il blasone della scuola dei Morandi, che di fatto cessò la trasmissione dell'arte vocale, con evidenti conseguenze per la città, dalla cui area sempre più rari provennero poi artisti di valore.

2. Fermo e i Cellini

Se i Morandi a Senigallia tennero una scuola che vantava qualità dell'insegnamento e dei risultati, accentrando l'attenzione in città per circa un secolo, più breve ma forse ancora più densa di successi fu l'avventura didattica dei Cellini a Fermo.¹⁰⁹

Capostipite è Francesco sr., nato a Fermo nel 1813 e qui spentosi nel 1873, che in effetti non fu però l'iniziatore della tradizione familiare, avendo egli appreso i fondamenti musicali dallo zio Agostino (1775-1854), soprannista, che ottenne una buona fortuna in patria e in Europa, in particolare a Lisbona, nella Cappella Reale;¹¹⁰ dopo aver studiato a Bologna con Giuseppe Pilotti, Cellini si recò a Napoli, dove si diplomò studiando composizione e contrappunto con Mercadante e Zingarelli, e si perfezionò in canto con Crescentini: «Beata quella città che ti avrà per maestro di canto», pare gli dicesse il grande soprannista, apprezzando le virtù dell'allievo, nel congedarlo dalla sua scuola.¹¹¹

Tornato a Fermo, nel '42 diventa maestro di cappella nella Cattedrale, al tempo assai rinomata; accanto alla composizione, perlopiù sacra, e alla direzione di coro, si dedica all'attività di direttore d'orchestra, con buoni risultati nel locale Teatro dell'Aquila, ma anche altrove.¹¹² Dotato di buona voce di tenore, si realizza soprattutto nella difficile arte dell'insegnamento, concretizzando quanto aveva predetto il maestro Crescentini.¹¹³ Per certo, questo particolare non fu ininfluenza nel successo col quale riusciva a trasmettere i segreti della tecnica e dell'interpretazione ai numerosi allievi che accorrevano alla sua scuola, e che divenivano sempre più rinomati e accreditati grazie all'eccellente metodo che veniva loro insegnato.¹¹⁴ Tra di essi, i fratelli Graziani, contesi dai teatri del mondo e dalla carriera di prima grandezza; la Biancolini, contralto, per certi aspetti inimitabile e inimitata; Fagotti, baritono, anch'egli di carriera internazionale e didatta egli stesso, continuatore degli insegnamenti del maestro, al pari di Francesco Graziani; e poi la Marziali Passerini, Gaetano Palloni e tanti altri. Studiò con lui a Fermo anche Antonio Giuglini (o Giulini), te-

¹⁰⁹ Francesco Cellini sr. è conosciuto da Pougin e da Schmidl come musicista e maestro di canto, sebbene lo liquidino in poche righe; appare *in extremis* nell'Appendice del DEUMM, ove non vengono menzionate le sue doti e la sua fama di didatta; lo ignora invece il *New Grove*. Ma nemmeno Rad., stranamente, somma molta documentazione a riguardo.

¹¹⁰ Secondo POUGIN, *op. cit.*, p. 166, oltre ai primi rudimenti appresi dallo zio si formò anche grazie al mecenate fermano Carlo Mora e al tenore Savino Monelli, anch'egli nativo della città.

¹¹¹ Il Reale Collegio di musica di Napoli, oggi S. Pietro a Majella (cfr. Aristide SCORCELLETTI, *Cantanti fermani celebri nel secolo XIX: Lodovico Graziani*, «La Voce delle Marche», n. 36, 1936; Rad. 1797).

¹¹² Tra i numerosi titoli diretti sia come concertatore sia come maestro di coro, sicuramente da ricordare la *Lucia di Lammermoor* e *La favorita* al Teatro dell'Aquila di Fermo nell'agosto del 1867, in un'impresa assunta direttamente dal Municipio con finalità benefiche verso gli Asili infantili della città; Cellini, sul podio, dirigeva un cast tutto composto di suoi ex allievi, ora ben famosi e prestatisi gratuitamente: Lodovico Graziani, la Biancolini, Fagotti, la Marziali.

¹¹³ Probabilmente non è un caso: non dimentichiamo, infatti, che i più importanti teorici e didatti di canto delle scuole italiane erano essi stessi cantanti e alcuni di loro, come ad esempio Giambattista Mancini, sostengono espressamente quanto sia importante per il maestro il saper cantare ciò che insegna.

¹¹⁴ «Per il suo eccellente metodo d'insegnamento fu molto apprezzato e ricercato», scrive Schmidl; «la sua specialità era l'insegnamento del canto, nel quale eccelleva», secondo Pougin.

nore fanese (1827-1865),¹¹⁵ che dal debutto nel '49 percorse una carriera di alto livello, cantando alla Scala e a Madrid, Parigi, Londra, Pietroburgo, distinguendosi in particolare nel *Trovatore*, *La favorita*, *I puritani*, *Gli Ugonotti*, ma anche nell'*Elisir d'amore* e in *Don Giovanni*, *Il matrimonio segreto* e in tutti quei titoli di Verdi, Bellini, Donizetti, Mozart, Meyerbeer dove poteva esprimersi nelle predilette vesti di tenore di grazia; di notevole interesse è il fatto che i suoi inizi artistici furono criticati in quanto a volume e timbro: è probabile che il successivo affermarsi nei migliori teatri sia avvenuto *nonostante* quelle contenute doti naturali, ovvero grazie alla tecnica e al metodo appresi dal suo maestro, che peraltro all'inizio degli anni '60 fu insieme a lui per un periodo in Inghilterra, dove Cellini si fermò qualche tempo proprio per insegnare canto.¹¹⁶ La parabola artistica di Giuglini non durò però a lungo, e non per limiti vocali: nel 1865, mentre era in tournée, diede gravi segni di squilibrio mentale e spirò poco dopo essere stato rapidamente rimpatriato.¹¹⁷

Allievo di Cellini fu anche il figlio Francesco jr. (1852-1917), a sua volta organista, maestro di cappella e continuatore dell'arte paterna nell'insegnare canto; alla morte del padre rilevò il posto nella scuola pubblica che nel frattempo era stata istituita dal Municipio di Fermo con il lascito del benefattore e musicista fermano Carlo Mora (1795-1874), ruolo che tenne fino a che l'istituzione fu in attività. Anche sotto la sua direzione la scuola ebbe nome e ottenne successi artistici, come l'affermazione ad alti livelli di Annita Occhiolini Rizzini, celebre soprano, di Gilda Ciferri e di Giuseppina Zeppilli Villani, così come di Teresina Gheis, mezzosoprano di lunga e apprezzata carriera. Legato alla didattica di Cellini si può considerare in qualche modo, almeno indirettamente, anche il grande Magini Coletti, formatosi sì alla scuola romana di Persichetti, ma perfezionatosi poi con due dei pupilli di Cellini (di cui fu dunque allievo di "seconda generazione"), vale a dire Fagotti e Francesco Graziani.

3. *Concordia, tra Fabriano e Macerata*

La terza grande scuola di canto espressa dalle Marche nell'Ottocento s'identifica con la didattica di Domenico Concordia (1801-1882).¹¹⁸ La tradizione che essa incarna agli occhi di tanti allievi e dell'universale apprezzamento ha in realtà le sue radici almeno due generazioni prima, in un ambiente quanto mai musicale, a Loreto: figlio di una soprano non celebrata e del tenore ferrarese Giuseppe Concordia, cantore in quella rinomata cappella, fu tenuto a battesimo dal basso maceratense Patriossi, collega del padre. Educato alla musica in famiglia fin da bambino, divenne presto un abile suonatore di clarinetto e andò a

¹¹⁵ Radiciotti colloca la sua data di nascita nel 1825. Giuglini figura sia in Pougin sia in Schmidl, seppur brevemente, così come nel *New Grove* e nel DEUMM. Cospicua è invece la documentazione in Rad. (oltre una trentina di carte varie), che sono testimoni dell'importanza e della qualità dell'artista nella sua pur breve carriera: Giuglini è uno dei personaggi che più meriterebbero un approfondimento di ricerca, che si auspica in un prossimo futuro. Circa il suo notevole rilievo, ben depono l'interessamento di uno studioso d'oggi quale Rodolfo Celletti, che dà conto dell'artista in una stringata ma densa trattazione nel suo *Voce di tenore, op. cit.*, pp. 126-128.

¹¹⁶ Nell'aprile 1857 canta all'Her Majesty Theatre di Londra (Fernando nella *Favorita*); è poi protagonista delle "prime" inglesi di *Un ballo in maschera* (1861), *Faust* (1863), *Le allegre comari di Windsor* e *Mirella* (1864).

¹¹⁷ I malesseri iniziarono in Russia, all'inizio dell'anno; rientrato a Londra per esser curato, peggiorò sempre più fino a che alcuni amici, tra cui il tenore Mario, organizzarono un concerto a suo favore e lo riaccompagnarono a casa dei genitori in Italia, dove poi spirò in quello stesso ottobre.

¹¹⁸ Assente sia in Fétis sia in Pougin, Domenico Concordia ottiene poche righe in Schmidl, è ignorato dal *New Grove*, mentre il DEUMM ne dà conto in Appendice, senza citare la sua attività di maestro di canto.

studiare a Roma, all'Accademia di Santa Cecilia. Ottenuti i primi incarichi di maestro di cappella in centri minori del Lazio e dell'Umbria, dal 1822 entrò nell'ambiente fabrianese dei Bittoni, famiglia di illustri musicisti originaria di Esanatoglia (non lontano da Fabriano, ma in provincia Macerata); in particolare, frequenta Bernardo Bittoni e ne assume gli insegnamenti impartiti nella scuola che continuava e perfezionava gli indirizzi del padre Mario.¹¹⁹ Concordia è attivo a Fabriano sin dai primi anni '30, quando nasce la Società della Banda filarmonica, di cui egli tenne a lungo la direzione e che vantava una scuola di musica e di canto molto attiva.¹²⁰ Si impone anche come direttore d'orchestra e maestro dei cori, ottenendo notevoli successi personali, come quando nell'allora importante stagione di Senigallia diresse *Buondelmonte* di Pacini, con grandi lodi e ringraziamenti da parte dell'autore stesso. Dopo gli incarichi a Osimo e a Matelica, nel '38 è finalmente maestro di cappella a Fabriano, ma non nella Cattedrale – incarico che otterrà solo nel '44 –, bensì nella chiesa collegiata di S. Nicolò.

Il suo mestiere di maestro, così legato all'ambiente di chiesa, non gli impedì però un'appassionata fede libertaria: come si legge nella lapide al cimitero di Macerata, egli fu «carbonaro nel '31, della Giovane Italia e libero muratore».¹²¹ La sua scuola, istituzione laica sovvenzionata dal Municipio, marciava a gonfie vele «per tanti suoi scolari sia di canto che di suono, che sono in cospicue città dello Stato, e fuori ancora», come si legge nei verbali di un consiglio comunale del 1841, dove si sottolinea inoltre che «la fama dell'estese cognizioni musicali di tale uomo non è solo circoscritta in questa città, ma anche fuori è bastantemente conosciuta».¹²² L'anno prima un articolo apparso nel periodico romano «La Rivista – Giornale drammatico musicale» (30 XI 1840), che spesso dava conto della sua scuola e dei successi dei suoi artisti, ne lodò molto il valore, riconoscendola «modellata al più bel metodo di canto e di suono». «Uno degli ultimi depositari delle tradizioni del canto italiano», dirà in seguito Giuseppe Radiciotti, mentre il celebre Cotogni, pur non avendo studiato con lui, ne tesserà le lodi, sostenendo in prima persona di essersi accertato «che fu maestro di canto veramente benemerito dell'arte italiana, per il valore di tutti i suoi allievi, che si distinguevano sempre per una perfetta arte di canto, anche quando non avevano buona voce»; un grosso complimento, che mette in evidenza le qualità della scuola e che collima, ad esempio, con il giudizio che Radiciotti dà di Eugenio Concordia – suo figlio e allievo, dalla non trascurabile carriera artistica – quando ricorda che «fu applaudito tenore di mediocre voce, ma di molta arte».¹²³ Nel 1845 Domenico lascia Fabria-

¹¹⁹ In passato si credeva che la famiglia provenisse da Bologna e conseguentemente la si riferiva a quella scuola musicale. Mario (1723-1798), allievo del napoletano Casimiro Bellona e suo successore come maestro di cappella nella Cattedrale di Fabriano, dove aveva istituito una scuola di canto in cui pare ricevesse la formazione musicale anche Pacchiarotti. A Mario subentrò il figlio Bernardo (1756-1829), valentissimo musicista, maestro di violino e organo oltre che di composizione e canto, e già titolare della cappella di Rieti.

¹²⁰ Cfr. in proposito Romualdo SASSI, *La vita fabrianese del maestro Domenico Concordia*, Roma, Psalterium, 1936.

¹²¹ Fu fervente patriota e cospiratore, come ricorda Giovanni GINOBILI, *Una celebre scuola di belcanto a Macerata*, «Il Giornale d'Italia», 5 maggio 1943. Di questo aspetto parla anche un volume scritto da un allievo, Gianfrancesco ANGELINI ROTA, *Ricordi d'artista*, Spoleto, Bossi, 1904. Nel discutere della scuola di canto maceratese, l'autore cita l'atmosfera commossa dei solenni funerali tenutisi a Macerata, «puramente civili, perché egli, pur con la necessaria prudenza, fu ardente cospiratore, per l'unità d'Italia».

¹²² SASSI, *op. cit.*

¹²³ Il giudizio su Domenico Concordia è tratto da Giuseppe RADICIOTTI, *Musicisti marchigiani dal sec. XVI al XIX*, «Rassegna marchigiana», gennaio 1925. Sul figlio Eugenio, si noti un commento affine nel pe-

no per Macerata, chiamato a dirigerne la cappella della Cattedrale: da subito si afferma in città come apprezzatissimo maestro di canto, portando con sé nome e tradizione dell'attività didattica fino a quel momento svolta a Fabriano, in cui invece il fermento musicale, in buona parte legati proprio alla presenza di Concordia, da allora inevitabilmente decade. A Macerata insegnerà per circa quarant'anni, fin quasi alla morte, facendo della sua casa un cenacolo di artisti da lui guidati con rigore e paterna severità, tanto da costringere a volte gli allievi, anche ormai famosi, alle lacrime.¹²⁴

Numerosissimi i discepoli dei periodi fabrianese e maceratese; si ricorderanno il figlio Eugenio, il tenore Pietro Mongini,¹²⁵ la celebre Elena Fioretti, Anna Carletti, Teresa e Francesco Cresci, entrambi di celebrata carriera, il tenore Raffaele Vitali, Domenico Santinelli, Luigi e Mario Rinaldini, e tanti altri.

Nonostante tale fama, la scuola cessò di fatto con la fine dei suoi giorni, per propagare ancora i suoi insegnamenti solo indirettamente, attraverso la didattica impartita a loro volta da alcuni discepoli. Un ramo di tale proliferazione si scorge per esempio a Roma, con l'attività didattica dell'allievo Attilio Belli (1841-1899), il cui frutto sarà l'arte di Giulia Novelli e di altri, nonché la divulgazione teorica e pratica di quegli insegnamenti da parte di Carlo Ruggeri, a sua volta allievo ed emulo di Belli stesso;¹²⁶ un altro, forse più prolifico, è quello che passa per l'esperienza artistica di Raffaele Vitali, che ebbe tra i suoi allievi Luisa Tamburini (soprano egregio e nipote del mitico Antonio Tamburini), ma soprattutto la figlia stessa, Giuseppina Vitali, prima donna di riconosciuto pregio e di carriera internazionale, oltre che a sua volta rinomata didatta di canto, prima maestra di una giovane artista che avrebbe in parte rinverdito, a distanza di qualche generazione, le glorie e l'orgoglio della Fabriano di Concordia: Elisa Petri.

riodico «Teatri, Arti e Letteratura», 4 febbraio 1861: «Il tenore Concordia, artista di una voce molto robusta, spontanea ed estesa, e d'un magnifico accento che trasporta perfetto metodo di canto».

¹²⁴ GINOBI, *op. cit.*, racconta un aneddoto relativo a Elena Fioretti, che già famosa continuava a studiare con il Maestro; in quell'occasione egli arrivò a farla piangere per il modo in cui la riprendeva, secondo un rapporto affettuoso ma anche «severamente paterno».

¹²⁵ Artista di grande carriera, primo Radames al Cairo e stella dei più importanti teatri dell'epoca, Mongini (1829-1874) è legato, almeno nella fase iniziale della sua carriera, a Domenico Concordia, forse anche per motivi patriottici. In occasione della morte del tenore, a Milano, la «Nuova Illustrazione universale» del 31 maggio 1874 pubblica una sua immagine e, tra l'altro, la notizia che dopo aver partecipato alla difesa della Repubblica Romana nel '49, sconfitta dal ritorno del Papa, Mongini – già ufficiale dei dragoni pontifici e quindi oramai disertore e traditore – pensò di arruolarsi nell'esercito sardo, senonché «strada facendo, a Macerata il maestro Concordia scopre il tesoro della sua voce. Ecco cambiata la sua sorte». Mongini debutta nel maggio '51 proprio a Macerata nella *Vestale* di Mercadante (inizialmente come basso-baritono: solo in seguito passerà al registro di tenore; cfr. Rad. 983).

¹²⁶ Interessanti, sia per le implicazioni storiche sia per gli aspetti teorici espressi, alcuni scritti di Carlo RUGGERI, *La musica oggi è un'arte ignota*, Tivoli, Meschini, 1930; ID., *Il metodo di canto, ibid.*, Majella, 1931; ID., *Lo studio del canto ed il suo unico procedimento, ibid.*, Chicca, 1932; ID., *Pedagogia e stilistica vocale, ibid.*, 1934.

ESISTE UNA SCUOLA DI CANTO “MARCHIGIANA”?

Il secolo XIX ha visto dunque operare nelle Marche tre grandi centri didattici;¹²⁷ il livello qualitativo dei loro esiti è ben dimostrato dai profili artistici di fior di cantanti: e la quantità, nei numeri e nella durata, di tale azione formativa?

Se si osserva la Tavola 1, in cui i nomi nel riquadro ombreggiato indicano i capostipiti dei tre centri didattici e quelli ombreggiati senza riquadro gli ascendenti diretti, mentre i riquadri a sfondo bianco segnalano gli allievi di quei centri a loro volta poi divenuti insegnanti di rilievo, si può facilmente constatare la ricca ramificazione che da quei ceppi ha preso corpo, proiettando verso i palcoscenici del mondo decine e decine di artisti, con talenti ed esiti di fortuna e carriera diversi ma per la gran parte accomunati dal ricorrente giudizio della critica contemporanea circa il loro «ottimo metodo di canto»: caratteristica di certo sempre notevole in un artista, ma significativa soprattutto se associata a cantanti di cui non vengano sottolineati, a torto o a ragione, eccezionali mezzi vocali.¹²⁸ Ora, dato per assodato che quelle tre scuole di canto fossero in grado di inculcare negli allievi – almeno in quelli più promettenti – un’ottima tecnica vocale, ci sarebbe da chiedersi se tale tecnica fosse in qualche modo riconducibile a principi comuni o almeno apparentabili: se insomma si trattasse di diversi metodi o non piuttosto di varianti – magari personalizzate dal percorso di formazione dei singoli maestri – rispetto a una base comune e condivisa. Purtroppo l’assenza di descrizioni dettagliate di quei modi didattici e la mancanza di qualsiasi diretta esplicitazione teorica da parte dei maestri stessi non consentono oggi di giungere a conclusioni in merito: se cioè si possa parlare effettivamente dell’esistenza, tra Sette e Ottocento, di una “scuola di canto marchigiana”. Tutto ciò che si può fare – cosa utile ai fini di una riflessione teorica circa i possibili sviluppi di studio e approfondimento, ma da non configurare in questo contesto se non come esercizio di ricerca su una realtà ipotetica – è cercare d’identificare un insieme di caratteristiche comuni agli allievi di quelle scuole, al fine di circoscrivere un “nocciolo” condiviso da considerare espressione minima dell’ipotetica “protoscuola”. Ma quali sono tali caratteri comuni? Sono essi generalizzabili ed estrapolabili tanto da poter “misurare” la varia combinazione di tali singole peculiarità nel denotare specifiche personalità d’arte? E, soprattutto, esistono davvero, tali tratti, in una forma in qualche modo riconoscibile e qualificabile?

In assenza di un’analisi che consenta di elaborare una griglia strutturale di categorie descrittive fondata sul metodo delle opposizioni tra tratti distintivi, e senza dimenticare il dichiarato intento ipotetico di questa riflessione, alla luce dei soli dati acquisiti ci dobbiamo limitare a enumerare poche espressioni di giudizio ricorrenti nelle schede artistiche dedicate ai singoli cantanti: si potrà certamente obiettare che si va argomentando per categorie generali, in ultima analisi riferibili a chissà quanti cantanti e altrettanti maestri. Forse è così: ma anche riuscire a circoscrivere fino al ‘molto’, partendo dal ‘tutto’, è già un buon successo. Ebbene, qualità di base riconosciuta un po’ a tutti i principali artisti delle tre scuole in oggetto – e in qualcuno elevata fino all’eccezionalità – può dirsi senz’altro l’abilità scenica, frutto di sensibilità personale ma in gran parte riconducibile alle modalità

¹²⁷ In un contesto comunque interessato anche dall’opera di altri maestri – sebbene con esiti quantitativi e qualitativi non paragonabili a quelli ottenuti in tali centri –, nonché dall’attività di merito espletata nelle più importanti cappelle musicali del territorio (da Loreto a Urbino a Fermo, eccetera).

¹²⁸ Si pensi al giudizio di Radiciotti su Eugenio Concordia e le menzionate perplessità della critica circa la debolezza vocale di Giuglini a inizio carriera: in quei casi il valore del metodo di canto sopperiva alla non eccellenza dei mezzi vocali.

di approccio allo spartito musicale (e alla drammaturgia che esso sottende) che deriva dai principii d'interpretazione ed espressività assunti dagli artisti durante la formazione, tanto più in tempi in cui non era ancora così evidente e caratterizzante la presenza di un regista, come lo intendiamo oggi. Valori condivisi sono poi anche alcuni tratti relativi all'aspetto più prettamente vocale, quindi per noi ancora più interessanti: per esempio, l'ampia estensione vocale che, se in parte è da considerarsi una dote naturale e come tale non riferibile alla bravura di un maestro, in parte può giungere a livelli di riguardo proprio grazie all'accorto lavoro da parte di insegnanti esperti. Strettamente connessi, anche se distinti dall'estensione vocale, sono due altri aspetti assai diffusi tra gli artisti presi in esame: l'amplissimo repertorio di ruoli messi in voce, spesso anche lontani tra loro per tipologia (secondo il metro di giudizio d'oggi); la grande naturalezza con la quale questi artisti si esprimevano, quasi senza sentire – o almeno senza mostrare – gli sforzi che certe parti oggettivamente presuppongono.

Nel considerare tali caratteristiche viene subito alla mente un passo dell'intervista a Magini Coletti di cui si è detto, quando l'intervistatore – parlando dell'appannamento dell'arte del belcanto, dovuto anche al modo di scrivere dei nuovi compositori, che portano «a quella esagerata ginnastica d'interpretazioni, per cui talvolta la mimica sovrasta la voce senza nessun rispetto di ciò ch'è parte integrale e non secondaria del dramma» – chiede al famoso baritono se per ovviare a tale situazione «bisognerà dunque tornare all'antico»: «Certamente», risponde l'artista, «e senza con questo avere in animo di calpestare le conquiste del progresso e del gusto, potremo così sul serio rievocare i bei giorni del belcanto italiano!». E l'affermazione non è da considerarsi come uno dei tanti possibili esempi di nostalgia del passato in senso più esistenziale che storico, come spesso accade; qui il senso è proprio storico, tanto più che sappiamo come tale atteggiamento abbia illustri e lontani precedenti: risale infatti addirittura al 1774 la coscienza che «conviene dunque avere avanti gli occhi il costume de' nostri predecessori nell'arte, e seguir fedelmente le orme loro»¹²⁹, espressa da quell'altro marchigiano di gran nome che fu Giambattista Mancini, che a sua volta si richiama a un preciso “dato universale”, codificato in un determinato momento storico ma non per questo destinato a essere superato con lo scorrere del tempo. Egli sostiene e sottolinea con vigore che «quando le scuole andavano in buon sistema, non si guastava l'ordine dello studio, perché metodicamente ogni voce dovea passare gradatamente per ogni regola dell'arte, e da ciò proveniva, che ogni voce si sentiva perfetta e sicura in ogni genere di canto»¹³⁰. Sempre nelle sue *Riflessioni sul canto figurato*, Mancini ricorda un episodio di quando egli stesso studiava con il celebre Leonardo Leo, che al desiderio del giovane di affrettare i tempi per essere ammesso nelle classi di studio degli allievi più esperti, rispose testualmente: «Ho ammirato il Vostro desiderio, lo lodo, ma non lo posso secondare, perché turberei l'ordine del Vostro studio, e farei il Vostro danno; continuate

¹²⁹ Giambattista MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, 3^a ed., Milano, Galeazzi, 1777, p. 255; il lavoro era stato pubblicato per la prima volta a Vienna nel 1774. Mancini (1714-1800) era nato ad Ascoli Piceno ed era un famoso soprano, attivo in molti teatri italiani e stranieri, in seguito rinomato teorico e maestro di canto; aveva studiato a Bologna: il contrappunto con padre Martini e canto con l'illustre soprano Antonio Bernacchi. «Se i maestri, che altro non sono che i direttori di quest'arte, non conducessero i loro discepoli per le dovute, e graduate regole, e non dassero il dovuto tempo, che di necessità conviene per perfezionarsi con lo studio, e con l'età; la riuscita d'uno scolare saria sempre imperfetta ed infelice» (ibid., p. 255).

¹³⁰ *Ibid.*, p. 254.

pure a studiar con metodo, e con pazienza, che fra qualche tempo raggiungerete i compagni, e gli eguaglierete con maggior gloria».¹³¹

Si sostiene dunque, non dissimilmente da quanto fa l'altro illustre teorico settecentesco Pier Francesco Tosi, che la natura della voce non va piegata a seconda degli obiettivi presunti, ma assecondata nello sviluppo e nella sua padronanza, ai fini di ottimizzare le potenzialità che permetteranno poi il suo uso più vario in base alle diverse esigenze stilistiche, essendo queste ultime legate al gusto particolare di ciascuna epoca storica, mentre il mezzo vocale resta un sistema fisico universale e immutabile, così come il corpo umano funziona oggi allo stesso modo rispetto a secoli fa.

«Il più importante problema nello studio del canto, dopo l'esatta classificazione della voce», scrive Carlo Ruggeri, maestro di canto del primo Novecento e allievo di seconda generazione della scuola del Concordia, «consiste soprattutto nel dilatare le corde vocali: è qui che il pedagogo dimostra specialmente la sua avvedutezza e la sua valentia»; «così, nel dilatare qualsiasi voce, ci vuole la massima cautela e prudenza; e perciò, *invariabilmente* per patenti ragioni di fisiologia umana-vocale, il pedagogo, per la conquista dell'intera estensione di due ottave, deve procedere con metodo *scrupolosamente graduale*». «E si capisce che quando una voce sia stata educata in modo che abbia acquistato, gradualmente e senza artifici, la più schietta pronuncia ed il completo dominio dell'organo vocale sia capacità di eseguire tutti gli stili e tutte le vocalità presenti, passate e a venire», conclude Ruggeri.¹³² È noto, a tal proposito, l'aneddoto secondo cui Niccolò Porpora, maestro del soprano Gaetano Majorano (l'osannato Caffarelli) nel congedare l'allievo al termine degli studi gli disse: «E ora va, puoi cantare ciò che vuoi».

Ipotizzare una comunanza di contenuti tra le tre scuole qui considerate implica poi necessariamente l'individuazione di possibili contatti tra di esse, diretti o per derivazione, che testimonino una qualche continuità, rintraccino una via di trasmissione di conoscenze condivise: il concetto stesso, insomma, di 'tradizione'. Vista la sostanziale reciproca autonomia sincronica tra i tre centri didattici, sarà pertanto utile cercare connessioni analizzando la Tavola 1, da cui per esempio si evidenzia un "contatto" diacronico tra Pietro Morandi e Francesco Cellini tramite Girolamo Crescentini, allievo di Morandi e poi maestro a Napoli di Cellini; come pure l'ascendenza di Magini Coletti a Cellini stesso, per il tramite di Francesco Graziani ed Enrico Fagotti, entrambi allievi del maestro fermano e poi insegnanti del baritono jesino; oppure la "discendenza", grazie a generazioni successive, dal Concordia (e quindi dai Bittoni) a Elisa Petri. Certo, tali connessioni agiscono per semplificazione, ma un filo di continuità non può essere negato, pur se non preso come segno di piena reiterazione dell'assetto originario.

Carlo Ruggeri, nella sua ricostruzione così ricca di certezze, taglia corto riconducendo l'origine della "scuola marchigiana" a Roma e a Bologna: Roma per la provenienza diretta di diversi maestri di cappella attivi a Loreto, a sua volta influente centro di irradiazione delle conoscenze nel settore; Bologna in quanto luogo d'origine dei due reali capostipiti di

¹³¹ *Ibid.*, p. 251.

¹³² RUGGERI, *Pedagogia e stilistica vocale* cit., p. 151 sg. A p. 156 sg.: «Nella pedagogia vocale si tratta di vincere le contrazioni istintive, paralizzanti la scioltezza della lingua; si tratta di unire i registri, eliminando le "zone sorde"; si tratta di rendere sciolte, mobili, docili, le casse risonanti; si tratta insomma di sviluppare nella voce, senza artifici, con metodo graduale e con ordine eternamente invariabile, i caratteri fonetici; e chi ha sviluppato, pienamente nella voce, tali caratteri e domina l'organo vocale, come niente fosse, canta il "belcanto", lo stile di Lulli, quello di Debussy, di Strawinski, del 2000, del 3000».

tutta la ramificazione sintetizzata nello schema, cioè Morandi padre e Bittoni padre.¹³³ Tesi suggestiva e affascinante, anche se forse un po' troppo immediata, e comunque ricca di spunti e indizi da approfondire: senonché la ricerca scientifica da Radiciotti in poi ha mostrato come Mario Bittoni non fosse di Bologna, ma di Esanatoglia, paesino del maceratese, anche se in qualche carta è ricordato come "bolognese", per motivi non accertati ma che forse non precludono un contatto, diretto o indiretto, con la scuola di quella città. Magari come fu per Giambattista Mancini, allievo di Antonio Maria Bernacchi (1685-1756), che studiò con Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726), contraltista e capostipite della scuola di canto bolognese.¹³⁴

È allora esistita questa "scuola marchigiana"? Al di là delle facili affermazioni riguardo ciò che si vorrebbe che fosse (più che ciò che oggettivamente è), si può dire senza tema di smentita che un grosso lavoro di elaborazione e trasmissione delle conoscenze c'è stato, eccome: lo testimoniano decine di artisti dalla carriera eccezionale. Che sia stato più o meno originale – cioè frutto dell'ingegno locale e non piuttosto di importazione – è difficile dirlo e quantificarlo, e forse non è neanche così importante per valutare i meriti da riconoscere a quei maestri. Se poi tale lavoro abbia ispirazione comune o almeno ascrivibile a un'unica cerchia è difficile da affermare, come non è facile per ciascuno di noi dire esattamente da chi provenga la nostra identità culturale, così composita e sempre in divenire.

Ciò che è certo è che la storiografia non ha finora identificato tale scuola come soggetto, e ne possiamo anche capire il perché, in due possibili varianti:

a) per ovvi motivi, qualora la sua esistenza come entità reale sia stata solo il sogno di qualche ricercatore appassionato e sentimentale;

b) ammessa e non concessa la sua effettiva esistenza anche unitaria, con caratteri e identità ben riconoscibili, tali erano (e in parte ancora sono) le condizioni storiche e sociali delle Marche che la scuola di canto non avrebbe avuto la forza – e il sostegno di poteri istituzionali forti come una corte o un centro di cultura primari – per affermare i suoi valori al di fuori dei ristretti àmbiti territoriali in cui l'avrebbe costretta la prigione dorata di un contesto ricco di infinite personalità municipali, tanto prezioso nel favorire stimoli creativi individuali, quanto deleterio ai fini di una proposta esterna forte, unitaria e autorevole, delle sue eccellenze.

¹³³ «Quel bel metodo di canto, che senza dubbio era comune a tutte quelle fiorentissime scuole marchigiane, la nobilissima origine delle quali era con certezza la scuola bolognese, poiché nella seconda metà del 1700 i due maestri bolognesi Mario Bittoni, a Fabriano e Pietro Morandi, a Sinigaglia ne importarono il metodo, che da queste due città si era poi diramato ad Ancona, a Pesaro, a Fermo, a Recanati e, come vedremo anche a Macerata»: «essendo il metodo uguale per tutte quelle scuole». *Ibid.*, p. 104.

¹³⁴ Cfr. Rodolfo CELLETTI, *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto, 1983.

PERCORSI DIDATTICI DELLA "SCUOLA DI CANTO MARCHIGIANA"

Genealogia storica dei maestri e degli allievi:
semi, rami e frutti reali di un albero ipotetico

