



La storiografia musicale meridionale nei secoli XVIII-XX

Atti del Convegno internazionale di studi
Avellino, 24-26 ottobre 2019

a cura di Antonio Caroccia

// Cimarosa



Conservatorio di Musica "Domenico Cimarosa"

La storiografia musicale meridionale nei secoli XVIII-XX

**Atti del Convegno internazionale di studi
Avellino, 24-26 ottobre 2019**

a cura di Antonio Carocchia



La storiografia musicale meridionale nei secoli XVIII-XX

Atti del Convegno internazionale di studi (Avellino, 24-26 ottobre 2019)

a cura di Antonio Caroccia

ISBN 978-88-99697-12-9

// Cimarosa

© Conservatorio di musica "Domenico Cimarosa" di Avellino

Tutti i diritti riservati.
Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, ristampata o riprodotta, in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, fotocopie, film, diapositive o altro senza autorizzazione degli aventi diritto.

Printed in Italy

Comitato scientifico

Paola Besutti
Gerardo Bianco
Paolo Emilio Carapezza
Antonio Caroccia
Toni Iermano
Agostino Ziino

Conservatorio di musica
"Domenico Cimarosa"

Via Circumvallazione, 156
I - 83100 Avellino (AV)

Tel. 0825/306.22
Fax 0825/78.00.74

www.conservatoriocimarosa.org



INDICE

Presentazione di Carmelo Columbro	9
Premessa di Antonio Carocchia	11
<i>Molise – Basilicata – Calabria – Sardegna</i>	
VINCENZO LOMBARDI <i>Frammenti di storie locali per una possibile storiografia musicale molisana</i>	15
MARIA ANTONIETTA CANCELLARO <i>Tradizioni musicali in alcuni saggi di storia della terra di Lucania tra XVIII e XIX secolo</i>	57
MARIA PAOLA BORSETTA <i>La storiografia musicale a Cosenza e provincia: bilancio e prospettive di ricerca</i>	83
ANNUNZIATO PUGLIESE <i>La storiografia musicale nelle province di Catanzaro, Crotona e Vibo Valentia</i>	109
MASSIMO DISTILO <i>Evoluzione della storiografia musicale reggina</i>	137
ROBERTO MILLEDDU <i>Scrivere di musica nella Sardegna dell'Ottocento. Mito, storia, identità</i>	149
<i>Campania</i>	
ROSSELLA GAGLIONE <i>Suoni e colori dell'Irpinia a partire dall'opera storiografica di Modestino Della Sala</i>	175
MARTA COLUMBRO <i>Il Marchese di Villarosa: uno storiografo ante litteram</i>	185
PAOLA DE SIMONE <i>La Napoli musicale del secondo Settecento allo specchio delle fonti storiografiche coeve</i>	197
LUCIO TUFANO <i>Prima di Croce. Le ricerche archivistiche di Vincenzo D'Auria sui teatri napoletani</i>	249

MARINA MARINO	
<i>Non abbiám appartenuto a quell'epoca, ci piace di raccogliérne quante piú notizie possiamo. Sul método storiografico musicale di Salvatore Di Giacomo</i>	259
PAOLOGIOVANNI MAIONE – FRANCESCA SELLER	
<i>Musica e spettacolo negli scritti di Giuseppe Galasso</i>	281
Abruzzo	
PAOLA BESUTTI	
<i>Il contributo della musicologia alla definizione dell'Abruzzo come entità geo-culturale</i>	293
FRANCESCA PICCONE	
<i>Fonti storiografiche e cronachistiche nell'Aquila del Settecento. Per una ricostruzione della produzione musicale sacra fra cultura e spiritualità</i>	313
ANNA MARIA IOANNONI FIORE	
<i>La letteratura e i repertori storiografici per la ricostruzione della drammaturgia Musicale sacra in Abruzzo nei secoli XVIII-XIX</i>	323
MAICA TASSONE	
<i>Il contributo delle fonti musicali alla storiografia del secondo dopoguerra. I teatri e la circuitazione operistica a Teramo</i>	337
ALESSANDRO MASTROPIETRO	
<i>Walter Tortoreto, musicologo e intellettuale 'operativo' nell'Abruzzo del secondo Novecento</i>	347
Puglia	
PATRIZIA BALESTRA – GRAZIA CARBONELLA	
<i>Vincenzo Terenzio musicologo e filosofo: un intellettuale poliedrico nella cultura musicale del Mezzogiorno</i>	369
LORENZO MATTEI	
<i>La storiografia musicale in Terra di Bari: tra pioneri e campanilisti</i>	395
MARIA GRAZIA MELUCCI	
<i>Storiografia musicale pugliese del Novecento: il contributo di Giovanni Capaldi (1889-1969)</i>	403

SARAH MARIANNA IACONO	
<i>Tra storia e bibliografia. Vito Raeli, il Regime, la musica</i>	423
LORENZO FICO	
<i>Appunti per una storiografia musicale in terra jonica: Eugenio Faustini Fasini</i>	447
Sicilia	
PAOLO EMILIO CARAPEZZA	
<i>Etnomusicologia e musicologia in Sicilia dal Settecento al Novecento</i>	469
ANTONELLA BALSANO	
<i>Ottavio Tiby e gli studi sulla scuola polifonica siciliana</i>	479
CONSUELO GIGLIO	
<i>Ottavio Tiby e gli studi sull'Ottocento musicale palermitano</i>	509
CARLO FIORE	
<i>Scrivere di musica nella Sicilia borbonica: il dizionario di Giuseppe Bertini</i>	533
MARIA ROSA DE LUCA	
<i>Tra musica Musicologia e critica. Il contributo di Francesco Pastura alla storiografia musicale italiana del Novecento</i>	541
Indice dei nomi	557

IL CONTRIBUTO DELLA MUSICOLOGIA ALLA DEFINIZIONE
DELL'ABRUZZO COME ENTITÀ GEO-CULTURALE

La musica in sé, considerata non come vuoto simulacro, ma come respiro del tempo umano negli spazi, ha il potere di raccontare senza ridondanze e con empatica incisività il senso profondo delle storie e delle genti. Le intenzioni che muovono i singoli sono spesso ispirate, più o meno consapevolmente, da flussi comunicativi, che con ampiezza crescente possono essere irradiati dalla famiglia, dalla cerchia della comunità di riferimento sino, nell'era attuale, ad abbracciare una platea interconnessa e globale. La musica è tra i segnali che, più frequentemente di altri, richiamano gli individui di oggi a riunirsi in azioni collettive o a replicare gli itinerari delle generazioni che li hanno preceduti.

Le relazioni fra musica e luoghi sono in perenne mutamento, rinnovate da condizioni socio-antropologiche cangianti e, più di recente, dal precipitoso evolvere delle tecnologie. La difficoltà attuale, comune a ogni campo dello scibile, è data non tanto dall'avvicendamento di contesti e situazioni, quanto dalla stratificazione di nuovi parametri, in scenari sempre più vasti, spesso spersonalizzati, intercambiabili e anaffettivi, che inducono a desiderare un altrove più sfavillante e moderno.

Una storiografia musicale che intenda contribuire alla comprensione dei fenomeni contemporanei anche attraverso gli antecedenti storici, non può evitare di armonizzare il peculiare studio delle fonti di interesse musicale con la lettura storica e antropologica dei fenomeni stessi.¹ In questa prospettiva l'Abruzzo è un laboratorio privilegiato.

Imbrigliata nell'orbita di incombenti poli di attrazione e di irradiazione musicale, la regione abruzzese ha partecipato, come altre, all'osmosi fra centri e periferie, tipica di aree prive di autonomie politiche forti,² ma più di altre ha mantenuto il filo di alcuni sentori culturali profondi, non frammentati dal fitto policentrismo, né del tutto banalizzati dai processi di modernizzazione. In Abruzzo il legame fra la contemporaneità e le usanze è palpabile, e la musica ne è il segno, al pari di altri indicatori, quali il

¹ Per altre riflessioni sulla storiografia musicale cfr. PAOLA BESUTTI, *Storia, musica e musicologia in Italia nell'età della 'rivoluzione' storiografica / History, music and musicology in Italy in the age of the historiographical 'revolution'*, in *Le discipline musicologiche: prospettive di fine secolo / The musicological disciplines: end-of-century prospects*, «Rivista Italiana di Musicologia» XXXXV, 2000 [2001], pp. 21-66, 67-106; EAD., *Quarant'anni di 'Rivista italiana di musicologia'*, ivi XL, 2005 [2007], pp. 3-18; EAD., *Musica e riviste scientifiche locali: «Civiltà mantovana» (1966-2017)*, «Civiltà mantovana» LIII/145, 2018, pp. 46-61.

² GENNARO FINAMORE, *Introduzione*, in *Canti popolari abruzzesi*, Lanciano, Carabba, 1886 (ed. anast. Lanciano, Carabba, 1976), pp. 4-7: «In Abruzzo, mai città, mai corti, che irraggiassero all'intorno una potente azione civile. Fatta qualche eccezione, comunelli sempre in istato di reciproca indifferenza per similarità di condizioni: ovvero, più che dalle distanze, divisi dal difetto o dalla insicurezza delle strade, nonché dalle naturali barriere di monti, di boschi e di fiumi».

rapporto delle donne e degli uomini con la natura, il paesaggio, il cibo, le architetture, il sapere artigianale e contadino.

La persistenza di alcune tradizioni consiglia di guardare all'Abruzzo contemporaneo con un approccio attento alle interrelazioni fra fonti storiche ed esperienze. In campo musicologico tale intreccio è manifesto, tra l'altro, nella sfera delle musiche devozionali attuali, radicate in un passato che, se rivelato, può aiutare a nutrire e rigenerare l'immaginario presente.

1. *Canone storiografico inverso*

Le genti d'Abruzzo mostrano di possedere una buona resistenza ai processi di omologazione mercantile delle pratiche sociali. La laicizzazione delle comunità, l'indebolimento della rete parentale e il mutato ruolo dei bambini, spesso degradati a semplici 'piccoli consumatori', ha in generale affievolito il significato dei simboli e dei cicli comunitari, intesi anche come laboratori identitari e pedagogici.³ Benché anche gli abruzzesi non abbiano voluto né potuto restare immuni o attardati rispetto all'attraente, rutilante, giovanilistico e fintamente appagante mondo delle logiche quantitative, essi hanno perseverato nel manifestare segni di attaccamento alle proprie radici. Paradossalmente tale radicamento è stato rinsaldato dalle ripetute catastrofi presenti e passate. Potersi riconoscere in luoghi, figure eroiche o sante, itinerari e narrazioni familiari ha costituito per gli abruzzesi il mezzo per resistere ai sismi più devastanti, alle inclemenze stagionali, al mutare delle dinamiche economiche e allo sradicamento connesso con le emigrazioni forzate. Ora tuttavia il momento è davvero delicato.

In occasione delle ultime gravi crisi sismiche (2009, 2016, 2017), l'indifferenza rispetto alla storia e alle vicende individuali, innestata su un tessuto già fragile, ha prodotto azioni incuranti dell'immaginario locale, evidentemente poco stimato su base economico-aziendale. Nonostante ciò, il desiderio di riconoscersi ha pervicacemente riportato gli individui e le comunità in luoghi fisici o anche solo ideali, per rinnovare pratiche dal forte potere aggregante. Affinché queste forme di adesione collettiva, ultimo baluardo alla desertificazione di vaste aree geo-culturali, possano essere percepite da chi le vive non come una vana resistenza all'ineluttabile avanzamento del nuovo, ma come un'armonizzazione fra le proprie radici e le sacrosante istanze di progresso, la ricerca storica, antropologica e musicologica, veicolata da una accurata comunicazione può, anzi deve, dispiegare le proprie forze.

Nella convinzione che il consapevole confronto con la contemporaneità non necessariamente snaturi o azzeri i fenomeni, la sfida attuale è avere cura del patrimonio

³ Sul concetto di «pedagogia della festa» cfr. EMILIANO GIANCRISTOFARO, *Tradizioni popolari d'Abruzzo*, Roma, Newton Compton, 1995, p. 14. Si veda anche GÉRARD LENCLUD, *La tradizione non è più quella di un tempo*, in *Oltre il folklore*, a cura di Pietro Clemente e Fabio Mugnaini, Roma, Carocci, 2001, pp. 123-133; RITA SALVATORE, *Alla ri-scoperta della 'autenticità perduta': il ruolo dell'immateriale nei processi di sviluppo locale*, in *Innovazioni sociali, cambiamenti nelle imprese reinvenzione delle tradizioni: percorsi per un nuovo sviluppo locale in Abruzzo*, a cura di Everardo Minardi e Nico Bortoletto, Teramo, Il piccolo libro, 2007, pp. 41-59.

materiale, immateriale e tradizionale in modo liquido, mirando a coniugare l'empatia culturale nativa sia con la profondità verticale dei fenomeni, sia con la vastità orizzontale della loro interazione con il presente.⁴ Per lo storico e, nello specifico, per il musicologo si tratta di affiancare ai più consolidati approcci storiografici un 'canone inverso' che prenda le mosse dall'oggi per riconoscere i sedimenti e gli indizi del passato, rivelandone la forza evocativa. L'Abruzzo, come si diceva, rappresenta in tal senso un ideale laboratorio di sperimentazione applicativa, e la musica è fra i principali catalizzatori. Si consideri, per esempio, il ciclo pasquale.

Benché anche in Abruzzo i valori profondi della Pasqua siano stati compromessi dal processo globale di secolarizzazione consumistica, vi sono alcuni riti della settimana santa che hanno mantenuto almeno una parte della loro forza simbolica. Se i luccicanti involucri delle uova di cioccolato hanno fatto perdere la memoria dell'opalescenza dei germogli di grano, cresciuti all'ombra e al buio per adornare lo scenario dei sepolcri il giorno del Giovedì santo, nonché il significato stesso dell'uovo, quale simbolo di speranza e resurrezione;⁵ se sono state dimenticate le ragioni per le quali il Venerdì santo non si doveva spazzare casa, o digiunare per tutto il tempo del silenzio delle campane, o *sdjunare* (rompere il digiuno) all'alba della Resurrezione, o andare a scampagnare il lunedì di pasquetta vicino a corsi d'acqua («passare l'acqua»),⁶ al contrario, vi sono espressioni devozionali che hanno conservato la loro potenza emozionale, seppur ora in parte affievolita da motivazioni turistiche e folcloriche. Tra queste, la più appariscente sotto il profilo musicale è la processione del *Miserere*.

All'imbrunire di ogni Venerdì santo decine di migliaia di persone partecipano nelle strade della città di Chieti al rito familiarmente noto come il *Miserere* di Selecchy, dal nome dell'autore – Saverio Selecchy – della versione musicale del salmo che, almeno dal 1740, tra silenzi e strofe eseguite da trecento tra cantori e strumentisti, guida l'elaborato cerimoniale di un evento profondamente sentito dagli abitanti della città e del territorio limitrofo.

Lo stato di conservazione della fonte musicale del *Miserere* di Chieti è circondato da un alone di mistero: tramandata di copia in copia dal Settecento a oggi, la partitura originale non è disponibile, forse perché perduta o forse, come a molti piace pensare, poiché gelosamente custodita dall'arciconfraternita, che governa e difende la dignità

⁴ MAURIZIO BETTINI, *Tradizione, identità e memoria nella cultura contemporanea*, in *Rivedendo antichi pregiudizi. Stereotipi sull'altro nell'età classica e contemporanea*, a cura di Giulio A. Lucchetta, Bomba (CH), Troilo, 2002, pp. 11-28; in prospettiva formativa cfr. PAOLA BESUTTI, *Musica e arte in Università: formare giovani professionisti per prevenire e contrastare il degrado del patrimonio culturale*, in *La prevenzione, via per un nuovo sviluppo*, Teramo, Forum del Gran Sasso, 2020, pp. 1255-1264.

⁵ EIDE SPEDICATO IENGO, *Ripensare il territorio. Percorsi e strategie per la valorizzazione del paesaggio culturale abruzzese*, in *Abruzzo musica. Innovazione, tradizione, esperienze*, a cura di Paola Besutti e Lia Giancristofaro, Pescara, Carabba, 2015, pp. 27-45: 41.

⁶ FRANCO CERCONE, *Il rito del passar l'acqua nel lunedì di Pasqua*, «Rivista Abruzzesc» L/1, 1997, pp. 68-69.

del rito.⁷ Benché il canto del *Miserere* attenga alla devozione processionale 'in cammino', spesso caratterizzata, così come a Chieti, dall'indeterminatezza documentale, l'autore della sua veste musicale era al tempo un compositore noto, che ha lasciato dietro di sé tracce, seppur poche per la verità. Com'è prevedibile, gli indizi su di lui attengono alla tradizione codificata, ben diversa da quella dei canti processionali analoghi al *Miserere*, tuttavia il duplice e ricongiunto apporto fra le due tipologie può concretamente contribuire a ricomporre «carte culturali frammentate» disperse o a rischio di estinzione.⁸

L'esercizio pasquale del *Miserere* attiene alle forme devozionali massive praticate negli spazi aperti, in movimento e con una necessaria compenetrazione di ruoli fra chi anima attivamente il rito, suonando, cantando, recando i segni della Passione («trofei»), le lanterne e gli stendardi delle confraternite e chi, non meno importante, assiste in modo apparentemente passivo. Lo stupore e la spettacolarità consiste proprio nel confronto e nel quasi indistinto mescolarsi di due moltitudini che, come un ondeggiante fiume in piena, satura lo spazio urbano e sonoro. La grande folla è uno degli elementi, che più spesso viene sottolineato nelle cronache antiche così come in quelle contemporanee, diffuse dai mezzi di comunicazione, dai giornali e dalle televisioni, anche di luoghi molto lontani.⁹

Tipico delle feste, sacre e profane, è il susseguirsi e sovrapporsi di eventi, caratterizzati anche dall'uso di spazi plurimi, dalla dislocazione nel tempo e dalla maggiore o minore selezione dei destinatari. Nel passato, così come oggi, le feste profane, promosse per finalità politiche o sociali, prevedono sia manifestazioni all'aperto per grandi numeri, sia eventi riservati a pochi, spesso connotati da significati di rappresentanza. Anche in ambito spirituale, soprattutto nel ciclo quaresimale e pasquale, le espressioni 'di popolo' convivono e convivevano con momenti di meditazione più intima, concepita per spazi chiusi e per cerchie selezionate. L'oratorio musicale e le azioni sacre rientravano in quest'ultima tipologia, ma è bene rammentare, che spesso la loro produzione condivideva, all'interno dei medesimi cicli festivi, i luoghi, gli autori e i tempi delle devozioni popolari. Anche in questo caso le vicende abruzzesi rappresentano un esempio significativo.

2. Dalle musiche processionali alle devozioni musicali codificate

Dopo gli studi fondativi di Alaleona e Smither,¹⁰ le successive ricerche sull'oratorio sono andate disegnando una nuova geo-storia oratoriale, rendendo lampante che le musiche sacre con intenzione narrativa non solo sfuggono a rigide classi-

⁷ MARIO ZUCCARINI, *L'arciconfraternita del Sacro Monte dei Morti di Chieti e la processione del Venerdì santo nella storia religiosa d'Abruzzo*, Chieti, Marchionne, 1977.

⁸ SPEDICATO IENGO, *Ripensare il territorio* cit., p. 37.

⁹ Nel 2011 la BBC ha raccolto materiali a Chieti per un documentario, dedicato alla devozione del *Miserere*; sono inoltre in corso le pratiche per ottenere il riconoscimento della processione quale patrimonio immateriale UNESCO.

¹⁰ DOMENICO ALALEONA, *Storia dell'oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1945; HOWARD E. SMITHER, *L'oratorio barocco. Italia, Vienna, Parigi, Milano*, Jaca Book, 1984 (ed. orig. *The oratorio in the baroque era*, North Carolina, University Press, 1977).

ficazioni definitive e strutturali, ma si legano anche a multiformi occasioni, contesti produttivi e intenti, non contrastanti con parallele manifestazioni deambulanti e musicalmente semplici. Lo stesso quadro dell'oratorio a Roma, originato dalla preghiera laudistica e gradualmente intrecciatosi con le forme drammaturgiche del teatro in musica profano, è andato scomponendosi fra diverse sedi, finalità e ambiti (confraternite, accademie, famiglie nobili, collegi, singole chiese, produzioni private 'domestiche').¹¹ In un quadro sempre più ramificato ed esteso sono comunque andate emergendo delle costanti.

Nei centri capitali (Roma, Napoli, Venezia, corti del nord), ovvero nei luoghi che politicamente o per solida stratificazione sociale avevano in sé energie propositive e creative rilevanti, le musiche devozionali narrative hanno potuto affermarsi come pratiche continuative e destagionalizzate, condivise da fasce sociali disponibili, per rango, per tempo liberato e per risorse economiche, a riunirsi ripetutamente al solo scopo di ascoltare musica, seppur con giustificazioni spirituali.¹²

Tali condizioni di fruizione continuativa, molto vicine a quelle del consumo operistico,¹³ raramente potevano verificarsi in centri minori, nei quali la vita era scandita da partizioni temporali legate al lavoro, alle stagioni, alla festa e ad antiche credenze. In queste aree, gli oratori e le musiche spirituali furono sì presenti, ma sarebbe improprio affermare che costituissero in ogni centro censito l'asse portante di vere e proprie 'stagioni' musicali, riconoscibili per durata e per omogeneità. Nelle regioni in cui la produzione appare disseminata in molte località con diversi gradi di densità, la produzione oratoriale oltre che studiata in sé, deve dunque essere analizzata sullo sfondo delle tradizioni e dei riti locali, per comprendere le scelte autoriali, di calendarizzazione, di frequenza e di soggetto.

La mappatura abruzzese, tuttora in elaborazione, necessita di un approccio metodologico non sbrigativo, sebbene condizionato dalla sopravvivenza delle fonti, ovviamente più generosa nei confronti dei repertori poetico-musicali colti, quali l'oratorio

¹¹ Tra i contributi più recenti si segnala: *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII e XVIII)*, a cura di Paola Besutti, Firenze, Olschki, 2002 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 35); *Percorsi dell'oratorio romano. Da 'Historia sacra' a melodramma spirituale*, a cura di Saverio Franchi, Roma, Ibimus, 2002. Esempi di oratori organizzati nelle residenze private sono offerti in: SAVERIO FRANCHI, *Il principe Livio Odescalchi e l'oratorio 'politico'*, in *L'oratorio musicale italiano* cit., pp. 141-258; PAOLA BESUTTI, *La cantata fra Roma e le corti dei 'Prencipi di Lombardia': committenza, educazione, omaggio*, in *La cantata da camera intorno agli anni 'italiani' di Händel*, a cura di Teresa M. Gialdroni, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009, pp. 13-43; ANTONIO DELL'OLIO, *Geografia e storia dell'oratorio musicale in Puglia nel XVII e XVIII secolo: tra celebrazione e «spiritual recreation»*, «Studi musicali» 5, nuova serie, 2014, pp. 405-440.

¹² Sulla stretta connessione fra opere veneziane e stagione quaresimale di oratori cfr. PAOLA BESUTTI, *L'oratorio 'in corte' a Mantova: tra Bologna, Modena e Venezia*, in *L'oratorio musicale italiano* cit., pp. 365-421.

¹³ Non di rado nel Settecento l'oratorio veniva eseguito in teatro, cfr. FRANCO PIPERNO, *Drammi sacri in teatro (1750-1820)*, in *Mozart, Padova e la Betulia liberata. Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700*, Firenze, Olschki, 1991 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 24), pp. 289-316; ID., *La Bibbia all'Opera. Drammi sacri in Italia dal tardo Settecento al Nabucco*, Roma, NeoClassica, 2018.

e le azioni sacre, rispetto alle tradizioni popolari, tramandate da testimonianze frammentarie e composite. È anzitutto da sottolineare che, tra le periferie del regno di Napoli, l'Abruzzo non è tra le più sguarnite sotto il profilo delle potenzialità musicali, riconducibili soprattutto a istituzioni ecclesiastiche e contesti spirituali. La topografia devozionale abruzzese è punteggiata da un notevole numero di luoghi che, tra Sei e Settecento, solo collegabili con oratori musicali e azioni sacre per musica: L'Aquila, Chieti, Atri, Penne, Ortona, Montorio al Vomano, Lanciano, Sulmona, Città S. Angelo, Teramo, Campi, Civitella del Tronto, Vasto, Popoli, Pescara, Loreto Aprutino, Tagliacozzo, Pianella, Francavilla.¹⁴ Questa sequela mostra un'appariscente e non comune disseminazione non solo, come prevedibile, in città ben dotate di cappelle musicali stabili, o di ordini religiosi ben organizzati, o di residenze nobiliari radicate nel territorio, ma anche in centri decisamente più sguarniti.

In questi ultimi la produzione di oratori risulta occasionale, ma in prospettiva storica non per questo meno significativa. L'occasionalità infatti non è da sottovalutare poiché spesso è l'indizio dal quale partire per tracciare connessioni fra territori e istituzioni, o per ricostruire l'attività di musicisti, attivi in luoghi individualmente dotati di scarse risorse e, quindi, complementari fra loro. Il dato della numerosità e della frequenza produttiva è comunque un parametro rilevante poiché, oltre a porre in luce i poli più attivi e, prevedibilmente, più fertili sotto il profilo della ricerca musicologica, rivela i potenziali snodi di irradiazione nella rete territoriale periferica, dotata di proprie logiche relazionali e peculiarità 'di dettaglio'.

¹⁴ La mappatura è basata su: *Raccolta delle poesie di Frate Bernardo Maria di Lanciano cappuccino*, Napoli, Simoniana, 1759; *Poesie drammatiche e liriche del D. Domenico Ravizza di Lanciano*, Tomo I, Napoli, Fratelli Raimondi, 1786; GENNARO RAVIZZA, *Appendice alle notizie biografiche degli uomini illustri della città di Chieti*, Chieti, Grandoniana, 1834, pp. 60-62; CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994; ANNA MARIA IOANNONI FIORE – CARLA ORTOLANI, *Libretti e testi di azioni sacre nella Biblioteca 'Delfico' di Teramo*, «Fonti musicali in Italia. Studi e ricerche» 7, 1993, pp. 69-86; MARIO ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratorii, cantate e inni sacri in Abruzzo dal XVII al XX secolo*, Chieti, Amministrazione provinciale, 1994; ANNA MARIA IOANNONI FIORE – CARLA ORTOLANI, *Azioni sacre e cantate nel fondo della biblioteca 'M. Delfico' di Teramo. Contributo per una definizione della produzione librettistica sacra nei secoli XVIII e XIX*, in *La letteratura drammatica in Abruzzo. Dal medioevo sacro all'eredità dannunziana*, a cura di Gianni Oliva e Vito Moretti, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 413-431; MARCO DELLA SCIUCCA, *Il Settecento musicale abruzzese*, in *L'Abruzzo nel Settecento*, a cura di Umberto Russo e Edoardo Tiboni, Pescara, Ediards, 2000, pp. 179-212; FRANCO CELENZA, *Dall'età barocca all'illuminismo*, ivi, pp. 213-224; *I Patrimoni musicali. Catalogo bibliografico*, a cura di Gianfranco Miscia, L'Aquila, Edizioni Libreria Colacchi, 2005; PAOLA BESUTTI, *Echi di storia e di tradizioni d'Abruzzo nelle musiche devozionali*, in *L'oratorio musicale nel Regno di Napoli al tempo di Gaetano Veneziano (1656 ca. – 1716)*, a cura di Antonio Dell'Olio, Napoli, I Figlioli di Santa Maria di Loreto Edizioni, 2016, pp. 121-138. Si vedano inoltre nel presente volume i contributi di Francesca Piccone e Anna Maria Ioannoni Fiore. Non è improbabile che, in un breve futuro, anche Avezzano, centro dotato nel Settecento di una cappella musicale, entri a far parte della lista.

A livello quantitativo, tenendo come data limite l'anno 1799, e considerando solo oratori o azioni sacre per musica collocabili in un luogo e in un tempo definibili,¹⁵ la tracciatura poc'anzi sintetizzata¹⁶ evidenzia per numerosità la città di Chieti,¹⁷ seguita a una certa distanza da Teramo,¹⁸ Penne,¹⁹ Atri,²⁰ Campi,²¹ L'Aquila²² e Lanci-

¹⁵ Alla bibliografia citata a nota 14, si aggiungano raccolte di testi poetici, per lo più curate dagli autori stessi, che spesso contengono anche testi oratoriali, quali: TEODORO VANGELISTA, *Melpomene sacra. Drammi musicali*, L'Aquila, Pietro Paolo Castrati, 1669; AMBROGIO ARLINI, *Drammi sacri*, L'Aquila, Tipografia Grossi, 1838; tale tipologia bibliografica è posta in valore da Francesca Piccone nel presente volume.

¹⁶ Cfr. il contributo di Anna Maria Ioannoni Fiore nel presente volume e l'imminente ANNA MARIA IOANNONI FIORE – CARLA ORTOLANI, *Al suon dell'arpa armonica Ester discioglie il canto. Le azioni sacre in Abruzzo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, in corso di stampa (Documenti di storia musicale abruzzese, 7).

¹⁷ Limitatamente al Settecento, si ricordino almeno: *La fuga trionfante pel gloriosissimo S. Giustino* (1712); *Chieti riformata dal glorioso S. Giustino* (1713); *Il cuor d'amore, l'amor d'ogni cuore* (1714); *Il sacrificio di Giuda Maccabeo* (1714); *La verga, la manna, e la legge nell'arca del Testamento* (1728); *Il cuore di S. Giustino glorioso nella difesa di Chieti sua patria* (1731); *Oratorio per la natività di Maria sempre Vergine* (1732); *Il trasporto dell'arca dell'alleanza* (1733); *L'Asia al Vaticano* (1736); *La fede ristabilita nel Vaticano* (1737); *L'oratorio ad onore della Beatissima Vergine di Costantinopoli* (1737); *La Chiesa sostenuta* (1738); *Debora e Giaeale vincitrici di Sisara* (1744); *Ester* (1744); *Il sacrificio di Abramo* (1744); *Il Davide di Terebinto* (1745); *Il foco sacro* (1745); *Il Gedeone* (1746); *Samaria liberata* (1748); *Il ritorno del sole* (1749); *Il Tobia* (1749); *L'Ezechia* (1750); *Il Salomone nel Tempio* (1752), musica Crescenzo Pignatari; *La colomba vincitrice* (1753); *Il Mosè sull'Orebbe* (1753); *L'Onia* (1753); *La colomba vincitrice* (1754); *Gl'impegni della pietà* (1755); *Il merito glorioso* (1756); *Gerusalemme difesa* (1756); *L'Arca di alleanza* (1757); *La costanza di Anania e de' compagni* (1759); *L'Ester* (1760); *Il Tobia* (1761); *L'Amorose ripulse dello sposo alla sposa delle sacre canzoni* (1763); *Gerosolima protetta* (1778); *L'Elia* (1785); *Davide e Assalonne* (1797); *La morte di Oloferne* (1798); *Chieti liberata dal giogo de galli. Azione sacra in ringraziamento a S. Giustino* (1799); per la bibliografia cfr. nota 14.

¹⁸ Limitatamente al Settecento, si ricordino almeno: *La contesa delle virtù pel cuore di S. Berardo glorioso nella difesa della città di Teramo* (1748); *La Gerosolima protetta* (1752); *Il Giosuè. Compendio drammatico per la solenne festività di S. Berardo* (1753), musica Crescenzo Pignatari; *Il Mosè sul Sinai* (1754), musica Crescenzo Pignatari; *Il Samuele* (1758); *Azione sacra per la festività di S. Chiara (ante 1759)*; *L'esaltazione di Elia* (1761); *Il Giosuè* (1771); *Giaeale* (1777); *Il Samuele* (1781); *Il trionfo di Mardocheo* (1785); *Davide ed Assalonne* (1794); *L'Assalonne* (1795); *S. Elena al calvario* (1797); per la bibliografia cfr. nota 14.

¹⁹ Limitatamente al Settecento, si ricordino almeno: *La donna forte del Carmelo* (1729); *L'insegna di Maria, madre dei peccatori nel sacro scapolare del Carmine* (1729); *Le glorie di S. Chiara nella sconfitta dei saraceni* (1730); *Il trionfo della pietà per l'insegna del Carmine nel genio disingannato* (1731); *Oratorio da recitarsi nell'insigne collegiata chiesa di S. Giovanni della città di Penne* (1737); *Il martirio de sette fratelli Maccabei* (1752); *Il Daniele nel lago de' leoni* (1752); *Il passaggio del mar Rosso* (1755); per la bibliografia cfr. nota 14.

²⁰ Limitatamente al Settecento, si ricordino almeno: *Il trionfo adriatico. Per la disfatta de' Saraceni* (1713); *Atri trionfante de' Saraceni. Sotto gli auspici della gloriosa Vergine e Martire S. Reparata* (1715); *Il martirio di S. Pietro principe degli Apostoli* (1739); *Il Sisara* (1740); *L'eroe delle fede* (1748); per la bibliografia cfr. nota 14 e MARCO GIACINTUCCI, *Crescenzo Pignatari compositore aprutino del sec. XVIII*, Lanciano, Rivista Abruzzese, 2017 (Quaderni della Rivista abruzzese, 107), pp. 32-37, in cui si dà conto, tra l'altro, delle fonti musicali relative al *Miserere a quattro senza violini* (Assisi, Biblioteca del Centro di Documentazione Francescana. Sacro Convento, ms. 316-3) di Pignatari stesso (Pianella, 1710 – Moscufo, 1799) e degli altri *Miserere* di Stanislao Mattei, Ales-

no,²³ mentre presenze solo occasionali sono attestate a Ortona,²⁴ Montorio al Vomano,²⁵ Sulmona,²⁶ Città S. Angelo,²⁷ Civitella del Tronto,²⁸ Vasto,²⁹ Popoli,³⁰ Pescara,³¹ Loreto Aprutino,³² Tagliacozzo,³³ Pianella³⁴ e Francavilla.³⁵ La numerosità per il momento conferma la preponderanza delle città abruzzesi già note alla storiografia musicale per le loro cappelle come Chieti e Teramo, o perché gravitanti attorno a famiglie influenti come Atri, o perché importanti sedi diocesane come Penne, o perché mete di speciale spiritualità come Campli, Lanciano, o di congregazioni oratoriane come l'Aquila.³⁶ Le indagini in atto verosimilmente riveleranno ulteriori luoghi in cui furono eseguiti oratori o azioni sacre, tuttavia altri elementi interessanti, spesso non visibili nei censimenti, potranno emergere da parallele ricerche, dedicate all'approfondimento di un centro, o di un'istituzione, o di un solo evento, o di un letterato,³⁷ o di un compositore. Anche gli studi biografici di taglio monografico in ambito abruzzese devono infatti tenere conto di alcune peculiarità.

3. *Flussi biografici intrecciati*

Durante la prima età moderna, l'area abruzzese, suddivisa fra Abruzzo ulteriore (L'Aquila, Teramo) e Abruzzo citeriore (Chieti), era parte del regno di Napoli. In

sandro Speranza, Salvatore Fighera ed Ernesto Bertini, conservati nell'Archivio della Cattedrale di Penne.

²¹ Limitatamente al Settecento, si ricordino almeno: *Il Fiore dei martiri* (1752); *Il trionfo della pietà* (1753); *Il trionfo della grazia* (1754); *Ecco quel di sereno. Cantata per la solenne festività di Maria sempre Vergine* (1763); per la bibliografia cfr. nota 14.

²² Limitatamente al Settecento, si ricordi almeno: *Il Giuseppe riconosciuto* (1745); *Il Sisara* (1745); *Jefte* (1784); per la bibliografia cfr. nota 14.

²³ Limitatamente al Settecento, si ricordino almeno: *L'Adamo nel peccato originale* (1742); *La prima allegrezza de Padri nel Limbo* (1743); per la bibliografia cfr. nota 14.

²⁴ Limitatamente al Settecento, si ricordi: *Ortona ristabilita dopo l'invasione dei turchi* (1735); per la bibliografia cfr. nota 14.

²⁵ Cfr. nota 53.

²⁶ *Mosè nel roveto* (1746); cfr. *Poesie drammatiche* cit.

²⁷ *La rivoluzione di Core, Dathan ed Abiron, ossia la superbia precipitata all'Inferno*. [S.n.t.], 1746; per la bibliografia cfr. nota 14.

²⁸ *Il serpe di bronzo* (1754); per la bibliografia cfr. nota 14.

²⁹ *Ester* (1759). A Vasto era attivo il letterato arciprete Lucio Crisci, autore del melodramma *L'angelo custode*, e del dramma *La valle del Getsemani*, per il momento non collocabili in un luogo e in una data certi, anche se probabilmente legati alla città; cfr. CELENZA, *Dall'età barocca all'illuminismo* cit., pp. 213-214.

³⁰ *Mosè mandato da Dio* (1760); per la bibliografia cfr. nota 14.

³¹ *Israelle liberato* (1774); per la bibliografia cfr. nota 14.

³² *Il ritorno di Tobia* (1793); per la bibliografia cfr. nota 14.

³³ *Betulia liberata* (1799); per la bibliografia cfr. nota 14.

³⁴ *La giustizia placata* cit.

³⁵ Cfr. nota 49.

³⁶ Cfr. nota 22 e il saggio di Francesca Piccone nel presente volume.

³⁷ Un importante contributo alla ricerca è costituito dalle citate raccolte di testi poetici, spesso curate dagli autori stessi: *Raccolta delle poesie di Frate Bernardo Maria* cit.; VANGELISTA, *Melpomene* cit.; *Poesie drammatiche e liriche* cit.; ARLINI, *Drammi sacri* cit.

quel periodo anche l'Abruzzo, così come tutte le regioni centro meridionali, e non solo, contribuì alla vita musicale della capitale del Regno con numerosi talenti nati nelle proprie terre. Emigrati in una fase più o meno avanzata della propria formazione, generalmente essi vi si perfezionarono, raggiungendo in qualche caso posizioni ragguardevoli. Con le sue vie, l'Abruzzo rappresentava una qualificata zona di transito di merci, tradizioni, saperi artistici e artigianali con il Regno, lo Stato pontificio, l'Umbria e le Marche.³⁸

Il censimento dei compositori abruzzesi attivi a Napoli, evidenzia il fitto intreccio di legami fra musicisti, originari degli stessi luoghi, emigrati dopo una prima formazione *in loco*. Come già accennato, chi osservi anche oggi i tratti culturali e antropologici delle genti d'Abruzzo non può evitare di notare un dignitoso e sentito senso di appartenenza alle proprie radici, che si esplica anche in attività di solidarietà e di aggregazione.³⁹ Tale catena amicale e parentale è parimenti riconoscibile nei secoli passati, tra l'altro nelle motivazioni che guidarono i musicisti abruzzesi verso la capitale del regno di Napoli.

Un esempio eloquente è rappresentato dal nutrito gruppo di musicisti più o meno direttamente legati a Villa Santa Maria (Chieti). Questo piccolo centro, ora noto come 'la città dei cuochi', ebbe come polo catalizzante la famiglia dei principi Caracciolo. Parte dell'omonima importante casata napoletana, i Caracciolo del ramo abruzzese si insediarono come feudatari all'inizio del XVI secolo nell'area chietina di Bucchianico, di Guardiagrele e, appunto, di Villa S. Maria. Furono villesi i violinisti e compositori Pietro Marchitelli (Villa S. Maria, Chieti, 1643ca. – Napoli, 1729) e il suo più noto nipote Michele Mascitti (Villa S. Maria, 1644 – Parigi, 1760), nonché i diversi membri della famiglia Cotumacci: Carlo Cotumacci (Villa S. Maria, 1709ca. – Napoli, 1785),⁴⁰ suo fratello Michele (Villa S. Maria, 1682ca. – ? 1750) e suo figlio Matteo (1739-1804).

Carlo Cotumacci, il più attivo fra di essi, fu il probabile motore di un flusso migratorio verso le realtà formative e produttive napoletane. Già allievo di Alessandro Scarlatti, Carlo succedette a Francesco Durante alla guida del Conservatorio di S. Onofrio (1755), divenendo un punto di riferimento per i musicisti che si fossero messi in luce nelle terre d'Abruzzo, come Vincenzo Tobia Nicola Bellini, nonno e primo insegnante di Vincenzo Bellini jr. Nato anch'egli in provincia

³⁸ Tra gli studi recenti e per ulteriori riferimenti bibliografici si rinvia a GIOVANNI BRANCACCIO, *Gli Abruzzi nella storia del Mezzogiorno moderno*, Milano, Bibliion Edizioni, 2019.

³⁹ Per uno sguardo d'insieme sulle associazioni abruzzesi nel mondo cfr. *Consiglio Regionale Abruzzesi nel Mondo (CRAM)*, <<http://cram.regione.abruzzo.it>> (ultima consultazione 30 maggio 2020).

⁴⁰ Per una sintesi bio-bibliografica cfr. GIUSEPPE BERTINI, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni si' antiche che moderne*, Palermo, Tipografia Reale di Guerra, 1814, p. 285; RAOUL MELONCELLI, *Carlo Cotumacci*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, XXX, pp. 486-487; HANNS-BERTOLD DIETZ, *Carlo Cotumacci*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, VI, pp. 548-549; ROSA CAFIERO, *La trattatistica musicale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini edizioni, 2009, vol. II, pp. 593-656: 607-619, *Un paradigma: Carlo Cotumacci nella ricostruzione delle genealogie della 'scuola napoletano'*.

di Chieti, dopo una prima formazione locale Vincenzo Tobia (Torricella Peligna, Chieti, 12 maggio 1744 – Catania, 8 giugno 1829) fu ammesso (13 ottobre 1755) al Conservatorio di S. Onofrio dove non casualmente studiò proprio con Carlo Cotumacci, componendo come saggio finale un oratorio, *Isacco figura del Redentore* (1765), su versi di Metastasio.⁴¹ Si consideri che Vincenzo Tobia avrebbe potuto studiare a Napoli con un altro abruzzese: Fedele Fenaroli (Lanciano, 1730 – Napoli, 1818).

Avviato agli studi musicali dal padre, maestro di cappella della chiesa di S. Maria del ponte di Lanciano, Fenaroli aveva continuato gli studi di contrappunto e composizione nel conservatorio napoletano di S. Maria in Loreto (1744-52). Allievo anch'egli di Durante, ne divenne il successore (1755); fu il primo a dare alle stampe (1775) le regole per l'accompagnamento numerizzato e per il contrappunto sino ad allora tramandate di maestro in allievo in forma manoscritta.⁴² Fedele non tornò mai stabilmente in Abruzzo, ma sue composizioni vi furono eseguite: gli oratori *L'arca del Giordano* (Lanciano, chiesa di S. Francesco, s.d.) e *Abigaille* (Lanciano, 1760), l'opera *La disfatta degli Amaleciti* (Chieti, 1780). Benché dunque, nel 1755 due abruzzesi ricoprirono ruoli prestigiosi in due diversi conservatori napoletani, nella famiglia Bellini prevalse per Vincenzo Tobia la scelta di Cotumacci, forse per il già menzionato legame di diretta conoscenza.

Terminati gli studi Vincenzo Tobia si trasferì a Catania (1767-68) dove divenne dapprima il maestro di cappella di Ignazio Paternò Castello e poi il punto di riferimento di molteplici attività musicali cittadine. Quando ormai la famiglia Bellini era stabilmente insediata a Catania, il nonno mandò anche il nipote Vincenzo jr. a studiare a Napoli con Giovanni Furno (Capua, 1748 – Napoli, 1837) già allievo di Carlo Cotumacci, continuando così la catena latamente 'villese'.⁴³

La linea di continuità dei flussi migratori musicali verso Napoli non discendeva tanto da una totale mancanza di opportunità lavorative nelle terre d'Abruzzo, quanto dall'incommensurabile differenza di prospettive. L'attrattività esercitata da città policentriche e ricche di occasioni, anche a parità di soddisfazione economica era infatti incomparabile rispetto a quella di luoghi non del tutto privi di attività, ma

⁴¹ Per una sintesi bio-bibliografica FRANCO RICCI, *Vincenzo Tobia Nicola Bellini*, in *Dizionario biografico degli italiani* cit., 1970, VII, pp. 739-741; oltre che con Carlo Cotumacci, egli dovrebbe aver studiato anche con Giuseppe Dol e Nicola Porpora: FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, pp. 13-19, 25, 36; PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Prodotti di artigianato musicale della metà del XVIII sec. a Petralia Sottana*, «Giglio di roccia. Rassegna di vita siciliana» 12, nuova serie, 1960, p. 11, in cui si parla di 12 sonate per clavicembalo, copiate in un manoscritto ora inaccessibile.

⁴² CAFIERO, *La trattatistica* cit., pp. 619-624: *Fedele Fenaroli caposcuola durantiano e le 'Regole musicali pe' principianti del cembalo' (Napoli 1775)*.

⁴³ Per la catena di legami con l'Abruzzo cfr. FRANCESCO VERLENGIA, *Gli antenati abruzzesi di V. Bellini*, «Rivista abruzzese» V, 1952, pp. 29-30; DELLA SCIUCCA, *Il Settecento musicale abruzzese* cit., p. 204, nota 7; l'autore giunge a definire tale fenomeno un «collante parentale» (ivi, p. 182) che lega le «famiglie musicali» ai luoghi, nello specifico a Villa S. Maria.

indeboliti dalla discontinuità lavorativa e dalla mancanza di alternative.⁴⁴ La dialettica fra centri e periferie tuttavia non è assoluta, e ciò che può apparire inadeguato a un artista animato da ambizioni alte, può essere allettante per un altro che giunto, per esempio, a una fase avanzata della propria carriera desidera riavvicinarsi alle terre d'origine, anche a costo di operare in contesti meno redditizi.⁴⁵

L'Abruzzo, che non sfugge a questa logica, fu infatti anche terra di immigrazione, seppur limitata quasi esclusivamente a istituzioni di ambito religioso. Si pensi, per esempio, al caso del napoletano Pasquale Errichelli (1730 – 1801?),⁴⁶ allievo di Leonardo Leo al conservatorio della Pietà dei Turchini e poi maestro di cappella (1771-1801) nella chiesa della Ss. Annunziata di Sulmona; al periodo abruzzese sono riconducibili cantate sacre, oratori e drammi per musica.⁴⁷ Il compositore napoletano, che morì in povertà (2 dicembre 1801), fu sepolto all'interno della stessa chiesa della Ss. Annunziata di Sulmona.⁴⁸

Il caso di Selecchy (Chieti, 2 novembre 1708 – ivi, 16 agosto 1788) è ancora diverso poiché egli studiò al conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli, ma operò sempre nella città nativa, dove assunse il ruolo di maestro di cappella della cattedrale a venticinque anni (1733), appena terminati gli studi. Soprattutto per la città di Chieti, ma non solo, egli produsse un numero ragguardevole di composizioni di ambito devozionale, nessuna delle quali purtroppo al momento giunta sino a noi o identificata.⁴⁹

⁴⁴ Su questi temi nell'Italia della prima età moderna cfr. PAOLA BESUTTI, *Note e monete: strategie economiche di musicisti nella prima età moderna*, in *Vivere d'arte*, a cura di Raffaella Morselli, Roma, Carocci, 2007 [2008], pp. 167-204; EAD., *Ruoli professionali al paragone: i musicisti, i pittori, gli architetti (1480-1630)*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480 – 1630)*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 273-292.

⁴⁵ In area pugliese si veda, per esempio, il caso dei membri della famiglia Tricarico che, in fasi diverse della loro carriera, scelsero di ritornare in patria, cfr. PAOLA BESUTTI, *Centri e periferie musicali in Europa fra Sei e Settecento: Nicolò e gli altri Tricarico, da Gallipoli al mondo*, in *I Capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 663-685.

⁴⁶ ROBERTO CARROZZO, *I Maestri di Cappella della SS. Annunziata di Sulmona*, «Rivista Abruzzese» LVII/4, 2004, pp. 340-344; VALTER MATTICOLI, *Un operista napoletano del '700 alla guida della SS. Annunziata di Sulmona*, in <<http://www.musabruzzo.it/it/261/saggi-e-articoli>> (ultima consultazione 30 maggio 2020).

⁴⁷ *La donna vittoriosa o sia l'Ester*, cantata di Carlantonio Tarsia (Sulmona, Real chiesa, 1775, per la festa di Maria Vergine Annunziata); *Le Finte Gemelle*, intermezzo in tre atti, libretto di Giuseppe Petrosellini (Sulmona, carnevale 1775, in occasione della nascita a Napoli del principe ereditario); *Gerosolima protetta*, oratorio (Chieti, 1778); *Il merito glorioso*, dramma per musica (Loreto Aprutino, 5 giugno 1786, festa di S. Zopito).

⁴⁸ CARROZZO, *I maestri* cit., p. 340.

⁴⁹ Gli strumenti bibliografici cit. a nota 14 menzionano i seguenti oratori eseguiti a Chieti (quando non diversamente indicato): *Il sacrificio di Giuda Maccabeo* (1714); *Il culto ristabilito nel Tempio di S. Pietro di Chieti. Oratorio da cantarsi nel secondo giorno di Pentecoste nella chiesa delle monache di S. Maria e S. Pietro*, testo di Antonio Antinori (1733); *Il trasporto dell'arca dell'alleanza. Serenata da cantarsi nella chiesa di S. Francesco de' frati conventuali di Chieti nella festa di S. Maria di Loreto*, testo A. Antinori (1733); *Le gare della Gloria, culto ed umiltà ne' trionfi S. Giustino. Dramma per musica da cantarsi nella Metropolitana di Chieti* (1734); *L'Asia al Vaticano* (1736); *La fede ristabilita nel Vaticano. Melodramma da cantarsi in onore di S. Vincenzo Ferreri*,

Le vicende biografiche di Selecchy e Errichelli, bene esemplificano che la mobilità musicale poteva eccezionalmente seguire direzioni diverse da quelle correnti e che lo studio dei casi individuali contribuisce a rivelare occasioni e fonti, talvolta sfuggenti alle ricerche estensive. Le dinamiche di colleganza, allontanamento e attrazione furono occasionalmente rilevanti anche a livello di scelte repertoriali, dove interagivano con usi e microstorie locali.

4. *Microstorie di acque, brocche, santi e pellegrini*

Lo studio dell'area abruzzese consiglia dunque un approccio non lineare, che miri a ricomporre storie e microstorie, le cui propaggini giungono talvolta sino a noi. Come le indagini biografiche possono aprire illuminanti prospettive intergenerazionali e multidirezionali, così tradizioni ancora oggi praticate consentono a volte di gettare uno sguardo all'indietro verso usi popolari e antiche produzioni d'arte.

Fra i numerosi possibili esempi, si consideri il vivissimo culto abruzzese per S. Rocco (Montpellier, 1354-30 – Voghera, 15-16 agosto 1376-79), che porta tuttora numerosi visitatori nei giorni di ferragosto a Roccamontepiano (Chieti), ai piedi del versante orientale della Majella.⁵⁰ Qui S. Rocco si sarebbe fermato durante il suo celebre cammino di pellegrinaggio dalla Francia a Roma, prodigandosi per contrastare

celebrandosi la sua festa nella chiesa di S. Domenico della città di Chieti, testo Gennaro Durini (1737); *Il B. Giuseppe da Leonessa trionfante della morte. Dramma per musica [...] da cantarsi nel triduo che si celebra nella chiesa de' Pp. Cappuccini di Chieti* (1737); *La Chiesa sostenuta. Oratorio per S. Vincenzo Ferreri da cantarsi in chiesa de' Pp. Predicatori*, testo don Giovan Battista Frasca (1738); *Il Trionfo riportato sopra la morte di S. Francesco di Paola. Dramma sacro da cantarsi nella chiesa de Pp. Minimi di Chieti, per un triduo in onore di detto Santo* (1738); *Ester* (1744); *Il Davide di Terebinto* (1745); *Il foco sacro* (1745); *Il Gedeone* (1746); *Samaria liberata* (1748); *Il ritorno del sole* (1749); *La colomba vincitrice* (1753); *L'Onia* (1753); *Il Daniele nel Lago de' Leoni. Dramma da cantarsi in occasione della festa di S. Stefano protomartire*, testo Domenico Ravizza (Lanciano, 1754); *Il Tempio della Gloria, da cantarsi nell'Accademia de' Scolari della Grammatica de' Gesuiti di Chieti* (1755); *La gara del Tempo tra la Poesia, e l'Eloquenza. Da cantarsi nell'Accademia de' Scolari dell'Umanità del Collegio de' Gesuiti di Chieti* (1755); *Gl'impegni della pietà* (1755); *La miracolosa traslazione del Corpo di S. Tommaso Apostolo nella città di Ortona a mare*, testo Carlo Romanelli (Ortona, 1756); *Il merito glorioso* (1756); *Gerusalemme difesa* (1756); *L'Arca di alleanza* (1757); *Il Trionfo di Giuditta, da cantarsi dai studiosi delle Umane lettere nel Collegio de' Gesuiti di Chieti* (1758); *Oratorio da cantarsi in S. Maria Assunta in Francavilla per la solennità di S. Franco* (Francavilla, 1759); *Mosè bambino da cantarsi nella festa di S. Giustino*, testo G. Durini (1759); *L'Ester* (1760); *Il Gioas in onore di S. Giustino*, testo Metastasio (1761); *La Costanza di Anania e de' compagni, per celebrare le lodi di S. Bonifacio protettore di Popoli*, poesia Stefano Sessario (Popoli, 1761); *L'Amorose ripulse dello sposo alla sposa delle sacre canzoni in onore di S. Giustino*, testo Gaetano Pachetti (1763); *Il Sacrificio di Giuda Macabeo, da cantarsi nella chiesa degli Agostiniani di Chieti*, testo G. Durini (1764); *L'arca trasportata in Cariathiarim, da recitarsi nella chiesa del Ss. Rosario*, testo G. Durini (1765); *L'Ezechia, da cantarsi nella chiesa di S. Giustino*, testo G. Durini (1766); *La riedificazione del Tempio, in onore di S. Giustino*, testo G. Durini (1767); *Mosè pargoletto, da cantarsi in onore di S. Giustino nella cattedrale di Chieti*, testo Vincenzo Ravizza (1768); *Il Serpente di bronzo* (non datato).

⁵⁰ Ringrazio Paola Granata Ziino per avermi ricordato la tradizione devozionale abruzzese per S. Rocco.

la terribile pestilenza di quel momento (1367-68). La memoria della visita alla grotta, situata nell'area della rocca dei principi Orsini, in cui S. Rocco si sarebbe riparato, e alla sorgente miracolosa a lui legata, è tradizionalmente immortalata dalla brocca rustica decorata con l'immagine stilizzata del santo e dell'anno in corso – ogni anno una brocca diversa – che campeggia in molte case abruzzesi in ricordo del pellegrinaggio e delle acque curative (figura 1). La presenza di S. Rocco tra i soggetti di azioni sacre musicali abruzzesi, non sarebbe dunque genericamente riconducibile solo alla diffusissima devozione per il santo, ma anche all'antico culto locale, diffuso nei secoli nell'area abruzzese, sino a paesi lontani da Roccamontepiano.

Il paese di Montorio al Vomano (Teramo) gravita, per esempio, attorno all'importante collegiata di S. Rocco, voluta da Vittoria Camponeschi Carafa della Stadera dei conti di Montorio per contrastare il diffondersi di una pestilenza (1527).⁵¹ Nei secoli sempre arricchita, la collegiata fu fregiata da crescenti privilegi e dotata, fra l'altro, di un organo di fattura napoletana (1636), ora restaurato, che è tra i più antichi d'Abruzzo.⁵² A Montorio al Vomano fu eseguita *La peste d'Israele. Azione sacra per S. Rocco* (1740) su versi di Domenico Ravizza (Lanciano, 1707 – ivi, 1767), con musiche perdute di compositore non identificato;⁵³ era l'anno d'inizio della drammatica guerra di successione austriaca, che portava con sé il sentore di pericoli incombenti, forse indiretti ispiratori dei versi. Riannodare al filo della tradizione locale quel testo, raccontandolo, esponendolo e, magari, affiancandolo con musiche a esso coeve o assimilabili, aiuterebbe oggi a ridare vita a luoghi, come Roccamontepiano e Montorio al Vomano, lontani fra loro, ma ugualmente assediati dai mutamenti economici e indeboliti nel loro senso di comunità da una stanzialità abitativa intermittente.

Percorrendo questa via metodologica, molte sarebbero, di luogo in luogo, le storie sullo sfondo delle quali gruppi di oratori o anche singole azioni sacre potrebbero essere rilette e ripensate. Si pensi, fra gli altri, al culto per la Scala santa di Campli risalente alla seconda metà del Settecento (1772-1776),⁵⁴ alla devozione per il miracolo

⁵¹ NICCOLA PALMA, *Storia della Città e Diocesi di Teramo (Storia ecclesiastica e civile della Regione più settentrionale del Regno di Napoli)*, Teramo, Ubaldo Angeletti, 1832-36 (rist. Teramo, Cassa di Risparmio di Teramo, 1978); VALERIO PICHINI, *La Chiesa collegiata di San Rocco in Montorio al Vomano*, «Cuore Volontario. La Rivista del no profit» VIII/2, dicembre 2017.

⁵² Montorio al Vomano, Archivio parrocchiale di San Rocco, luglio 1636: «Anno D.ni 1636 nel mese di luglio fu piantato la prima volta l'organo nuovo in S. Rocco venuto da Napoli di prezzo ducati trecento venti, però e senza cassa et di fattura e [...] importo ducati cinquecento in tempo dell'Arciprete D. Bernardo Goterecci»; l'organo fu donato alla chiesa dal giurista montoriese Pietro Carlei; il documento è menzionato in: *Montorio al Vomano*, in *La valle dell'alto Vomano e dei Monti della Laga*, Teramo, Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo, 1991 (Documenti dell'Abruzzo teramano, serie 3, collana diretta da Luisa Franchi dell'Orto), vol. III-2, p. 488.

⁵³ *La peste d'Israele. Azione sacra per S. Rocco*, in *Poesie drammatiche e liriche* cit., pp. 47-72; menzionato in IOANNONI FIORE – ORTOLANI, *Libretti e testi di azioni sacre* cit., p. 79. Per una discussione sull'azione sacra in area abruzzese cfr. IOANNONI FIORE – ORTOLANI, *Azioni sacre e cantate* cit., pp. 416-417, e BESUTTI, *Echi di storia* cit., *passim*.

⁵⁴ Cfr. nota 21.

eucaristico ('700 ca.) a Lanciano⁵⁵ e per il volto santo a Manoppello, per i santi protettori dai terremoti – Sant'Emidio su tutti – e alle invocazioni contro le minacce nemiche, menzionate nei testi devoti di Atri⁵⁶ e Teramo.⁵⁷ Se queste microstorie sono in gran parte ancora da scrivere, il caso di Chieti è invece esplicito e aspetta solo di essere ulteriormente illuminato.

5. Chieti: città del 'Miserere'

Pur nella perfettibilità delle ricerche, si può sin da ora avanzare l'ipotesi che Chieti si confermerà il più importante centro abruzzese per il quale si possa parlare di una tradizione oratoriale consistente, ben radicata e ricca di peculiarità. A Chieti il soggetto principale degli oratori era S. Giustino (Chieti, V sec. – 540), primo vescovo chietino, dedicatario della cattedrale (dal IX sec.) ed eroico protettore della città dai barbari e dalle eresie ariane. Alla sua agiografia si riferiscono la maggior parte degli oratori riferibili alla città.

Il protagonista di una prima ideale fase fu il compositore Francesco Terrore o Terroni, successivamente attivo ad Ascoli Piceno, del quale risultano almeno tre oratori rappresentati a Chieti (1712-1732).⁵⁸ Al suo successore, Francesco Spano (1714 – 1726), non risultano attribuite per il momento composizioni devozionali. La seconda e più consistente stagione, estesa almeno dal 1733 al 1794 risulta dominata dal già menzionato Selecchy, sul quale si tornerà fra breve. Dopo la stagione di Selecchy venne invitato, a festeggiare S. Giustino, Fenaroli che per la sua brillante carriera napoletana è da considerare 'esterno'; il suo oratorio *La sconfitta degli Assiri* (1796) nasconde allusioni all'imminente minaccia francese.⁵⁹ L'ultimo segmento del Settecento si identifica con la figura di Antonio Brunetti, maestro di cappella tra il 1790 e il 1810, la cui attività compositiva si irradiò in vari centri della regione.⁶⁰ Paradossalmente, proprio la continuità oratoriale incentivò a Chieti il ricorso anche a compositori esterni, attivi prevalentemente a Napoli, tra questi: Giuseppe Vignola del quale

⁵⁵ Cfr. nota 23. Nell'Ottocento a Lanciano fu eseguito *Giaele. Azione sacra con musica*, di Saverio Mercadante per l'ottavo anniversario della coronazione di Maria Santissima del ponte (1841); cfr., IOANNONI FIORE – ORTOLANI, *Libretti e testi di azioni sacre cit.*, pp. 74, 77.

⁵⁶ Cfr. nota 20.

⁵⁷ Cfr. nota 18.

⁵⁸ *La fuga trionfante pel gloriosissimo S. Giustino. Vescovo, e principal tutelare della città di Chieti. Oratorio del barone D. Agatopo Toppi patrizio della medesima città Accademico de' Trasformati. Da cantarsi nella Metropolitana della detta città, fra l'Ottava della festività nel 1712*, Napoli, Novello de Bonis, 1712; *Chieti riformata dal glorioso S. Giustino. Vescovo e principal tutelatore della città di Chieti. Oratorio del barone D. Agatopo Toppi patrizio della medesima città, Accademico de' Trasformati da cantarsi nella metropolitana della detta città fra l'ottava della sua festività nel 1713. Musica del signor Francesco Terrore*, Napoli, Domenico Antonio Parrino, 1713; *Oratorio per la natività di Maria sempre vergine. Oratorio di Filippo Giuliani. Musica di Francesco Terrore*, Chieti, Terzani, 1732; cfr. SARTORI, *I libretti cit.*, ad titulum.

⁵⁹ Il libretto è menzionato in CARLA ORTOLANI – FRANCESCO ZIMEI, *Devozione e libertà. Itinerari musicali nell'Abruzzo giacobino e sanfedista (1796-1806)*, Teramo, Andromeda, 1999, pp. 17-18.

⁶⁰ *Davide Assalonne* (Chieti, S. Agostino, 1797); *La morte di Oloferne* (Chieti, 1798); *Betulia liberata* (Tagliacozzo, 1799); *La giustizia placata* (Pianella, 1799); cfr. SARTORI, *I libretti cit.*, ad titulum.

nella prima fase storica venne rappresentato, dopo la sua morte, *La verga, la manna, e la legge nell'arca del Testamento* (1728);⁶¹ Leonardo Leo, che probabilmente non fu mai a Chieti, ma che per essa compose *Il cuore di S. Giustino* (1731);⁶² Geremia Gizzi, autore di almeno due titoli rappresentati a Chieti, *L'Eleazaro* (1781) e *La Betsabea* (1789), quest'ultimo su testo dell'attivissimo Stefano Ferrante.

Da rilevare la molteplicità di luoghi che furono sedi di oratori a Chieti, a conferma di una vivacità, degna dei centri più noti: oltre alla cattedrale, il seminario arcivescovile, la chiesa di S. Agostino, la chiesa di S. Francesco, il collegio della Compagnia di Gesù, la chiesa di S. Domenico, la chiesa dei Padri predicatori, la chiesa delle monache di S. Maria e S. Pietro, la chiesa dei padri Cappuccini, la chiesa dei padri Minimi e la chiesa del Ss. Rosario.

Facendo un passo avanti, Chieti non è solo il centro più ricco di fonti antiche e di memorie sulla devozionalità colta e popolare, ma può diventare il polo di irradiazione di un rinnovato rapporto fra passato, presente e orizzonte globale. A Selecchy (Salecchia o Salecchi), autore del pluricitato *Miserere*, sono riconducibili numerosi oratori e azioni sacre,⁶³ tutti rappresentati a Chieti, ma purtroppo non attestati da alcuna partitura, mentre il canto del suo *Miserere*, protagonista del Venerdì santo, letteralmente 'muove' circa 30.000 persone ogni anno, resistendo a ogni avversità, compresa la seconda guerra mondiale nel 1944 e la pandemia del 2020.

Nella Pasqua 2020, connotata dall'obbligo del distanziamento fisico per ragioni di profilassi sanitaria,⁶⁴ la processione del *Miserere* è stata proibita dalle autorità, tuttavia si è verificato un interessante caso di commistione fra tradizione, contemporaneità e tecnologie. Ispirati dalle azioni musicali estemporanee dalle finestre (*flashmob*), che hanno caratterizzato il primo periodo di distanziamento fisico per ragioni pandemiche, il gruppo dei cosiddetti 'Trecento del *Miserere*',⁶⁵ ha diffuso un appello: dopo aver resa disponibile la registrazione ufficiale del *Miserere* (2009) sui maggiori mezzi di condivisione digitale (Whatsapp, Facebook), hanno chiesto ai cittadini di Chieti di diffonderne le note dalle finestre per la durata integrale (13 minuti e 13 secondi) in due momenti precisi del Venerdì santo (10 aprile 2020): il primo, a mezzogiorno, ora in cui tradizionalmente si svolge la prova generale dell'esecuzione; il secondo, a partire dalle 18.00, dopo la benedizione impartita dal vescovo. Effettivamente, alle ore 18.00 del Venerdì santo 2020, il vescovo Bruno Forte, dopo aver benedetto la città e la piazza vuota dalla scalinata di S. Giustino, si è avviato in una processione solitaria, accompagnata dal canto del *Miserere*, diffuso da un'amplificazione mobile, mentre

⁶¹ Il libretto è menzionato in ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre* cit., p. 275.

⁶² *Il cuore di S. Giustino glorioso nella difesa di Chieti sua patria*, rappresentato nella chiesa metropolitana di Chieti; libretto menzionato in ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre* cit., scheda 53.

⁶³ Cfr. nota 71.

⁶⁴ Ci si riferisce alle norme di distanziamento fisico imposte per contrastare la diffusione pandemica del virus COVID-19.

⁶⁵ Il gruppo ufficiale del *Miserere*, composto da 150 voci maschili accompagnate da altrettanti strumentisti (violini, viole, flauti, fagotti), è preparato dal maestro di cappella della cattedrale e da un direttore di coro, attualmente Giuseppe Pezzulo e Loris Medoro.

tutto veniva trasmesso in diretta dai media e dalle televisioni locali.⁶⁶ In questo inedito formato, caratterizzato dalla semi-presenza e dall'ibridazione con i media, il rito si è effettivamente svolto, ma con un colpo di scena: mentre il vescovo portava in processione il crocefisso, l'immagine di Cristo si è parzialmente staccata, provocando un brivido nella folla affacciata alle finestre e in quella mediatica, non solo locale.⁶⁷

Anche la anomala cerimonia del 2020 ha avuto l'avallo dell'arciconfraternita del Sacro monte dei morti. Fondata agli inizi del Seicento nella cripta della cattedrale di S. Giustino per scopi caritatevoli e di assistenza alla morte, essa governa la processione del Cristo morto, nel severo rispetto del cerimoniale, dei segni, dei simboli e delle gerarchie. Le narrazioni storiche vogliono che, destando l'ammirazione di papa Innocenzo X e dell'arciconfraternita romana della Buona morte, l'arciconfraternita chietina abbia condotto processionalmente a Roma in occasione del giubileo del 1650 un gruppo di settanta sacerdoti e mille fedeli, a piedi in soli quattro giorni,⁶⁸ il che attesta l'antica vocazione processionale

Nutrita dall'epicità delle narrazioni storiche e dal potere fascinatore dei simboli e dei gesti che devono replicarsi immutati, la processione del Cristo morto, resa unica dal *Miserere* di Selecchy rappresenta quel livello educativo e intergenerazionale, che solo le tradizioni più radicate riescono ad attivare. Sebbene si sia perso l'uso di bruciare nei bracieri i noccioli di ulivo insieme all'incenso per profumare l'aria, di appendere fuori dalle macellerie gli agnelli trafitti da bandierine colorate da donare poi ai bimbi, di spegnere tutte le luci, di far sostare la processione davanti ai conventi di clausura, l'insieme della cerimonia ha mantenuto un forte impatto emozionale, non replicabile dai media nella sua multidimensionalità sensoriale. Assolutamente non riproducibile è proprio la densità sonora dei silenzi 'abitati' dallo scalpiccio dei piedi e dal fruscio delle vesti, intercalati, come un rintocco di campana funebre, dalle strofe del *Miserere*.

È interessante notare come, seppur rimodulato dall'emergenza pandemica, il rito abbia rappresentato una sentita manifestazione di resistenza, il che non è avvenuto in altri luoghi in cui la tradizione è frutto di rivisitazioni o invenzioni recenti.⁶⁹ A L'Aquila, per esempio, nel 1954 si è voluta far risorgere l'antica tradizione della processione del Venerdì santo, interrotta dal 1768, assumendo come base sonora lo stesso *Miserere* di Selecchy, intonato dai gruppi corali della città, con il sostegno degli strumentisti del locale conservatorio di musica. La 'nuova' tradizione aquilana ha avuto via via il sostegno dei frati minori di San Bernardino, del Comune, dei gruppi

⁶⁶ PIETRO LAMBERTINI, *L'appello dei 300 coristi: 'Il Miserere dai balconi'*, «Il Centro» 7 aprile 2020 (<www.ilcentro.it/chieti/l-appello-dei-300-coristi-il-miserere-dai-balconi> ultima consultazione 30 maggio 2020).

⁶⁷ <www.youtube.com/watch?v=Mosje62FWcQ> (ultima consultazione 30 maggio 2020).

⁶⁸ Chieti, Archivio dell'Arciconfraternita del Sacro monte dei morti, narrazione del pellegrinaggio in volume manoscritto; per una descrizione della cappella e dei «trofei» cfr. <www.sacromontemortichieti.it> (ultima consultazione 30 maggio 2020); *Saverio Selecchy e il suo celebre Miserere*, a cura dell'Arciconfraternita del Sacro Monte dei Morti, Chieti, Edicola Editrice, 2001.

⁶⁹ Cfr. ERIC J. HOBBSBAWM—TERENCE RANGER, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. orig., Cambridge, Cambridge University Press, 1983).

di volontariato, e ha incluso simboli creati annualmente da artisti contemporanei. Sospesa necessariamente nel 2009 a causa del recentissimo terremoto, ma ripresa già nel 2010, a differenza di Chieti la città di L'Aquila, in fase di ricostruzione e ancora poco abitata, non ha potuto supplire con l'affaccio dalle finestre al richiesto distanziamento fisico: il 10 aprile 2020 la processione è stata quindi annullata.

Sebbene la tradizione del *Miserere* appaia a Chieti intangibile e difesa nella sua compiutezza, gli studi musicologici potrebbero contribuire ad ampliarne gli orizzonti di contesto. Se purtroppo continuano a restare molto frammentarie le notizie biografiche su Selecchy,⁷⁰ i libretti dei suoi oratori meriterebbero di essere di anno in anno esposti, conosciuti e narrati in uno dei luoghi sacri toccati dalla storia devozionale chietina.⁷¹ Sarebbe interessante far notare che egli, oltre a musicare testi direttamente

⁷⁰ Il 28 maggio 2018 la città di Chieti ha inaugurato un monumento a Selecchy (Chieti, piazza Martiri della Libertà), opera di Antonello Favata: significativamente non viene raffigurato il compositore, ma semplicemente un violino, a conferma della indeterminatezza della sua effigie.

⁷¹ Se non diversamente indicato il luogo di esecuzione è Chieti: *Il sacrificio di Giuda Maccabeo* (1714); *Il culto ristabilito nel Tempio di S. Pietro di Chieti. Oratorio da cantarsi nel secondo giorno di Pentecoste nella chiesa delle monache di S. Maria e S. Pietro*, testo Antonio Antinori (1733); *Il trasporto dell'arca dell'alleanza. Serenata da cantarsi nella chiesa di S. Francesco de' frati conventuali di Chieti nella festa di S. Maria di Loreto*, testo A. Antinori (1733); *Le gare della Gloria, culto ed umiltà ne' trionfi S. Giustino. Dramma per musica da cantarsi nella Metropolitana di Chieti* (1734); *L'Asia al Vaticano* (1736); *La fede ristabilita nel Vaticano. Melodramma da cantarsi in onore di S. Vincenzo Ferreri, celebrandosi la sua festa nella chiesa di S. Domenico della città di Chieti*, testo Gennaro Durini (1737); *Il B. Giuseppe da Leonessa trionfante della morte. Dramma per musica [...] da cantarsi nel triduo che si celebra nella chiesa de' Pp. Cappuccini di Chieti* (1737); *La Chiesa sostenuta. Oratorio per S. Vincenzo Ferreri da cantarsi in chiesa de' Pp. Predicatori*, testo don Giovan Battista Frasca (1738); *Il Trionfo riportato sopra la morte di S. Francesco di Paola. Dramma sacro da cantarsi nella chiesa de' Pp. Minimi di Chieti, per un triduo in onore di detto Santo* (1738); *Ester* (1744); *Il Davide di Terebinto* (1745); *Il foco sacro* (1745); *Il Gedeone* (1746); *Samaria liberata* (1748); *Il ritorno del sole* (1749); *La colomba vincitrice* (1753); *L'Onia* (1753); *Il Daniele nel Lago de' Leoni. Dramma da cantarsi in occasione della festa di S. Stefano protomartire*, testo Domenico Ravizza (Lanciano, 1754); *Il Tempio della Gloria, da cantarsi nell'Accademia de' Scolari della Grammatica de' Gesuiti di Chieti* (1755); *La gara del Tempo tra la Poesia, e l'Eloquenza. Da cantarsi nell'Accademia de' Scolari dell'Umanità del Collegio de' Gesuiti di Chieti* (1755); *Gl'impegni della pietà* (1755); *La miracolosa traslazione del Corpo di S. Tommaso Apostolo nella città di Ortona a mare*, testo Carlo Romanelli (Ortona, 1756); *Il merito glorioso* (1756); *Gerusalemme difesa* (1756); *L'Arca di alleanza* (1757); *Il Trionfo di Giuditta, da cantarsi dai studiosi delle Umane lettere nel Collegio de' Gesuiti di Chieti* (1758); *Oratorio da cantarsi in S. Maria Assunta in Francavilla per la solennità di S. Franco* (Francavilla, 1759); *Mosè bambino da cantarsi nella festa di S. Giustino*, testo G. Durini (1759); *L'Ester* (1760); *Il Gioas in onore di S. Giustino*, testo Metastasio (1761); *La Costanza di Anania e de' compagni, per celebrare le lodi di S. Bonifacio protettore di Popoli*, testo Stefano Sessario (Popoli, 1761); *L'Amorose ripulse dello sposo alla sposa delle sacre canzoni in onore di S. Giustino*, testo Gaetano Pachetti (1763); *Il Sacrificio di Giuda Maccabeo, da cantarsi nella chiesa degli Agostiniani di Chieti*, testo G. Durini (1764); *L'arca trasportata in Cariathiarim, da recitarsi nella chiesa del Ss. Rosario*, testo G. Durini (1765); *L'Ezechia, da cantarsi nella chiesa di S. Giustino*, testo G. Durini (1766); *La riedificazione del Tempio, in onore di S. Giustino*, testo G. Durini (1767); *Mosè pargoletto, da cantarsi in onore di S. Giustino nella cattedrale di Chieti*, testo Vincenzo Ravizza (1768); *Il Serpente di bronzo* (s.d.); per la bibliografia cfr. nota 14.

dedicati a S. Giustino, compose oratori su storie bibliche, che parlano di giustizia e dell'incombere della caducità anche sui momenti di vittoriosa felicità.

In mancanza di altre sue musiche, nei periodi antecedenti o seguenti il Venerdì santo, a Chieti potrebbero essere presentate le composizioni di altri maestri coevi. Le ventuno strofe del salmo 50, *Miserere mei, Deus*, solitamente cantato negli uffici funebri e nella settimana santa al termine dell'ufficio delle tenebre, iniziarono a essere composte in polifonia nel Cinquecento, come attesta la raccolta della cappella Sistina di dodici *Miserere*, il più antico dei quali è di Costanzo Festa (1517). La struttura preferita è quella strofica a cori alternati. A partire almeno dal 1638 in cappella Sistina cominciò a essere eseguito durante il ciclo pasquale il *Miserere* di Gregorio Allegri (1584 - 1640), del quale fu difesa l'esclusiva e proibita la ricopiatura. La narrazione vuole che Charles Burney, durante il suo viaggio musicale in Italia ne avesse ottenuto, dal prefetto della cappella pontificia cardinale Alessandro Albani, una copia che poi fece stampare a Londra (1771).⁷² Lo stesso Burney racconta che l'imperatore Leopoldo I (1640 - 1705), desideroso di far eseguire il 'mitico' *Miserere* di Allegri, ne avesse ottenuta una partitura; rivelatasi deludente all'esecuzione, egli avrebbe quindi invitato i cantori sistini a recarsi a Vienna per insegnare lo stile esecutivo ai propri cantori; il viaggio non ebbe luogo per lo scoppio della guerra. È infine molto noto l'aneddoto secondo il quale il giovane Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), ascoltato due sole volte il *Miserere* di Allegri a Roma (1770) ne avesse poi tratto estemporaneamente una perfetta copia.

Queste succinte annotazioni pongono in risalto almeno due elementi degni di specifico interesse: in primo luogo, l'alone di mistero che circondava il *Miserere* sistino; in secondo luogo, la fase di rinnovato interesse coincidente con i primi viaggi musicali settecenteschi. Il *Miserere* di Chieti, databile attorno al 1740 e almeno in parte difeso nella sua esclusività dall'arciconfraternita e da tutta la città, può diventare un vero proprio simbolo culturale, locale ed europeo.

Senza dirette intromissioni nella cerimonia del Venerdì santo, a Chieti potrebbero tornare a risuonare le musiche coeve di compositori di area napoletana, tutti autori di altri *Miserere*: Gaetano Veneziano (1665 - 1716);⁷³ Leonardo Leo (1694 - 1744);⁷⁴ Giovanni Battista Pergolesi (1710 - 1736);⁷⁵ Gaetano Latilla (1711 - 1788);⁷⁶ Nicco-

⁷² Cfr. *A Dictionary of musicians from the earliest ages to the present time, comprising the most important biographical contents of the works of Gerber, Choron and Fayolle, Count Orloff, Dr. Burney, Sir John Hawkins, etc. etc.*, London, Sainsbury, 1827², p. 15.

⁷³ Napoli, Biblioteca statale oratoriana dei Girolamini, AMCO, ms. 176.9, GAETANO VENEZIANO, *Miserere mei*, a 4 con violini ad libitum (S, A, T, B, v11, v12, org) in mi min.; ivi, ms. 200.1, ID., *Miserere mei. Redde mihi laetitiam*, per soprano e bc, in do magg.; si ringrazia Antonio Dell'Olio per il controllo bibliografico.

⁷⁴ Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella" [d'ora innanzi I-Nc], 15.8.5, LEONARDO LEO, *Miserere concertato a due cori con una ideale cantilena gregoriana riportata al comodo del tuono del salmo*, coro 1 (S, A, T, B), coro 2 (S, A, T, B) e bc, in do min. (marzo 1739).

⁷⁵ Per i *Miserere* di Pergolesi si rinvia a: MARVIN E. PAYMER, *Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). A thematic catalogue of the Opera Omnia with an Appendix Listing omitted compositions*, New York, Pendragon, 1977. Si noti che una delle più recenti registrazioni è del coro dei confratelli

lò Jommelli (1714 – 1774);⁷⁷ Pasquale Cafaro (1715 – 1787);⁷⁸ Nicolò Conforto (1718 – 1788?);⁷⁹ Giuseppe Famulari (sec. XVIII).⁸⁰ I *Miserere* ‘napoletani’ potrebbero poi idealmente dialogare con quelli antichi delle fonti sistine, di Josquin Desprez, di Giovanni Pierluigi da Palestrina, di Allegri, sino a quelli – cronologicamente più vicini a Selecchy – di Antonio Caldara (1670 – 1736),⁸¹ di Antonio Vivaldi (1678 – 1741),⁸² di Benedetto Marcello (1686 – 1739),⁸³ di padre Giovanni Battista Martini (1706 – 1784),⁸⁴ e, naturalmente, con quello (K 85) di Mozart. Immerso nella tempe-rie culturale settecentesca, il *Miserere* mozartiano sarebbe anche indirettamente consonante col recente tentativo della città di Chieti di creare *ex novo* la consuetudine estiva di una *Settimana mozartiana*.⁸⁵

Le suggestioni, le proposte, le ipotesi e gli interrogativi irrisolti convergono verso l’assunto iniziale: Abruzzo come regione connotata da un immaginario ancora forte, ma segreto, che una musicologia aperta può contribuire a disvelare e a tramutare in patrimonio vivo e condiviso. In conclusione, Abruzzo anche come ideale terreno di sperimentazione di un approccio di tipo geomusicologico.⁸⁶

dell’arciconfraternita del Ss. Crocifisso e Monte dei morti di Sessa Aurunca: *Miserere dell’Ufficio delle tenebre*, Formia, Finisterre, 2003 (CD).

⁷⁶ Venezia, Museo del Conservatorio “B. Marcello” [d’ora innanzi I-Vc], Fondo Correr, busta 80.1, GAETANO LATILLA, *Miserere*, coro a 3 (S, A, B) e orch., in mib maggiore.

⁷⁷ Parma, Biblioteca Palatina [d’ora innanzi I-PAc], Fondo Sanvitale, Sanv.C.222, NICCOLÒ JOMMELLI, *Miserere*, a 4 (S, C, T, B, b/org.) in la min.; I-PAc, Sanv.C.223, ID., *Miserere*, a 4 (S, A, T, B, bc) in sol min.; I-Nc, 6.2.32, ID., *Miserere*, a 5 (S, S, C, T, B org.) in mi min.; I-Nc, 6.2.31, ID., *Salmo Miserere tradotto in versi italiani dal Sig.r Mattei posto in musica dal celebre M. don Nicola Jommelli*, a 7 (S, S, orch.: v11, v12, vla, vlc, cbt) in sol min.

⁷⁸ I-Nc, mus. Rel.170, PASQUALE CAFARO, *Miserere* a 4 (S, A, T, B) in sol min.; I-Nc, 22-5-1, ID., *Miserere* a 5 (2S, A, T, B) e bc (1764), già attribuito a Francesco Durante.

⁷⁹ NICOLÒ (NICOLA) CONFORTO, *Miserere*, a tre cori, viola, flauto, oboe e fagotto (1768); cfr. *The new Grove Dictionary* cit., *ad vocem*.

⁸⁰ Roma, Biblioteca nazionale centrale [d’ora innanzi I-Rn], mss. musicali 160, GIUSEPPE FAMULARI, *Miserere a 3 in Palestina* [sic] (T, T, B bc) in sol min. (1789).

⁸¹ Cfr. URSULA KIRKENDALE, *Antonio Caldara life and venetian roman oratorios*, Firenze, Olschki, 2007, p. 99 (ed. orig. *Antonio Caldara sein Leben un seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz-Köln, Hermann Böhlaus, 1966).

⁸² ANTONIO VIVALDI, *Miserere* (RV 638), introduzione in do min.

⁸³ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana [d’ora innanzi I-Vnm], It.IV, 911, BENEDETTO MARCELLO, *Miserere mei, Deus*, a 4 (T, T, B, bc) in sol magg.; si noti che I-Nc, Cantate 19, ID., *Deh volate all’idol mio*, reca alla fine la nota di possesso: «Sallecchia P.ne 1725».

⁸⁴ Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria [d’ora innanzi I-Tn], Giordano 55, GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Miserere*, a 3 (A, T, B) in la min. (1776).

⁸⁵ Nell’anno 2019 l’iniziativa non ha avuto luogo, quindi l’edizione più recente è la XIX (2018); cfr. <www.settimanamozartiana.info> (ultima consultazione 30 maggio 2020).

⁸⁶ Lo studio della geomusicologia, altrimenti detta geografia della musica, relativamente nuovo, comprende temi come il patriottismo, la politica, il senso di identità, la storia, le tradizioni, spesso cruciali in prospettiva geopolitica; si fa solitamente risalire la sua definizione al saggio di PETER HUGH NASH, *Music regions and regional music*, Secunderabad (India), Deccan Geographical Society, 1968; aggiornato in GEORGE O. CARNEY, *Music geography*, «Journal of Cultural geography» XVIII/1, 1998, pp. 1-10; per uno sguardo di sintesi cfr. BRITNAE A. PURDY, *Here and nowhere, a critical analysis of geomusicology*, «Journal of Mason Graduate Research» II/2, 2015, pp. 56-66.



Figura 1: Roccamontepiano (Chieti), Brocca di S. Rocco (collezione privata).

Nel momento stesso in cui si compiono degli atti nella vita, ciascuno di noi "scrive" un capitolo della propria storia. Nel bene e nel male questi atti condizionano il presente e sono frutto di un intreccio di azioni compiute, di condizionamenti e di influenze. Non possiamo capire il presente o immaginarci un futuro se non studiamo gli eventi e le azioni del passato. Gli storici e gli storiografi sono stati sempre mossi dalla conoscenza del passato per meglio interpretare le azioni del presente e del futuro e lo hanno fatto con tecniche e metodologie rigorose, sulla base dei documenti che nel corso del tempo la storia ha depositato e accumulato, attraverso la selezione volta ad accertarne l'attendibilità e l'importanza. Scrivere, riscrivere costituisce l'essenza stessa della storiografia. Anche la storiografia musicale si compone di fatti appartenenti all'arte e, inevitabilmente, si occupa di storia della musica, di opere musicali e delle loro esecuzioni, di compositori, di istituzioni musicali e di idee estetiche. È la coscienza dello storico, e soprattutto la lettura e l'analisi dei documenti che permette di ricostruire sulla base di dati il "fatto storico", pur sapendo che non si arriverà mai alla "verità assoluta" e che ciò rappresenterà soltanto un punto di partenza e non di arrivo. Ciò consente allo storiografo di costruire quella sorta di "identità" storiografica, di "circolarità" e di "diffusione" delle fonti che consentiranno nel tempo di poter arricchire il dato o il fatto storico. Ne erano ben consci, anche, gli storiografi musicali meridionali e i contributi di questo volume ben descrivono il metodo, l'attività dei tanti studiosi che vengono analizzati o le fonti che vengono vagliate.

info@conservatoriocimarosa.org
www.conservatoriocimarosa.org

ISBN 978-88-99697-12-9

ilCimarosa

© 2020 Conservatorio di Musica "Domenico Cimarosa" di Avellino
tutti i diritti riservati