

ALESSANDRA CHIARELLI

**Teatro e collezionismo in un
fondo di libretti e in alcuni
documenti del Sei, Sette
e primo Ottocento**

Estratto da QE, I - 2009/0

<http://www.archivi.beniculturali.it/ASMO/QE>



È cosa nota e ovvia che, nell'ambito del collezionismo musicale, l'interesse per la raccolta di materiali di varia specie prenda, a partire dal Seicento, un indirizzo prevalente verso le fonti del dramma per musica. Non si tratta solo di raccolte signorili ma anche di nuclei appartenenti a privati, poi confluiti in Biblioteche storiche locali¹. In essi si trovano materiali di varia natura, come è ovvio per le fonti della storia della musica che si aggregano in modi diversi e correlati a differenti aspetti e funzioni del mondo dello spettacolo. È del pari ovvio che ogni singola collezione vada 'letta' in rapporto all'intero contesto locale e, più ampiamente, all'ambito coevo della produzione musicale attestata nella raccolta stessa; il tutto in una rete di interconnessioni tra fonti bibliografiche (libretti, scenari, fonti di musica, cronache e descrizioni, cataloghi storici, ecc., manoscritti o a stampa) e documentarie (nomine e assunzioni, pagamenti, attestati, delibere sui teatri e gli spettacoli, bandi, documenti di imprese e scritture di esecutori, rogiti, manifesti e locandine, lettere e carteggi, ecc.), conservate in luoghi diversi ma accomunate dallo stesso nucleo di produzione.

1. Un esempio di collezionismo legato al teatro e connesso ad altri nuclei simili e coevi, tutti iscritti nel medesimo contesto produttivo, è la **collezione di libretti della famiglia Fontanelli**, acquistata dalla Biblioteca Estense al tempo di Girolamo Tiraboschi, dopo la morte di Alfonso Vincenzo. Si tratta di 1352 libretti per musica, tutti a stampa e datati da inizio Seicento a circa il 1760: azioni drammatiche, oratori ma soprattutto drammi per musica. Qui se ne dà rapido conto, in base a due studi appena usciti dalla stampa, uno della scrivente e l'altro di Claudia Muratori²; questo, tratto dalla sua tesi di laurea in Conservazione Beni Culturali³. Ma qui si focalizza e si aggiunge qualche dato là meno messo in luce per il diverso taglio del lavoro.

1a. Il profilo della raccolta drammatica è stato ricostruito grazie alla comparazione⁴ tra alcune caratteristiche del gruppo di libretti, le fonti documentarie (relazioni e documenti di vendita) e il catalogo di drammi compilato da Giovanni Battista Dall'Olio (1816)⁵; questo riporta 2829 titoli, dei quali 1352 dichiaratamente contrassegnati come musicali da un asterisco, e mostra concordanze di numero ed escursione cronologica rispetto la relazione del Tiraboschi sulla vendita dell'intera libreria⁶ e rispetto il registro cronologico d'entrata della Biblioteca Estense (in data 22 dicembre 1778)⁷. Però, mentre questi documenti citano sempre la raccolta drammatica in modo assolutamente generico, il catalogo consta di un'elencazione di titoli, permettendo dunque di operare la ricostruzione della raccolta Fontanelli dei libretti per musica⁸.

Nell'insieme dei libretti si riscontrano nette prevalenze di luoghi e date di stampa, quasi sempre coincidenti con quelli di rappresentazione⁹. Riguardo i luoghi, nell'ordine: Venezia (ovvia predominanza, soprattutto in rapporto alle prevalenze cronologiche del secondo Seicento nei libretti Fontanelli: cfr. oltre), Bologna, l'area estense (Modena ben più di Reggio), quella farnesiana (Parma più di Piacenza); in misura minore Milano, Ferrara, Napoli (la massima attività napoletana coincide con la rarefazione dei libretti per musica nella raccolta Fontanelli dopo il 1737: cfr. oltre)¹⁰; i libretti riferiti al circuito locale (Modena-Reggio) ed a quelli contigui (Bologna e Parma-Piacenza) sono 574 cioè ben oltre un terzo dell'intera raccolta. Il nucleo cronologico di massima entità sembra riferito al secondo Seicento, periodo in buona parte corrispondente al governo di Francesco II (1674-1694) e all'attività di Decio Fontanelli, che acquistò e gestì il Teatro o-

monimo aprendolo a stagioni musicali dal 1685 e facendone il più importante degli Stati estensi, direttamente legato alla politica culturale del duca: 700 libretti (oltre la metà dell'intera collezione) sono datati ai 50 anni tra il 1650 e il 1700, ma soprattutto ai 30 dopo il 1670¹¹; va inoltre sottolineato come siano scarsi e vieppiù in calare i libretti per musica datati a partire da circa il 1737 (anno in cui la raccolta passa ad Alfonso Vincenzo: in lui predomina largamente l'interesse per il teatro di parola, soprattutto francese), pochi datano a dopo il 1750 e vanno quasi ad esaurirsi intorno al 1762.

Aspetti interessanti vengono dal confronto tra le rappresentazioni modenesi e reggiane e i libretti Fontanelli (che le integrano parzialmente)¹². Tra il 1604 (anno in cui compare un'attività significativa di spettacoli) e il 1777 (anno di morte di Alfonso Vincenzo), su 398 titoli di allestimenti modenesi, 171 corrispondono a libretti datati dal 1604 a circa il 1762, concordi quasi anno per anno fino al 1720, ma con qualche lacuna dopo il 1703 (cfr. poco oltre), poi abbastanza costanti ma meno strettamente fino al 1736, molto sporadici fino al 1752, in leggera ripresa (con opere buffe) fino al 1762; pochissimi sono successivi a questa data. Dal confronto con gli spettacoli del solo Teatro Fontanelli poi Rangoni, coincidono 10 libretti su 13 drammi per musica dal 1685 al 1703 (i 18 anni di attività del teatro di famiglia, che in quest'anno cambia proprietario); dopo, le concordanze sono percentualmente quasi dimezzate. L'attività sembra documentata in modo puntuale e completo per il Teatro Fontanelli, incompleto ma significativo per il Rangoni, però via via in calo fino a sparire dopo il 1762¹³. Dal confronto tra i libretti e le rappresentazioni reggiane, dal 1590 (anno del primo spettacolo riscontrato) al 1777, su 150 titoli di rappresentazioni (92 drammi per musica) coincidono 51 libretti Fontanelli dal 1668 al 1763, con un addensarsi delle concordanze soprattutto nel secondo Seicento e tra il 1714 e il 1732¹⁴; si riscontra un vuoto di spettacoli dal 1701 al 1713.

1b. Altri aspetti notevoli rivela il confronto dei libretti con le fonti musicali estensi dello stesso periodo (inizio Seicento – fine Settecento) e di analogo contenuto (oratori, drammi per musica, azioni drammatiche): circa 400 manoscritti estensi selezionati secondo i suddetti criteri mostrano concordanze con 200 libretti Fontanelli¹⁵; ma sono importanti soprattutto alcune osservazioni.

In primo luogo, le concordanze toccano soprattutto libretti con date concentrate tra il 1674 e il 1692 - cioè il periodo coincidente con il governo di Francesco II (1674-1694) e con il momento di punta del Teatro Fontanelli (1685-1692) - ma anche fino al 1699-1700, cioè alla fine dell'attività del Teatro prima della vendita ai Rangoni¹⁶. In secondo luogo, le fonti musicali correlate ai libretti sono quasi tutte annotate nel *Repertorio* manoscritto dei libri di musica di Francesco II d'Este, di fine Seicento¹⁷, tanto che oratori e opere attestati dalla raccolta di Francesco II trovano la corrispettiva fonte librettistica nella collezione Fontanelli in ragione di almeno due terzi¹⁸; meno significative le concordanze con i materiali datati tra il 1652 e il 1670, con lieve prevalenza degli anni Sessanta, mentre si riscontra un progressivo calo tra quelli datati dal 1704 al 1760. Nel primo caso non si può far a meno di notare la concomitanza con il primo grande momento culturale della Modena estense, dovuto a Francesco I (duca dal 1629 al 1658), e con la continuità di questo durante i governi di Alfonso IV (1658-1662) e, in minor grado, di Laura Martinozzi (vedova di Alfonso dal 1662 e fino al 1674 reggente per il figlio Francesco II); nel secondo caso sembra meno individuabile, nel contesto coevo, qualche aspetto di matrice estense. Infine, nessun rapporto tra libretti Fontanelli e fonti musicali estensi ascrivibili ad un periodo posteriore al 1760¹⁹.

Solo di rado la fonte musicale è riconoscibile nell'esatta versione rappresentata: ovviamente la grande quantità dei materiali non consente il completo confronto testuale di libretti e manoscritti tra loro, se non per un gruppo di fonti di cui si dà conto poco oltre. Tuttavia si tratta della stessa opera con le medesime attribuzioni; quindi è già interessante di per sé il fatto che nella raccolta Fontanelli si sia curata l'aggregazione proprio di quelle opere in determinate messe in scena.

Però, come si è appena detto, si riscontrano anche corrispondenze di una precisa versione: in particolare tra 64 libretti Fontanelli e 57 manoscritti estensi contenenti raccolte di arie identificate con esatte rappresentazioni dal 1676 al 1694, con netta prevalenza degli anni Ottanta, soprattutto 1685-1690²⁰. I libretti concordi ovviamente non sono esemplari unici, ma è interessante che se ne sia curata l'aggregazione presso i Fontanelli²¹. Inoltre, dei 57 manoscritti di arie, 49 sono nel *Repertorio* dei libri di Francesco II; di questi, 35 corrispondono a libretti Fontanelli²². Significativi pure i luoghi delle esecuzioni identificate e attestate anche da libretti: spesso Venezia, un po' meno singole sedi locali o di area contigua (ma prevalenti se considerate tutte insieme), in entità minima altri luoghi; interessanti gli spettacoli di Parma e Piacenza dal 1687 al 1692, soprattutto del 1688 (per lo più revisioni di Aurelio Aureli e Bernardo Sabadini su primi allestimenti di Venezia)²³. Per alcune opere, sia la prima sia qualche replica locale sono correlate a libretti presenti anche nella raccolta Fontanelli²⁴; un caso particolare è *Vespasiano* di Pallavicino: le arie di Mus.G.298 e la partitura completa di Mus.F.894 corrispondono alla prima messa in scena di Venezia 1678 - inaugurazione del S. Giovanni Grisostomo - ma tra i Fontanelli c'è anche un libretto di Modena 1685, opera che pure apre le stagioni musicali sul Teatro omonimo, in un'evidente ambiziosa affermazione di parità²⁵. Ma, per lo più, le rappresentazioni locali o contigue non sono necessariamente repliche delle prime veneziane identificate nello stesso nucleo di manoscritti, anzi assai di rado; pertanto questa collezione di arie non nasce per documentare insieme le une e le altre. Nel complesso, è comunque intuitivo un procedere parallelo e quasi complementare della raccolta drammatica musicale Fontanelli, nel periodo riferibile a Decio, e della collezione musicale di Francesco II; così, l'avo di Alfonso Vincenzo si rivela come un altro dei tramiti di realizzazione della politica culturale del duca²⁶.

Entrambi questi nuclei sono in evidente rapporto, diretto o indiretto, con allestimenti di area locale o limitrofa. Infatti, da un lato, manoscritti di arie concordano con precise esecuzioni - in buona parte attestate tra i libretti Fontanelli - locali o comunque emiliane, prevalentemente dagli anni Ottanta a fine Seicento (anche nella pur minima coesistenza di versioni sia delle prime veneziane sia delle repliche nell'ambito menzionato); ma, dall'altro, arie e libretti di messe in scena esterne (soprattutto veneziane) comprovano attenzione anche alle vicende musicali coeve e alla raccolta di fonti pertinenti. Tutto ciò e la concomitanza con l'apertura delle stagioni d'opera nei teatri modenesi e reggiani suggeriscono uno stratificarsi di materiali correlati, o legati ad effettive rappresentazioni o raccolti in vista di allestimenti poi non sempre realizzati. Quindi entrambe le collezioni sembrano legate al concetto di teatro musicale come categoria, alla volontà di porlo come istituzione nell'ambito locale e di accumulare materiale attinente. A ciò non mancano implicazioni di prestigio e competizione con altri centri culturali; una componente ne è il *cast* di esecutori.

Nomi di cantanti figurano o nei manoscritti di arie o nei libretti Fontanelli correlati, alcuni alle dipendenze dalla corte modenese o di altre contigue (soprattutto Mantova e

Parma ma anche corti di Toscana); tra questi, parecchi sono particolarmente attivi in Italia e all'estero²⁷. Molti trovano frequente impiego in luoghi diversi, anche nelle stagioni veneziane e soprattutto nel principale teatro come attesta appunto l'*Indice de Dram(m)i di S. Gio. Grisostomo*²⁸. Delle opere in cui essi compaiono, date sul grande teatro veneziano, una parte è concorde con arie contenute nei manoscritti qui sottoposti a esame²⁹. Tutto ciò implica, ancora una volta, quel 'circuito ducale' già da tempo ipotizzato come una relativamente libera circolazione di virtuosi tra le corti di Modena, Mantova, Parma, Toscana e, occasionalmente, Napoli, Savoia, corte imperiale³⁰. Notoriamente, i cantanti portano seco nei loro percorsi di carriera i pezzi di bravura che li hanno resi famosi (le arie "da baule"), quindi non si può escludere che alcune antologie modenesi abbiano questa origine³¹.

Ma in parte forse ci sono anche motivi più specifici. La prevalenza di date degli anni Ottanta, in particolare 1685-1690, indurrebbe anche alla congettura che le arie modenesi siano legate ad avvenimenti coevi del casato o del contesto ad esso correlato³², oppure a possibili esecuzioni 'ridotte' nel periodo di lutto dopo la morte di Laura Martinuzzi, avvenuta a Roma nel 1687 ma solennizzata a Modena nel 1688. O si potrebbero supporre collegamenti con vicende musicali, in particolare con la presenza di Giovanni Francesco Grossi detto 'Siface' presente a Modena³³: forse qualche antologia potrebbe ricondursi alla sua figura? Oppure legami con accadimenti musicali non modenesi, viste le concordanze tra arie estensi e rappresentazioni esterne di particolari contesti, in particolare di quello farnesiano³⁴. Del pari, tutte queste potrebbero anche essere cause, almeno in parte, dell'aggregarsi nella raccolta Fontanelli dei libretti riferiti a luoghi e date pertinenti.

1c. Tutto ciò che precede è dato solo per cenni sommari, in quanto esaminato con ampiezza e profondità negli studi recenti sopra citati. Giova invece riservare qualche parola in più ad alcuni spunti lì appena toccati perché non caratterizzanti la raccolta nel suo complesso. Se ne dà conto, pur sempre brevemente, procedendo in ordine cronologico.

Si è osservata una discreta concordanza anche tra fonti estensi e libretti Fontanelli datati tra il 1652 e il 1670, con lieve prevalenza degli anni Sessanta (sebbene il tutto sia meno incisivo rispetto i libretti del secondo Seicento); in proposito si è notata la concomitanza con il primo grande momento culturale della Modena estense, dovuto a Francesco I (duca dal 1629 al 1658) e con la continuità di questo momento culturale durante i governi di Alfonso IV (1658-1662) e, in minor grado, di Laura Martinuzzi (vedova di Alfonso dal 1662 e fino al 1674 reggente per il figlio Francesco II). Sappiamo che, in risposta ad una richiesta del duca, nel 1651, l'agente estense Giovanni Pietro Codebò inviò tutte le opere in musica recitate da parecchi anni fino ad allora a Venezia e qualcuna di Bologna, scusandosi perché la musica era quasi impossibile da trovare, poiché era di solito scritta per specifici cantanti; è quindi evidente che si tratta dei soli libretti, nell'esplicito numero di 24; manca ogni cenno ai titoli o ad un elenco che li registri. Due anni dopo furono inviate circa 50 commedie, sempre dietro richiesta del duca e sempre senza indicazioni, neppure se per musica o meno³⁵. Questi indizi, di per sé, non bastano a consentire individuazioni precise tra i libretti oggi nella Biblioteca Estense Universitaria; inoltre, pur se quelli già Fontanelli si sono visti essere parzialmente relativi a spettacoli di quel periodo, spesso veneziani e bolognesi, non si possono immediatamente collegare a quelle spedizioni indirizzate al duca, se non congetturando altri passaggi dei quali però manca ogni traccia. Se ne ricava, comunque, il vivo interesse dedicato all'opera veneziana da parte di Francesco I e, intuitivamente, dell'ambiente culturale modenese.

Riguardo le antologie di arie, invece, l'idea che la presenza a Modena di Giovanni Francesco Grossi detto 'Siface'³⁶ possa costituire una delle motivazioni di questa particolare raccolta, ha trovato finora solo in minima parte riscontri significativi di un legame diretto: infatti un rapido confronto tra fonti di arie, libretti Fontanelli e rappresentazioni con la presenza di Grossi³⁷ mostra appena le seguenti coincidenze.

Vespasiano, Venezia, Nicolini, 1678 (Giulio Cesare Corradi - Carlo Pallavicino), rappresentazione di Venezia, T. S. Giovanni Grisostomo, 1678 (opera inaugurale del teatro), in cui il Grossi è protagonista, è presente tra i libretti Fontanelli e attestato dalle partiture Mus.F.894 (identificata in base alla presente edizione) e 898 (non verificata con un'esatta versione), nonché dall'antologia Mus.G.298 (tutte le arie), mentre per Mus.F.1547 arie 14-16, 18-19, 22, 24, 26-32 l'identificazione è in base all'edizione Modena 1685 (rappresentazione inaugurale del T. Fontanelli).

Il Ratto delle Sabine, Venezia, Nicolini, 1680 (librettista Giacomo Francesco Bussani – compositore Pietro Simone Agostini), Venezia, T. S. Giovanni Grisostomo 1680, in cui il Grossi canta come Ostilio, ha riscontro tra i libretti Fontanelli e coincide almeno come opera con le antologie: Mus.G.256 arie 4-5, 11-15, 22; Mus.G.299 arie 1-2, 9-15; Mus.G.315 aria 38; Mus.G.319 arie 1, 4, 7, 9-11, 13, 15. In particolare, Mus.G.256 corrisponde esattamente alla presente edizione.

Flavio Cuniberto, Modena, Bartolomeo Soliani, 1688 (Matteo Noris - Domenico Gabrielli), Modena, T. Fontanelli 1688, in cui il Grossi impersona il protagonista, è presente tra i libretti Fontanelli ed è attestato dalla partitura Mus.F.421 (sul ms. compare riferimento alla presente edizione) ma non da arie puntualmente identificate con questa versione.

Il Mauritio, Modena, Soliani, 1689 (Adriano Morselli - Domenico Gabrielli), Modena, T. Fontanelli, 1689, in cui il Grossi è Cosroe, ha riscontro tra i libretti Fontanelli ed è attestato dalla partitura Mus.F.417 (tuttavia non ancora verificata nella precisa concordanza, se con questo allestimento o piuttosto con la prima veneziana), ma non da arie identificate proprio con questa rappresentazione. Tale coincidenza si riscontra invece tra la prima *Il Mauritio*, Venezia, Nicolini, 1687 (stesso librettista e compositore), Venezia, T. S. Salvatore, 1687, pure presente tra i libretti Fontanelli ed esattamente concorde con Mus.G.78 arie 1-8, 10-15, 17, 21, 23-26, 28, 30-36, 39, 46; però non risulta che il Grossi cantasse nella prima veneziana.

Eteocle e Polinice, Modena, Soliani, 1690 (librettista Tebaldo Fattorini - Giovanni Legrenzi compositore della prima di Venezia 1675), Modena, T. Fontanelli, 1690, in cui il cantante impersona Polinice, è tra i libretti Fontanelli ed è attestato dalla partitura Mus.F.628 (però ancora non verificata se concorde a questa edizione, alla prima veneziana o alla replica di Milano 1684, pure attestata tra i libretti Fontanelli). Alla prima del 1675 (in cui però non sembra comparire il Grossi) corrispondono invece Mus.E.309 arie 1-86 e Mus.G.320 arie 8-11.

Altra coincidenza esatta con una prestazione del Grossi si verifica per *L'Ingresso alla Gioventù di Claudio Nerone*, Modena, 1692 (Giovanni Battista Neri - Antonio Gianettini, o Giannettini), Modena, T. Fontanelli, 1692 che compare tra i libretti Fontanelli e concorda esattamente con la partitura Mus.F.499, ma non con un'antologia di arie.

Invece *Pirro e Demetrio*, *Dramma di Adriano Morselli*, Venezia, 1690 (Adriano Morselli - Giuseppe Felice Tosi) Venezia, T. S. Giovanni Grisostomo, presente tra i libretti Fontanelli, concorda esattamente con Mus.G.311 arie 1-28 tranne 14, 18, 19, ma pare che il Grossi canti non in questa rappresentazione bensì in quella di Milano 1695.

Almeno da questo primo sondaggio, un rapporto diretto tra esibizioni di ‘Siface’ e arie estensi sembra ristretto a pochissimi casi. È invece un po’ più estesa la correlazione generica tra libretti Fontanelli di opere in cui si esibisce il cantante e musiche del fondo ducale. È vero che solo in piccola parte si tratta di spettacoli locali o di prime veneziane poi effettivamente riprese *in loco*³⁸, ma nell’insieme sembra intuitivo che il cantante debba avere partecipato, accanto al compositore Antonio Gianettini e ad altre personalità culturali come Giovanni Battista Giardini³⁹, all’intensa attività di aggiornata informazione, preparativi e allestimento che fece degli anni da fine Settanta a tutti i Novanta del Seicento il periodo di migliore produzione musicale sui teatri modenesi.

Si è visto poi, in relazione alle prevalenze cronologiche dei materiali Fontanelli, che a partire dalla data di stampa 1737 (anno in cui la raccolta passa ad Alfonso Vincenzo), il numero dei testi per musica va progressivamente calando: i libretti recano date di stampa ancora abbastanza costanti, ma meno strettamente, dal 1703 (data di passaggio del teatro ai Rangoni) fino al 1736, invece molto sporadiche fino al 1752, in leggera ripresa (con opere di argomento giocoso) fino al 1762, anno in cui scompaiono quasi del tutto. Del pari, si riscontra un progressivo calo di correlazioni tra fonti estensi e libretti datati dal 1704 al 1760. Il 1737 è anche la data di morte del duca Rinaldo, quindi il calo può derivare in parte da un’attività musicale effettivamente via via più ristretta; ma in parte la causa è forse proprio il passaggio della collezione ad Alfonso Vincenzo, certamente più incline al teatro non musicale, in particolare francese o di tale influenza culturale, al pari della coltissima moglie Daria Tacoli, sposata nel 1738.

Infatti proprio la cultura francese – assorbita grazie ai viaggi all’estero e alla conoscenza di scritti circolanti in tutta Europa⁴⁰ – è insieme causa e oggetto delle libere adunanze in casa di intellettuali modenesi che diventano così tramite di nuovi stimoli culturali. Tra tutti, Giovan Giuseppe Orsi che, trasferitosi a Modena nel 1712, raccoglie personalità locali come Carlo Cassio (pure con un proprio gruppo letterario attivo fino al 1732), Ludovico Antonio Muratori, Francesco Torti, Ippolito Zanelli, ecc.. Anche Gherardo Rangoni aggrega intellettuali come Girolamo Tiraboschi, Giambattista Vandelli, Giambattista Venturi, attorno ai suoi interessi scientifici. Ma soprattutto Alfonso Vincenzo Fontanelli si vale, nelle sue attività e nel cenacolo di stampo umanistico da lui creato (che ospita le stesse personalità di maggior fama non solo in Modena), della formazione acquisita nei suoi viaggi e mediante la conoscenza con Voltaire, alimentata dalla lettura e diffusione di scritti francesi; a tale diffusione egli contribuisce in prima persona grazie alla traduzione di testi fondamentali del teatro di parola; la moglie Daria Tacoli fu pure tra gli scienziati modenesi sensibili anche a problemi economici, soprattutto del lavoro agricolo, in linea con gli interessi illuministici. Questo fervido clima culturale si iscrive in buona parte nel contesto politico innovativo promosso da Francesco III (governo: 1737-1780) che a lungo soggiorna a Milano e intrattiene stretti contatti con Londra, Parigi e Vienna (attento agli stimoli d’oltralpe anche grazie alla moglie Carlotta Aglae d’Orléans), che potenzia gli aspetti culturali, tra i primi l’apertura al pubblico della Biblioteca Estense, ufficialmente nel 1764, ma con ordine del duca del 1750; in essa pervennero molte raccolte degli intellettuali sopra citati, per lascito o per acquisto, spesso ad opera del Tiraboschi ma talvolta per ingresso successivo⁴¹.

Questa decisa svolta culturale, che favorisce gli interessi teatrali di Alfonso Vincenzo verso la produzione francese di parola, sembra riflettersi anche nei pochi libretti per musica corrispondenti per data al periodo in cui la collezione è sotto la sua cura, poichè pare di potersi riscontrare, accanto all’ovvia prevalenza di drammi metastasiani, una di poco minore presenza di opere giocose su testo di Goldoni.

È interessante infatti osservare che un rapido computo dei materiali di data posteriore al 1737 porta ad un totale di soli 75 libretti (16 tra 1740 e 1750; 27 tra 1750 e 1760; 24 tra 1760 e 1770; 8 dopo il 1770). Dei 75 libretti, 56 sono drammi (41 tra 1750 e 1770, solo 4 dopo il 1770), 8 oratori, 11 azioni drammatiche o intermezzi. Dei 56 drammi, 30 sono di argomento serio e tra questi 12 su testo di Metastasio, 25 sono di argomento giocoso e tra questi 16 su testo di Goldoni.

I 18 drammi seri non metastasiani hanno librettisti vari. Alcuni sono di grande fama: attestati in due casi Carlo Innocenzo Frugoni (Parma 1730 e 1760) e Apostolo Zeno (Reggio Emilia 1741 e 1751); presenti in una sola esecuzione nomi come Ranieri de' Calzabigi (Bologna 1771), Pietro Pariati (Milano 1762), Silvio Stampiglia (Bologna 1766). Altri pure noti, come: Giovanni De Gamerra (quattro opere in Milano 1771), Antonio Palomba (Bologna 1747), Alessandro Pepoli (Venezia 1790), Vincenzo Piazza (Parma 1743), Gaetano Roccaforte (Modena 1750), L.V.Savioli (Bologna 1771), Claudio Zucchi (Reggio Emilia 1763). Infine, Pio Enea degli Obizzi, alquanto precedente, compare in una ripresa padovana del 1741 (sul teatro di famiglia) di un suo lavoro seicentesco già dato a Ferrara. Riguardo invece le opere di argomento giocoso, a parte le due eccezioni cronologiche di Giuseppe Maria Buini (Modena 1744) e Giovanni Bertati (Reggio 1774) e alcuni altri rimasti anonimi, il resto dei libretti è di Carlo Goldoni, per esecuzioni in luoghi vari, estensi o contigui, su prime veneziane⁴².

Nell'insieme si ricava, da un lato, che la proporzione numerica è quasi a favore della produzione goldoniana, perciò in linea con le tendenze del secondo Settecento riguardo il vivo dibattito sulla riforma della commedia; dall'altro, che la collezione di drammi seri riflette la produzione più diffusa ma in parte è orientata verso l'accoglimento dell'analoga riforma nell'opera in musica del secondo Settecento, come indica la presenza soprattutto di Calzabigi ma anche di Pariati, Stampiglia e Zeno.

Sebbene questo sia solo il risultato di un rapido sondaggio, ancora da verificare a paragone con il contesto coevo, basta per la congettura che gli indirizzi riscontrati a prima vista derivino, da un lato, dal bisogno di documentare nella raccolta ogni tendenza produttiva (in probabile parziale analogia con le necessità imprenditoriali della programmazione teatrale *in loco*), dall'altro, dal gusto del clima intellettuale in cui si iscrive il Fontanelli; ma d'altro canto, forse, anche dalle linee culturali indicate da Francesco III. Interessante in merito è la presenza tra i libretti Fontanelli dei quattro drammi milanesi del 1771, tutti di De Gamerra; del resto esecuzioni milanesi – certo non scarse già prima del 1737 e quindi anche dell'avvento al governo del duca (54 libretti di drammi, oratori, azioni) - sono comunque attestate tra questi libretti anche sotto Francesco, in almeno 14 titoli, sempre di varie forme rappresentative. Tra questi 14, 12 sono drammi per musica, seri o giocosi; i librettisti sono: in quattro casi a testa, Goldoni (1758-1759) e De Gamerra (1771), in due Metastasio (1758, 1761) e in uno Pariati (1762)⁴³. Ma anche questo è per ora appena un indizio che richiede ovvi confronti più estesi.

Altri dettagli dello stesso segno escono dal confronto, per l'intero Settecento, tra i libretti Fontanelli di Goldoni e Metastasio e l'attività locale o contigua. I 16 di Goldoni, già visti, sono concentrati soprattutto tra il 1755 e il 1770: 10 a Modena, Teatro Rangoni; 2 a Bologna; 2 a Milano; 2 a Parma. I testi di Metastasio nell'intero arco di secolo sono 26, con una moderata prevalenza nella prima metà del Settecento (si è visto che sono solo 12 dopo il 1737, 8 dei quali tra il 1750 e il 1760): 14 sono spettacoli dati in ambito estense, 8 a Reggio, 6 a Modena in teatri vari, ma quasi mai Rangoni; 4 a Bologna; 3 a Venezia; 2 a Milano; altri 3 in rappresentazioni private⁴⁴. Interessante lo spunto (anche questo da approfondire) offerto dall'attività del Teatro Rangoni nel secondo Settecento,

in cui la carenza di drammi metastasiani è affiancata dalla produzione di quasi tutti i testi goldoniani: si è visto che i Rangoni e i Fontanelli appartengono allo stesso clima culturale 'illuminato' se non illuministico, sulla linea dell'apertura conferita dal duca al contesto politico-sociale.

Al contrario, non sembrano finora emerse identità fra i materiali Fontanelli ascrivibili ai due librettisti e le fonti estensi coeve: per i testi di Metastasio si riscontrano alcune analogie di titoli (ad es. *Alessandro nelle Indie*, *Artaserse*, *Didone abbandonata*) ma non si tratta delle stesse opere, essendo diversi i compositori; e solo i libretti goldoniani de *La buona figliuola*, Bologna 1760 e *Il signor dottore*, Modena 1762 trovano corrispondenza di titolo e paternità rispettivamente nelle partiture manoscritte Mus.F.926 e 385, ma non se ne è stabilita la concordanza con la stessa esecuzione. Va tuttavia ricordato che, in questo periodo, l'incremento del fondo musicale estense non sembra più così attento e puntuale, né in relazione alle vicende locali né come aggiornamento di ciò che avviene all'esterno.

In Estense si conservano però altre opere su argomento giocoso, veneziane o di area circostante, spesso per musica di Baldassare Galuppi, non tutte ma in buona parte su testo di Goldoni. Dei manoscritti che le contengono non si conosce finora l'origine o provenienza, né un preciso momento di ingresso, sebbene alcune congetture riguardino o un possibile rapporto con esecuzioni modenesi (però non di tutte le opere) o un eventuale legame – anche solo indiretto - con l'attività del Teatro Obizzi a Padova; in entrambi i casi si tratta di congetture appena accennate e tuttora prive di indizi più precisi⁴⁵. Stranamente, sono pochissime le concordanze tra le opere contenute in questi mss. e i libretti Fontanelli: ad es., oltre ai drammi su testo di Goldoni, già sopra menzionati, un *Aman- te di Tutte*, nel ms. musicale Mus.F.440 (testo e musica rispettivamente di Antonio e Baldassare Galuppi) e nel libretto della rappresentazione Modena 1762, di cui però si cita come librettista Giuseppe Davia⁴⁶: occorre un'ovvia verifica dell'attribuzione.

Tra i libretti Fontanelli (e non nelle fonti estensi) si trovano invece altri drammi dati a Padova nel Teatro Obizzi, ma tutti di argomento serio e solo due del diciottesimo secolo: *Il Trionfo di Partenope*, Padova, 1715 (librettista e compositore ignoti); una tarda replica de *Il Pio Enea* (Pio Enea Degli Obizzi – compositore ignoto) già rappresentato a Ferrara nel 1670 e ripreso nel teatro padovano di famiglia nel 1741. Gli altri sono tutti spettacoli di fine Seicento, quindi presumibilmente aggregati alla raccolta sulla scia di Decio Fontanelli ai fini della gestione del teatro di famiglia: *Isifile*, Padova, 1693; *L'Adone*, Padova, 1695; *Il Ciclope*, Padova, 1695; *Ifi*, Padova (stampa a Venezia), 1697; tutti privi di attribuzioni, a parte il testo poetico de *Il Ciclope* e di *Ifi*, rispettivamente di Girolamo Frigimelica Roberti e di Giovanni Cesare Godi.⁴⁷

Non sembra dunque, per ora, di ravvisare un interesse diretto di Alfonso Vincenzo Fontanelli verso l'attività del teatro degli Obizzi; ciò, malgrado i rapporti costanti nel tempo tra questo casato e quello estense (tanto che l'ultimo esponente morto nel 1803, Tommaso, nominò erede Ercole III d'Este) e l'appartenenza di Ferdinando Obizzi (coevo proprietario del teatro, assieme ai fratelli) al medesimo clima culturale in cui si iscrive l'attività del Fontanelli⁴⁸. Quello infatti, accademico tra gli Intrepidi ferraresi e i Ricovrati padovani⁴⁹, come gestore del teatro e autore di commedie si apre nel tempo alle istanze di rinnovamento. Si procura conoscenze di gestione teatrale per curare gli allestimenti padovani⁵⁰, raggiungendo un ottimo livello negli spettacoli (di musica e non): basta scorrere le notizie relative a quel periodo⁵¹ per osservare come la sua linea di scelte artistiche continui almeno per qualche tempo dopo la morte (avvenuta nel 1768). Infatti, oltre all'opera seria, si dà spazio al dramma giocoso soprattutto dal 1751 (con re-

golarità dal 1755) al 1790⁵², ma forse fin dal 1743⁵³. Varie opere sono su testo di Carlo Goldoni (come *Il mondo alla roversa ossia le donne che comandano* del 1755, *La buona figliuola* del 1768, rispettivamente messe in musica da Baldassare Galuppi e Nicolò Piccinni, e *La buona figliuola maritata* del 1769, sempre del Piccinni) in linea con la produzione coeva – non solo veneziana – ma anche con le tendenze verso i modi goldoniani, soprattutto a partire dal 1735⁵⁴. Del pari, tra le commedie si cerca di introdurre – pur se in ritardo e non agevolmente – il teatro francese di stampo illuministico (come la *Zaira* di Voltaire nella traduzione di Gozzi, nel 1751⁵⁵; ma poi solo nel 1787 compare una commedia di Diderot⁵⁶). Il tutto, ovviamente, grazie ai contatti di Ferdinando con Venezia⁵⁷ ma anche con altri contesti di attività, come Bologna⁵⁸. L'Obizzi partecipa infine alle polemiche del pieno Settecento sulla riforma della commedia, che tenta in parte di realizzare nei suoi testi per il teatro di parola⁵⁹.

Questa congerie di dati, per ora iniziali, sparsi e bisognosi di verifiche e indagini riferite ai corrispondenti contesti, tuttavia basta a prospettare legami con il periodo della riforma del teatro - di parola e in musica - a far congetturare possibili relazioni con l'attività coeva di altri luoghi ed a delineare i percorsi di successive ricerche.

Un ultimo spunto di riflessione sui libretti Fontanelli del pieno Settecento viene dalla marcata sporadicità di testi posteriori alla data di stampa 1762-3⁶⁰; inoltre, non compaiono oltre il 1762 i libretti corrispondenti a rappresentazioni modenesi e non oltre il 1760 quelli correlati alle scene reggiane (salvo uno, sporadico, del 1763). Nell'apparente assenza (almeno finora) di cause legate al contesto locale o musicale, si potrebbe notare la concomitanza con vicende familiari: nel 1761, le nozze della figlia Lucrezia con l'amico bolognese di Alfonso Vincenzo, il senatore Gianfrancesco Aldrovandi (degli sposi si conosce il grande interesse per il teatro anche se – finora - non attestato riguardo i drammi in musica); nel 1765 la scomparsa della moglie Daria⁶¹. Si potrebbe forse congetturare che la collezione di testi per musica coevi ad Alfonso Vincenzo si debba soprattutto alla moglie o alla figlia del marchese? E che quindi cessi quasi del tutto nei primi anni Sessanta, quando entrambe non sono più presenti? Ma anche questa è appunto una congettura finora priva di indizi precisi. Un lavoro appena intrapreso sui testi drammatici francesi del Sei e Settecento della Biblioteca Estense Universitaria (anche libretti per musica ma in maggior parte teatro di parola, almeno stando ad una rapida scorsa del catalogo corrispondente alla definitiva enucleazione, nel primo Ottocento⁶²) punta a rintracciare sia eventuali coinvolgimenti delle famiglie Fontanelli o Aldrovandi riguardo non tanto il possesso – di cui non si ha documentazione – quanto la promozione di allestimenti, sia – più sostanzialmente – i legami con la coeva attività teatrale. Lo stato è però troppo iniziale per consentire qualche prima notizia.

2. Utili informazioni sull'opera del secondo Settecento e del primo Ottocento si trovano in una **diversa tipologia di fonti documentarie** che è, insieme, un altro significativo esempio di collezionismo. Una raccolta di **lettere autografe** (a volte è autografa la sola firma del mittente) fa parte del fondo **Campori**⁶³, pervenuto a fine '800 per lascito ereditario al Comune di Modena, ma come deposito perpetuo presso la Biblioteca; nello stesso fondo compare un migliaio di fonti musicali, per lo più del Sette e Ottocento, contenenti forme da camera o trascrizioni (a volte tarde) di opere ridotte per piccolo organico. L'Autografoteca Campori (circa 120.000 pezzi firmati da personaggi illustri dal Quattro all'Ottocento) comprende un cospicuo nucleo di interesse musicale, già oggetto di vari studi, però mirati soprattutto a materiali non più tardi del primo Settecento.

Una recente indagine⁶⁴ compie una ricognizione sistematica sulle lettere di interesse musicale da metà Settecento in poi. Prima, una rapida scorsa preliminare sull'intero complesso - mediante l'unico indice esistente delle lettere, per nome di estensore (non ci sono strumenti di ricerca per destinatario) - rivela che almeno 396 nomi potrebbero essere di personalità legate al mondo musicale⁶⁵. Poi, da una verifica diretta delle sole fonti sette e ottocentesche, almeno 375 nomi risultano corrispondere a missive di interesse musicale, quasi tutte riferite ad aspetti dell'attività teatrale in Italia e talvolta all'estero⁶⁶. La formazione della raccolta - ovviamente non tutta, ma in massima parte per opera di Giuseppe Campori - avviene per aggregazioni sparse (acquisti ma anche scambi tra amatori o commercianti di autografi in Italia e all'estero, come Camillo Baggi, la Maison Charavay, Luigi Napoleone Cittadella, probabilmente Albano Sorbelli), talvolta per confluenza parziale o totale di altre collezioni (come quelle dei modenesi Antonio Gandini, Giovanni Francesco e Giorgio Ferrari Moreni e di Gaetano Giordani, ispettore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna) ed ha analogie con altre come quella di Emilia e Francesco Succi di Bologna⁶⁷. Quindi le lettere recano notizie tra loro slegate e prive di complementi o riscontri in altre fonti interne alla raccolta. Ulteriori informazioni non solo sugli autografi ma pure sui mss., anche musicali, raccolti da Giuseppe, potrebbero venire da una ricognizione puntuale sulle lettere dell'Autografoteca Campori omonima, conservata nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna⁶⁸.

L'ambito geografico del nucleo modenese di interesse musicale è amplissimo; da un sondaggio a campione sui luoghi di emissione e destinazione risulta quanto segue, in ordine di prevalenza. Di emissione: Piacenza (tutte lettere di Giuseppe Nicolini), Milano, Bologna, Venezia; poi, in minor misura, Parigi, Roma, Modena. Di destinazione: Modena, Milano, poi, in minor misura, Firenze, Padova, Bologna, Ferrara, Parma, Roma. Tra le personalità più eminenti, soprattutto estensori ma in parte destinatari, si trovano ad es.: Giovanni Ansani, Bonifacio Asioli, Francesco Basili, Faustina Bordoni Hasse, Giovanni Battista Borghi, Salvatore Cammarano, Giovanni Carestini, Luigi Cherubini, Giuseppe Colla, Girolamo Crescentini, Francesco Fontanesi, Sofia Fuoco, Fabrizio Galliari, Gaetano Gaspari, Carlo Gervasoni, Gaetano Giordani, Niccolò Jommelli, Vincenzo Manfredini, Giovanni Battista Martini, Stanislao Mattei, Giovanni Simone Mayr, Saverio Mercadante, Giacomo Meyerbeer, Francesco Morlacchi, Otto Nicolai, Ferdinando Paer, Luigi Romanelli, Gioachino Rossini, Antonio Sighicelli, Prospero Silva, Giuseppe Verdi; due nuclei di discreta entità sono lettere di Gaetano Donizetti e Giuseppe Nicolini⁶⁹.

Dall'insieme emergono aspetti e dettagli su raccolta di materiali, composizione ed esecuzione di opere, personalità del mondo musicale e momenti della loro vita; inoltre, questo reticolo di informazioni diversificate lascia intravedere scorci dell'ambiente musicale coevo, spesso nell'immediatezza del quotidiano. Al riguardo, si individuano alcune prevalenti categorie di contenuti⁷⁰: riferimento ad opere stampate, musicali o di carattere storico, del mittente o di altri⁷¹; ritratti⁷²; documenti su precise composizioni e rappresentazioni e testimonianze di pratica e di costume professionale (vicende legate a rappresentazioni, impegni e spostamenti di professionisti, influenza politica o comunque delle autorità, raccomandazioni per e informazioni su cantanti da parte di compositori e, viceversa, cenni alla condizione socio-economica dei professionisti della musica, ecc.)⁷³; ma il tutto sembra accomunato dal medesimo ambito del teatro d'opera.

In particolare, è documentata la corrispondenza tra compositori, librettisti, cantanti, impresari e altre professionalità legate all'ambito succitato, in previsione di un allestimento.

Due esempi incisivi e completi, di metà Settecento e del primo Ottocento, riguardano rispettivamente: la messa in scena del *Demofonte* di Nicolò Jommelli sul Teatro Obizzi di Padova nel 1743; dettagli dell'attività e dei contatti di un compositore nel contesto di Torino, Trieste, Venezia e Vienna intorno al 1838.

Nel primo caso, si tratta di frammenti di corrispondenza legati al medesimo contenuto: missive tutte datate 1743 - di Giovanni Carestini ad un destinatario identificato da una nota manoscritta come Bernardo degli Obizzi (la famiglia proprietaria del teatro padovano)⁷⁴, correlate a quelle di Nicolò Jommelli ad un Obizzi non nominato, ma evidentemente uno dei fratelli di Bernardo (forse Ferdinando?)⁷⁵; è un caso pressoché unico tra i materiali musicali dell'Autografoteca Campori, quasi mai costituiti di carteggi o di gruppi omogenei, neppure parzialmente. Il cantante Carestini, dopo remore dovute al carico di impegni, accetta di cantare la parte del protagonista, pur se con musica diversa da quella di Gluck da lui già conosciuta, ma ottiene che Jommelli gli scriva una parte abbreviata⁷⁶. Il musicista, invece, riferisce fasi nella composizione della musica e nell'ingaggio di alcuni cantanti, in accordo con i proprietari del teatro: non Felice Salimbeni, per motivi di salute, ma certamente Caterina Fumagalli, un Lorenzino, Girolamo Brunelli e Teresa Imer; Giuseppe Santarelli, inizialmente previsto è poi allontanato per volere degli Obizzi e sostituito da Giuseppe Jozzi⁷⁷. Oltre a quanto riferito, va sottolineato che i cantanti sono confermati dal libretto della corrispondente rappresentazione: ivi, il Lorenzino della lettera è probabilmente Lorenzo Gregorio Babbi, mentre Teresa Imer è citata come Cornelys, o meglio Cornelis.

Nel secondo caso, una sola lettera (Otto Nicolai a Giacomo Ferretti, Venezia, 28 ottobre 1838) contiene un complesso di dettagli utili a più livelli, riguardo attività e contatti del compositore con i più famosi impresari del tempo, a partire da Bartolomeo Merelli, a cui Nicolai è legato per la sua qualità di direttore dell'opera del Kärntnerthortheater di Vienna. Poi si riferiscono vicende in Italia, varie attività anche per la messa in scena di alcune sue opere, motivi di ulteriori contatti appunto con impresari: a Torino con Giaccone (Vincenzo o Vittorio? Sembrano attivi nella città rispettivamente intorno al 1840 e negli anni Cinquanta)⁷⁸ per il carnevale 1839-1840, poi con Alessandro Lanari per Venezia, successivamente con Natale Fabrici per Trieste, tramite la famosa cantante Carolina Ungher che apprezza l'opera *Rosmonda d'Inghilterra* su testo di Felice Romani (esempio dell'influenza dei cantanti di grido sugli impresari e sulla messa in scena di opere nuove); si augura intanto di trovare impiego a Roma come direttore d'orchestra al Tor di Nona o al Valle, a dimostrazione del fatto che i compositori non potevano vivere della sola produzione per i teatri⁷⁹.

Già questi soli esempi valgono a fornire dettagli su meccanismi che, in periodi diversi, stanno alla base del mondo dell'opera, confermati poi da particolari riferiti in una congerie di altre missive.

A ribadire l'influenza dei cantanti anche ai fini dell'allestimento di opere nuove, bastino alcune delle 47 lettere di Giuseppe Nicolini (da Piacenza nell'arco 1807-1830 e quasi tutte indirizzate ad Angelo Cavagnari che a Roma era «ricevitore generale del Dipartimento del Tevere»). Oltre a qualche dettaglio sulla sua attività prima nel circuito Roma, Milano, Torino (invii dal 1807 al 1810) poi a Parma (1823), riferiscono alcune raccomandazioni chieste dal compositore stesso, presso o tramite cantanti di fama: Marietta Marcolini a Roma (missiva 21 febbraio 1808) e Giovanni Battista Velluti (9 marzo 1809); tramite questo, per i legami che li uniscono da tempo, attende – invano - un contratto per il Teatro alla Scala nel quale il cantante è già impegnato⁸⁰. Le 13 lettere di Gaetano Donizetti (indirizzate per lo più a Innocenzo Giampieri, aiuto bibliotecario della

Biblioteca Palatina di Firenze, da luoghi vari, nell'arco 1833-1845) riportano frammenti di notizie su alcune opere e talvolta dettagli sui rapporti con librettisti, cantanti (cfr. oltre) e impresari (la menzione più frequente è quella di Alessandro Lanari), nonché sulla diffusione non controllata di testi. Del *Torquato Tasso*, per Roma, Teatro Valle, 9 settembre 1833, si riportano fasi preparatorie del libretto di Giacomo Ferretti (invio del 14 maggio 1833) fino al resoconto del successo incontrato (missiva del 17 settembre); della *Maria Stuarda* di Milano, Scala, 30 dicembre 1835, le note vicende preliminari dalle quali il compositore prende le distanze (lettera del 30 settembre 1834)⁸¹. Del *Marin Fallerio* per Parigi, Théâtre Italien 12 marzo 1835, disconosce ogni versione diffusa fuori controllo e che non corrisponda allo «spartito venuto di Parigi» (invio del 18 settembre 1836), in probabile riferimento alla disputa con l'impresario Gennaro Fabbricatore per l'uso da questi fatto di una versione non originale. Quella sorta di subordinazione del compositore rispetto i cantanti, quale sembrano lasciar intuire le lettere del Nicolini nel primo Ottocento, nelle missive di Donizetti, va scomparendo fino a giungere quasi al contrario; lo stesso il rapporto con i librettisti che, nella stesura del libretto, devono costantemente tener conto di Donizetti medesimo⁸². Tuttavia il librettista Giacomo Ferretti sembra avere, almeno a Roma, autorevolezza sufficiente a raccomandare altri, stando alle lettere a lui inviate da Luigi Ricci (Trieste, 30 novembre 1838) e Niccolò Zingarelli (Napoli, senza data), Gioachino Rossini (Bologna, 24 marzo 1833)⁸³, nonché da Otto Nicolai (cfr. sopra) che, tra l'altro, cerca di collaborare ad una nuova opera e di ottenere un posto come direttore d'orchestra in un teatro romano.

Tra i mittenti non troviamo quasi mai impresari, forse non ancora ricercati a fini collezionistici. Vari nomi emergono tuttavia nei testi, oltre a quelli – importanti – già visti: ad es., l'appaltatore modenese Pietro Camurri il cui contratto condiziona gli impegni del violinista Antonio Sighicelli, attivo contemporaneamente a Modena e ad Ancona dove pure lavorava il Camurri stesso (il Sighicelli ad Antonio Gandini, 26 aprile 1836)⁸⁴; mentre l'attività dell'impresario Francesco Bartolomeo Ricci incappa nel mutamento introdotto nei teatri dall'abolizione del gioco d'azzardo, almeno a Milano nel giugno 1814, quando Luigi Romanelli riferisce la circostanza ad un'amica non nominata⁸⁵.

Infine, nomi di direttori di periodici musicali, come Gaetano Fiori, confermano il ruolo di questi organi non solo di informazione su operisti e cantanti, ma di conseguente incisivo influsso sulle scelte di impresari e responsabili di spettacoli e sul gusto del pubblico⁸⁶.

Non è ovviamente possibile dare qui un sunto, pur veloce, di tutte le categorie di dettagli emersi dal citato studio sulle lettere dell'Autografoteca tra fine Sette e primo Ottocento: basti avervi accennato appena, scegliendo pochi esempi, in quanto si è finora riferito.

3. È carattere peculiare del patrimonio musicale tentare di 'fissare' un contenuto di per sé inafferrabile (la musica) e che necessita di mediazioni molteplici tali da renderne possibile la fruizione; ne consegue l'analogia molteplicità di nature delle documentazioni nel loro complesso (per ogni aspetto che contribuisce alla fruizione stessa) ma, insieme, la loro necessaria e assoluta interdipendenza, perchè riferite allo stesso contenuto⁸⁷.

Questo, identificabile con la singola opera, è a sua volta di carattere molteplice: la creazione poetica, quella musicale, l'invenzione coreografica, ognuna delle quali implica una specifica responsabilità intellettuale.

I mezzi che ne rendono possibile la realizzazione sono 'contenitori' di spettacoli, oggetti, enti, persone che svolgono ruoli diversi (direttori, esecutori, scenografi e altri responsabili dell'allestimento materiale, ecc.).

Ne deriva quindi una congerie di fonti, non solo bibliografiche e documentarie, anche se queste sono più frequenti e diffuse: musica, testo verbale, descrizioni della condotta in scena (scenario, oppure descrizione dello spettacolo); atti amministrativi (programmazioni, incarichi, assunzioni o scritture, pagamenti, bilanci, ecc.), lettere e carteggi; fonti indirette (cronache, articoli di giornali, ecc.); e ancora manifesti o locandine, raffigurazioni (di strumenti musicali, di luoghi dello spettacolo, di scene e coreografie, di costumi), ritratti (di compositori, poeti, cantanti, ballerini), fino ad arrivare alle foto d'epoca e alle incisioni e registrazioni su vari supporti.

Tutto quanto si è visto finora nei punti precedenti ne è un esempio chiaro, ampio e articolato in una serie di materiali e casi specifici; del pari ne risulta evidente che, ai fini di ricostruire opere, eventi e vicende ad essi collegate, è assolutamente necessario correlare le varie documentazioni di differente natura, sia nelle categorie di informazioni, sia negli elementi particolari contenuti in ogni singola fonte specifica.

Il problema della gestione correlata di tale congerie di documenti e di dati viene affrontato in questa sede dalla relazione che segue.

Note

¹ Per un rapido resoconto delle aggregazioni provenienti da privati e confluite nella Biblioteca Estense Universitaria si rinvia alla conferenza, a sua volta basata su studi precedenti della scrivente, *L'Estense in musica: patrimonio musicale e nuove prospettive*, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Settimana della Cultura 2006, nell'ambito di un ciclo dedicato a tutti i fondi storici della Biblioteca e all'attività dei singoli settori di gestione.

² Entrambi gli studi, si trovano in G. MONTECCHI - A.R. VENTURI - A. CHIARELLI, *Gli ozi di un illuminista. I libri di Alfonso Vincenzo Fontanelli alla Biblioteca Estense di Modena*, Pisa-Roma, Serra, 2008, rispettivamente alle pp. 109-146 e 69-108; sono corredati di due tavole sinottiche che ricostruiscono la raccolta Fontanelli e le correlazioni con le fonti musicali estensi coeve, *ibid.*, rispettivamente pp. 177-276 (di entrambe le autrici dei contributi sui libretti) e 277-298 (della scrivente).

³ C. MURATORI, *Fonti musicali, cataloghi e ordinatori: Giovanni Battista Dall'Olio e i libretti "Fontanelli" nella raccolta estense*, tesi di laurea, relatore Alessandra Chiarelli, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, Università di Bologna - sede di Ravenna, a.a. 2002-2003.

⁴ C. MURATORI, *I libretti per musica nella raccolta Fontanelli e il Catalogo di Giovanni Battista dall'Olio*, nel volume menzionato a nota 2, alle pp. 69-108, in particolare pp. 70-71.

⁵ *Opere teatrali esistenti nella Biblioteca Estense*, ms., sec. XIX, (BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA, Modena [d'ora in poi BEU], Cat. 68.1). Nelle note si utilizzano le sigle codificate del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Comune di Modena per gli istituti di loro appartenenza; per tutti gli altri, si impiegano le sigle del *Répertoire International des Sources Musicales*, RISM.

⁶ G. TIRABOSCHI, *Relazione della Libreria di Alfonso Vincenzo Fontanelli*, ms., sec. XVIII, c. 77r-v (ARCHIVIO DI STATO DI MODENA, Camera Ducale, Amministrazione della Casa - Biblioteca, busta 7).

⁷ *Inventario cronologico della Biblioteca Estense*, ms., sec. XVIII (BEU, Cat.60 1-4).

⁸ Ovviamente i soli titoli – di per sé non sufficienti ad identificare le opere – sono stati completati con le attribuzioni (li non presenti se non per le citazioni dei soli librettisti, peraltro non costanti e talvolta errate) e con l'accertamento di sede e data di rappresentazione, anche grazie al confronto con altre fonti (cataloghi storici coevi) nonché verificati soprattutto riguardo l'esistenza ancora attuale del singolo libretto. Per questo, cfr. A. CHIARELLI - C. MURATORI, *Tavola sinottica generale 1: Libretti di probabile provenienza Fontanelli nel Catalogo di Giovanni Battista dall'Olio*, nel volume menzionato a nota 2 *Gli ozi di un illuminista ... cit.*, pp. 177-276. Per notizie sugli altri cataloghi cfr. C. MURATORI, *I libretti per musica ... cit.*, pp. 71-72.

⁹ Per tutti gli elementi di luoghi e date qui riferiti, cfr. *Ibid.*, pp. 73-75.

¹⁰ Rispettivamente: di Venezia 342 libretti, di Bologna 251, di area estense 235 (171 di Modena e 51 di Reggio), di quella farnesiana 88 (63 di Parma e 25 di Piacenza); di Milano 64, di Ferrara 56, di Napoli 27; i restanti sono edizioni e rappresentazioni molto sparse e numericamente poco significative. Cfr. nota prec.

¹¹ Per il resto, poco più di 30 libretti sono datati tra inizio Seicento e il 1650 (ma soprattutto tra il 1640 e il 1650); i circa 600 restanti stanno nell'arco degli approssimativi 60 anni dal 1700 a intorno il 1760, ma per lo più entro il 1750.

¹² Per una ricostruzione puntuale delle rappresentazioni modenese e reggiane in base al confronto tra cronologie esistenti e libretti Fontanelli, cfr. *Ibid.*, pp. 82-108; per alcune conclusioni rilevanti in base a detto confronto cfr. pp. 75-80.

¹³ Nell'insieme, dal 1685 (inizio degli spettacoli per musica su questo teatro) al 1777, su 74 titoli di rappresentazioni musicali (51 sono drammi) 28 coincidono con libretti datati per lo più dal 1685 a circa il 1762; ma, più esattamente: dal 1685 al 1703, su 13 drammi per musica, 10 corrispondono a libretti Fontanelli; dal 1703 a circa il 1762, su 38 spettacoli 18 collimano con i libretti.

¹⁴ In particolare: dal 1668 al 1701, 23 libretti Fontanelli su 41 opere; dal 1714 al 1732, 18 libretti su 18 rappresentazioni; dopo il 1732, su 33 esecuzioni, 10 libretti datati dal 1732 al 1763.

¹⁵ Per il confronto completo e puntuale dei due nuclei di fonti, corredato di identificazioni di mss., scaturite dal medesimo, sia consentito rinviare ancora ad A. CHIARELLI, *Tabella sinottica 2. Libretti Fontanelli e fonti musicali estensi*, nel volume menzionato a nota 2 *Gli ozi di un illuminista ... cit.*, pp. 277-298; il confronto si basa su una ricostruzione dei manoscritti estensi avente come fonte un catalogo manoscritto del 1755, pressoché coevo al termine della raccolta Fontanelli, ma detta ricostruzione è stata verificata direttamente sui mss. musicali. Per un rapido e generale conto dei risultati più rilevanti cfr. ID., *Libretti Fontanelli e fonti musicali estensi di arie: primi confronti e identificazioni per un complesso di testimoni della musica coeva, ibid.*, pp. 109-146 in particolare pp. 112-127.

¹⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹⁷ Per il confronto completo e puntuale tra opere elencate nel *Repertorio* (conservato presso l'Archivio di Stato di Modena) e i libretti Fontanelli cfr. *Ibid.*, pp. 120-122.

¹⁸ In particolare: su 98 oratori ivi elencati 63 sono eseguiti a Modena, di questi, 36 sono attestati tra i libretti Fontanelli; su 63 drammi elencati 49 titoli corrispondono a libretti Fontanelli, di questi, 30 si riferiscono a esecuzioni locali e ai relativi libretti.

¹⁹ *Ibid.*, p. 118.

²⁰ Le identificazioni dei mss. di arie sono riportate dalla scrivente nella menzionata *Tabella sinottica 2 ... cit.*, pp. 279-297, nn. 23, 68, 77, 81, 89, 96, 121, 122, 131, 196, 220, 224, 226, 237, 254, 265, 337, 382, 402, 405, 439, 443, 461, 462, 554, 663, 696, 708, 709, 721, 722, 728, 749, 758, 769, 809, 827, 828, 922, 954, 986, 987, 1007, 1069, 1070, 1071, 1100, 1182, 1255, 1256, 1265, 1287, 1293, 1347. Per un'esposizione veloce ma completa dei risultati di queste identificazioni in rapporto ai libretti Fontanelli e al contesto coevo, locale ed esterno, cfr. di nuovo la scrivente in *Libretti Fontanelli e fonti musicali estensi di arie... cit.*, pp. 128-139. I caratteri di collezione omogenea, nonostante le diverse origini e provenienze dei mss., e il modo in cui quella si iscrive nel contesto del tempo sono illustrati *Ibid.*, pp. 128-133. Per dettagli sulla circolazione dei cantanti attestati, cfr. oltre. L'intero complesso di questi risultati si basa sulla tesi di dottorato della scrivente, *Collezionismo musicale nel tardo Seicento: le raccolte manoscritte di arie da opere italiane nella Biblioteca Estense di Modena*, diss. Dottorato di Ricerca in Musicologia, relatore Thomas Walker, Università di Bologna, a.a. 1985-1986, avviata in base ad una prima idea e ad un'iniziale ricognizione di Lorenzo Bianconi intrapresa già molti anni or sono.

²¹ Cfr. di nuovo la scrivente in *Libretti Fontanelli e fonti musicali estensi di arie... cit.*, p. 124.

²² Per il confronto completo e puntuale tra antologie di arie elencate nel *Repertorio* e i libretti Fontanelli cfr. *Ibid.*, pp. 125-126.

²³ In particolare: 21 drammi sono di Venezia, 13 di area farnesiana (10 di Piacenza e 3 di Parma), 7 di Bologna, solo 7 di area estense (5 di Modena e 2 di Reggio), poche unità sparse da Torino, Milano, Ferrara, Ariccia, Napoli. Cfr. *Ibid.*, p. 125.

²⁴ Ad es.: le arie del *Mauritio* di Gabrielli in Mus.G.78 corrispondono al libretto di Venezia 1687, ma tra i libretti Fontanelli se ne trova anche uno Modena 1689. Si vedano: A. CHIARELLI, *Tabella sinottica 2 ... cit.*, p. 295 n. 1070 e A. CHIARELLI - C. MURATORI, *Tabella sinottica generale 1... cit.*, pp. 255, 271 rispettivamente nn. 1070, 1307.

²⁵ Cfr. *Ibid.* pp. 231-232 e 271, rispettivamente nn. 721, 728 e 1310 e ancora la scrivente nella menzionata *Tabella sinottica 2 ... cit.*, p. 291 nn. 721 e 728.

²⁶ Sia consentito rinviare ancora alla scrivente, *Libretti Fontanelli e fonti musicali estensi di arie... cit.*, pp. 143-146.

²⁷ Ad es.: Giovanni Buzzoleni, in servizio a Mantova dal 1682, forse dell'imperatore dal 1697; Giovanni Francesco Grossi 'Siface, in servizio a Modena dal 1679 al 1697 ma attivo in molti teatri e corti in Italia e fuori; Antonio Pietrogalli Cottini, dipendente da Mantova dal 1676, da Modena dal 1687, presente a Dresda nel 1680, attivo in ogni messa in scena modenese o legata a questa città; Angela Salicoli, al servizio dei Gonzaga dal 1688; Margherita Salicoli, pure dei Gonzaga fino al 1685, a Dresda fino al 1693 poi del duca di Modena dal 1697. Per tutto, cfr. *Ibid.* pp. 139-141, dove il complesso di risultati che riguarda i cantanti è fondato in buona parte sulla tesi di dottorato della scrivente citata a nota 20.

²⁸ Come, ad es. Diana Aureli o Orelia, Francesco Ballerini, Giovanni Buzzoleni, Domenico Cecchi, Francesco De Castris, Francesco De Grandis, Clarice Gigli, Pietro Mozzi, Francesco Antonio Pistocchi, Barbara Riccioni, Angela Salicoli, Margherita Salicoli, Francesca Maria Sarti Pietrogalli "Cottini", Giuseppe Scaccia, Diana Testi, Anna Maria Torri. Per tutto cfr. *Ibid.*, p. 141 e la tesi menzionata a nota 20.

²⁹ Così, ad es.: *Vespasiano* Venezia 1678 con Mus.G.298; *Il ratto delle Sabine*, *Messalina* e *Odoacre* (tutti Venezia 1680) con Mus.G.256, 299, 304, 308, 315, 319; *Publio Elio Pertinace* Venezia 1684 con Mus.G.318; *Pirro e Demetrio* Venezia 1690 con Mus.G.311; *Onorio* Venezia 1692 con Mus.G.324. Tutti i libretti concordanti si trovano nella raccolta Fontanelli. Per tutto, cfr. *Ibid.*, pp. 141-142 e la tesi citata a nota 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 142. Ivi si citano: S. DURANTE, *Cantanti per Reggio (1696-1717): note sul rapporto di dipendenza*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 302-305; J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1993, soprattutto pp. 32-35; entrambi sulle tracce di L. BIANCONI - TH. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of seventeenth Century Opera*, «Early Music History», 4 (1984) pp. 209-296.

³¹ Si deve citare ancora il contributo della scrivente *Libretti Fontanelli e fonti musicali estensi di arie...* cit., p. 142.

³² In particolare, fatti come l'ascesa al trono nel 1685 di James II Stuart, sposato a Maria Beatrice d'Este dal 1673, e come la nascita dell'erede nel 1688, poco tempo prima della perdita del trono inglese. Cfr. *Ibid.*, p. 143.

³³ È al servizio del duca di Modena dal 1679 fino alla propria morte nel 1697 e, pur nell'ambito di una carriera tutta prestigiosa, gli anni dal 1687 sembrano di particolare fulgore: esibizioni a Londra dove raggiunge appunto nel 1687 Maria Beatrice, rapido ritorno da Londra a Modena con immediato affiancamento da parte del Cottini, circolazione nei principali teatri – anche a Firenze e Parma – e presenza a Roma presso i Pamphili nel 1687-1688. Cfr. *Ibid.*, pp. 137 e 143.

³⁴ Ad es., proprio nel 1688, l'apertura del nuovo teatro per musica a Piacenza e del nuovo Teatro Ducale di Parma e le nozze di Odoardo Farnese e Dorotea Sofia di Neoburgo generano fastose celebrazioni, a loro volta occasione dell'arrivo alla corte parmense dell'Aureli che, a coppia fissa con il Sabadini, prepara tutte le opere (per lo più revisioni) date a Piacenza e Parma fino al 1694; inoltre non si può trascurare il legame tra Este e Farnese che verrà ribadito nel 1692 dal matrimonio tra Margherita e il duca modenese. Per tutto cfr. *Ibid.*, p. 143.

³⁵ ARCHIVIO DI STATO DI MODENA [d'ora in poi ASMO], Camera Ducale, Ambasciatori Estensi, Venezia, busta 108, copia da lettera, 15 luglio 1651, e ASMO, Camera Ducale, Ambasciatori Estensi, Venezia, busta 109, fascicolo 1653 I-IV, copia da lettera 15 marzo 1653. Entrambi i documenti sono citati da A. JARRARD, *Architecture as performance in seventeenth century Europe. Court ritual in Modena, Rome and Paris*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2003, nota 40 al cap.2.

³⁶ Cfr. la citazione a nota 32.

³⁷ Le prestazioni del cantante sono qui rilevate, per ora, solo in base a C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, VII: Indice dei Cantanti, 1994; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, alla voce. Il rilevamento dei libretti Fontanelli e delle fonti estensi è in base ad A. CHIARELLI, *Tabella sinottica 2 ...* cit., pp. 277-297. Allo stesso testo si rinvia per le fonti delle identificazioni delle arie, sempre in base alla tesi della scrivente citata a nota 20; questa indagine, a sua volta, è stata intrapresa già molti anni or sono (in base ad una prima idea e ricognizione di Lorenzo Bianconi, come detto a nota 20), tanto che una prima sommaria fase di lavoro della scrivente su una campionatura di manoscritti era già stata presentata in *Le arie anonime del Sei e Settecento nei manoscritti estensi di Modena: esempi e proposte per l'identificazione*, tesi di Perfezionamento in Musicologia, Università di Bologna, a.a. 1980-1981, relatore Franco Alberto Gallo. Lavori analoghi, ovviamente di diverso taglio e intento, anche in H. SAUNDERS, *The repertoire of a Venetian opera house (1678-1714): the Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, Ann Arbor, UMI, 1985 e J. WILLIAMS BROWN, "Con nuove arie aggiunte": *aria borrowing in the Venetian Opera Repertory, 1672-1685*, Ph. D. diss., Cornell University, 1992.

³⁸ Basti un primo rapido confronto con i titoli delle opere coeve date a Modena e Reggio, riportati da C. MURATORI, *I libretti per musica nella raccolta Fontanelli e il Catalogo di Giovanni Battista dall'Olio*, cit. pp. 82, 85-91, 102-103

³⁹ Sul Gianettini (o Giannettini) e il Giardini basti già il primo cenno in proposito di E.J. LUIN, *Antonio Giannettini e la musica a Modena alla fine del secolo XVII*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi», ser.7, 7 (1932), pp. 145-230.

⁴⁰ Riguardo la temperie culturale modenese nel Settecento nelle accademie e nei circoli di intellettuali, si rinvia a A. R. VENTURI BARBOLINI, *Percorsi della cultura*, in *Gli Estensi. La corte di Modena*, a cura di Mauro Bini, Modena, Il Bulino, 1999, pp. 181-261, in particolare pp. 195-207; lo studio è una sintesi di precedenti indagini della medesima sui fondi estensi e sulla relativa documentazione archivistica.

⁴¹ Le notizie qui riportate, inclusi gli aspetti di maggiore rilevanza del collezionismo librario modenese e del suo contesto intellettuale, con particolare riguardo al Settecento, sono tutte presenti, con relative citazioni bibliografiche e documentarie, in A. R. VENTURI BARBOLINI, *Percorsi della cultura* cit. pp. 181-261, in particolare 195-207, 219, 223-230, 237-243; l'operato culturale di Alfonso Vincenzo è ampiamente ricostruito dalla medesima nel suo studio *Il marchese Alfonso Vincenzo Fontanelli funzionario ducale e curioso bibliofilo*, in G. MONTECCHI - A.R. VENTURI - A. CHIARELLI, *Gli ozi di un illuminista ...* cit., pp. 29-68, soprattutto 38-52 e da G. MONTECCHI, *Tradizioni familiari e orizzonti europei nel collezionismo di Alfonso Vincenzo Fontanelli, ibid.*, pp. 13-28, soprattutto 22-28.

⁴² Per tutto, basti scorrere A. CHIARELLI - C. MURATORI, *Tavola sinottica generale 1...* cit., pp. 177-276, in particolare i nn. 134, 261, 483, 487, 503, 508, 519, 535, 536, 543, 545, 546, 548, 549, 550, 564, 565, 566, 579, 580, 583, 584, 585, 587, 595, 634, 635, 636, 637, 652, 654, 656, 657, 664, 688, 691, 695, 744, 842, 843, 845, 846, 852, 871, 872, 874, 877, 895, 896, 906, 907, 1133, 1135, 1281, 1282, 1283, 1288, 1291, 1292, 1305, 1306, 1308, 1309, 1311, 1312, 1316, 1317, 1318, 1322,, 1323, 1324, 1325, 1331, 1332, 1341, 1346, 1348.

⁴³ Di nuovo, basti una rapida scorsa *Ibid.*, pp. 177-276, per gli anni e il luogo citati.

⁴⁴ Ancora, basti un'occhiata cursoria *Ibidem*; per il confronto con le rappresentazioni locali si rinvia di nuovo a C. MURATORI, *I libretti per musica nella raccolta Fontanelli e il Catalogo di Giovanni Battista dall'Olio ...* cit., pp. 85-102.

⁴⁵ Sia consentito rinviare ad A. CHIARELLI, *Gli Obizzi e la musica nel lascito di Tommaso: una breve ricognizione*, in *Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*, Milano, Motta, 2007, pp. 117-125; sull'argomento specifico (con menzione delle opere) soprattutto la p. 123.

⁴⁶ Basti un confronto veloce tra *Ibidem* e A. CHIARELLI - C. MURATORI, *Tavola sinottica generale 1 ...* cit., pp. 177-276; ivi, i libretti individuati sono rispettivamente i nn. 1309 e 1305.

⁴⁷ *Ibidem*; i libretti individuati sono rispettivamente i nn. 351, 1292, 194, 808, 1187, 1198.

⁴⁸ Per tutto ciò che riguarda i riferimenti agli Obizzi, all'attività musicale da loro patrocinata e al corrispondente deposito bibliografico e documentario, si rinvia a nota 45.

⁴⁹ I. ZANGHERI, *Profilo di Ferdinando degli Obizzi, organizzatore e autore teatrale nell'età di Goldoni*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti», 153, 1994-1995, Classe di Scienze morali, Lettere e Arti, fasc.III-IV, pp.723-753, in particolare 729-730.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 733-734.

⁵¹ Si rinvia alla cronistoria di B. BRUNELLI BONETTI, *I teatri di Padova*, Padova 1921.

⁵² B. BRUNELLI BONETTI, op. cit., pp. 232-233, 236-241, 245-246, 248-252.

⁵³ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁷ I. ZANGHERI, *Profilo...* cit., p. 736.

⁵⁸ B. BRUNELLI BONETTI, *Appendici alla storia dei teatri di Padova. Il carteggio teatrale degli Obizzi*, in «Atti della Accademia patavina di Scienze Lettere e Arti», 64, n.s., 1951-1952, pp. 1-16, in particolare p. 13, e I. ZANGHERI, *Profilo...* cit., p. 736.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 753.

⁶⁰ Addensamenti e rarefazioni cronologiche nei libretti Fontanelli sono già osservate, da C. MURATORI, *I libretti per musica nella raccolta Fontanelli e il Catalogo di Giovanni Battista dall'Olio ...* citata; si vedano anche, di nuovo, le citate tabelle sinottiche che accompagnano i due contributi relativi alla raccolta di libretti in G. MONTECCHI - A.R. VENTURI - A. CHIARELLI, *Gli ozi di un illuminista ...* cit., pp. 177-298.

⁶¹ Per queste notizie cfr. A. R. VENTURI *Il marchese Alfonso Vincenzo Fontanelli ...* citata.

⁶² N. ALGERI, *Catalogue du Théâtre française ou Recueil des pièces de théâtre de la Bibliothèque de Son Altesse Serenissime de Modène*, ms., secc. XVIII-XIX (BEU, Modena Cat.51.1).

⁶³ Le informazioni preliminari e generiche sull'intera collezione Campori conservata in Biblioteca si basano soprattutto su: A. CHIARELLI - P. DI PIETRO LOMBARDI - E. MANZINI - P. ORTOLANI - A.R. VENTURI, *Le raccolte Campori all'Estense. Mostra antologica nel primo centenario della morte di Giuseppe Campori (1887-1987)*, Modena, Mucchi, 1987; A.R. VENTURI, *Moderne raccolte manoscritte della Biblioteca Estense*, in *Materiali per la storia delle matematiche nelle raccolte delle Biblioteche estense e Universitaria di Modena*, Modena, Mucchi, 1987; A.R. VENTURI, *Le raccolte dei manoscritti Campori all'Estense*, «Biblioteche oggi», VII, n.5 (sett.-ott. 1989).

⁶⁴ C. SEVERI, *Una collezione di autografi sette-ottocenteschi di interesse musicale: l'Autografoteca Campori nella Biblioteca Estense*, diss., Laurea in Conservazione dei Beni Culturali ad Indirizzo Musicale, relatore Alessandra Chiarelli, Università di Bologna, a.a. 2007-2008.

⁶⁵ *Ibidem*, Appendice 1.

⁶⁶ *Ibidem*, Appendice 2.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 14-25 e 29-37. La ricostruzione delle fasi di raccolta è basata anche sui primi studi di A.R. VENTURI, *Moderne raccolte manoscritte della Biblioteca Estense*, in *Materiali per la storia delle matematiche nelle raccolte delle biblioteche Estense e Universitaria di Modena*, Modena, Mucchi, 1987 e *Le raccolte dei manoscritti Campori all'Estense*, «Biblioteche oggi», citata.

⁶⁸ C. SEVERI, *Una collezione di autografi ... cit.*, p. 37. Una prima indicazione generica sulla collezione di mss. musicali Campori è data dalla scrivente – in base al censimento dalla medesima operato direttamente sul materiale – in un contributo al volume menzionato a nota 63 *Le raccolte Campori all'Estense ...* Una riconversione breve del censimento nella procedura SBN Musica-Manoscritti è stata condotta nel tempo e affiancata alla catalogazione dei mss. musicali estensi, in progetti coordinati dal Settore Musica della Biblioteca Estense Universitaria; ne è in corso il controllo da parte di chi scrive.

⁶⁹ Basta scorrere la descrizione breve delle 375 lettere, ognuna corredata di cenno sommario al contenuto, in C. SEVERI, *Una collezione di autografi ... cit.*, Appendice 2.

⁷⁰ Per l'esatta individuazione delle categorie qui enunciate e di tutte le singole lettere pertinenti, cfr. *Ibidem*, Appendice 3.

⁷¹ Esaminate *Ibid.*, pp. 46-49.

⁷² *Ibid.*, p. 49.

⁷³ Per i primi risultati di uno sguardo d'insieme delle lettere così caratterizzate, si veda *Ibid.*, pp. 49-97 e 101-109.

⁷⁴ Per cenni cronologici all'attività dei teatri padovani, incluso quello degli Obizzi, cfr. B. BRUNELLI BONETTI, *I teatri di Padova ... citata*, e IDEM, *Appendici alla storia dei teatri di Padova ... citata*.

⁷⁵ Su Ferdinando uomo di cultura e di teatro, cfr. I. ZANGHERI, *Profilo ... citata*.

⁷⁶ Una prima individuazione delle lettere scritte dal Carestini (ma senza particolare riferimento al contesto musicale) è già in C. ALTILIA, [elaborato finale senza titolo], Master in Studi sul Libro antico e per la formazione di figure di bibliotecario manager impegnato nella gestione di raccolte storiche, C.I.S.L.A.B. di Arezzo - università di Siena, 2002.

⁷⁷ Per i risultati derivati dalla lettura di questo piccolo complesso di lettere, cfr. C. SEVERI, *Una collezione di autografi ... cit.*, pp. 51-54.

⁷⁸ Basti, ad es., A. BASSI *Storia del diritto d'autore nel teatro di Torino*, tesi di laurea in Giurisprudenza, Università di Pavia, a. a. 1999-2000, pp. 81-83, <http://www.ubertazzi.it/it/storia/tesi/pubblicate/bassi.pdf>, visitato il 31 marzo 2009.

⁷⁹ Per i risultati derivati dalla lettura cfr. C. SEVERI, *Una collezione di autografi ... cit.*, pp. 72-75.

⁸⁰ Per tutto, cfr. *Ibidem*, Appendice 3 e pp. 88-97.

⁸¹ La rottura con il librettista Felice Romani e la sua sostituzione con Giuseppe Bardari, le liti tra le cantanti Giuseppina Ronzi e Anna Del Sere e i problemi che mandano a monte la prima napoletana del S. Carlo, dove era allora impresario Domenico Barbaja e dove notoriamente si dà il 18 ottobre 1834 un *Buondelmonte*, adattamento della musica ad un nuovo libretto di Pietro Salatino.

⁸² Per tutto, cfr. *Ibidem*, Appendice 3 e pp. 79-88.

⁸³ *Ibid.*, pp. 105-106.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 69-71.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁸⁶ Domenico Cosselli a Gaetano Fiori, Trieste, 11 novembre 1839: per un'esposizione di alcune vicende, cfr. *Ibid.*, pp. 54-55.

⁸⁷ Un tentativo ampio e articolato di illustrare questi concetti, anche mediante esempi tratti dal patrimonio dell'Archivio di Stato di Modena, si trova nella conferenza della scrivente *Fonti musicali e Archivi: alcune esperienze e avvio di una ricerca*, Archivio di Stato di Modena, 17 maggio 2007.

