ISSN 2974-7287
https://doi.org/10.6092/issn.2974-7287/15956

FRANCESCO LORA*
Università di Siena

«DI GRAN FUOCO ED ARMONIA»: LA MOBILITÀ TERRITORIALE DEI MUSICISTI FRANCESCANI NEL CASO DI FRANCESCO PASSARINI

RIASSUNTO – Nell'Ordine dei Minori conventuali, dedito come nessun altro alla musica, abbondante fu la presenza di frati musicisti notevoli e tipico fu il loro essere contesi tra diversi conventi, in particolare durante la bassa età moderna. Il passare da una città all'altra li obbligò, da una parte, ad adeguarsi alle specifiche prassi esecutive e liturgiche del luogo, e ne fece, dall'altra, dei diffusori di risorse musicali inedite nei nuovi àmbiti di lavoro. Esemplare è il caso di Francesco Passarini, frate nato a Bologna nel 1636 e lì defunto nel 1694: maestro di cappella nella basilica felsinea di S. Francesco, fu nondimeno stabilmente attivo anche a Ferrara, San Giovanni in Persiceto, Venezia, Firenze e Pistoia. Il suo profilo biografico restituisce l'immagine del normale corso di carriera per un frate musicista di valore, prima che, dalla seconda metà del Settecento agli albori dell'età contemporanea, epigoni massimi quali Giambattista Martini e Stanislao Mattei dessero luogo a una quasi totale sedentarietà, votata a scopi differenti.

PAROLE-CHIAVE: Francesco Passarini; musica liturgica; mobilità territoriale; cappella musicale; scuola musicale

ABSTRACT – Dedicated more than any other religious order to music, the Order of Friars Minor Conventual abounded in remarkable friar-musicians: especially during the half of the early modern period, various convents often competed to engage them. On the one hand, moving from one city to another forced these friar-musicians to adapt to the specific performance and liturgical practices of the place while, on the other hand, it made them disseminators of new musical resources in their new working environments. The case of Francesco Passarini, a friar who was born in Bologna in 1636 and died there in 1694, is exemplary: chapel master at the basilica of San Francesco in Bologna, he was nevertheless also active in Ferrara, San Giovanni in Persiceto, Venice, Florence and Pistoia as well. His life story conveys a portrait of the ordinary career course of a skilled friar-musician before epigones such as Giambattista Martini and Stanislao Mattei gave rise to an almost totally sedentary model designed to serve different purposes from the second half of the eighteenth century to the dawn of the late modern period.

KEYWORDS: Francesco Passarini; liturgical music; territorial mobility; music chapel; composition school

* ✉ francesco.lora@unisi.it; https://orcid.org/0000-0003-2675-4145

Copyright © 2022 Francesco Lora
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Nell'àmbito della Regola francescana, e a maggior ragione al suo esterno, nessun Ordine religioso ha dato importanza alla musica più di quello dei Frati minori conventuali.[1] Lo dimostrano, lungo la storia: l'esorbitante numero di frati professionalmente dediti alla composizione o all'esecuzione; la cospicua produzione musicale, manoscritta o a stampa, e la singolare sensibilità nel conservare, documentare e tramandare le fonti; i significativi stanziamenti economici per il mantenimento di cappelle musicali, strumenti e cantorie; l'attività didattica svolta dai singoli frati, con l'Ordine stesso a fare benevolmente da garante e promotore. Il lavoro musicale dei Minori conventuali si rendeva utile a compensare, non di rado, le insufficienti forze di altri contesti religiosi nelle loro necessità: abbondano, per esempio, le testimonianze di ottavari celebrati da questa o quella comunità od Ordine, ai cui singoli giorni erano invitati di volta in volta i musicisti di differenti cappelle, e nel calendario dei quali erano appunto i Minori conventuali a fare la parte del leone.[2] Né va dimenticato che, in un circolo virtuoso di trascendenza e immanenza, la pratica musicale attirava i fedeli, elevava gli animi, caratterizzava il tempio e persuadeva alle offerte: i Minori conventuali costituivano finanche un sicuro riferimento per i laici che intendessero far celebrare solenni uffici religiosi con musica.[3]

La questione musicale, tra i Minori conventuali, giustificava l'infrazione. Soprattutto prima che l'età contemporanea rompesse, nel bene o nel male, secolari equilibri, i frati di ogni Ordine erano tenuti vita natural durante alla residenza nel convento d'origine, ivi prestando servizio, in

---

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente articolo: A-Wn = Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung; D-B = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung; I-Baf = Bologna, Accademia Filarmonica, Archivio-Biblioteca; I-Bas = Bologna, Archivio di Stato; I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica; I-Bca = Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio; I-Bgd = Archivio Generale Arcivescovile; I-Fa, Archivio del convento e Archivio musicale della SS. Annunziata; I-MOe = Modena, Biblioteca Estense Universitaria; I-Sd = Siena, Archivio del Duomo, Biblioteca Piccolomini e Opera metropolitana; S-Uu = Uppsala, Universitetsbibliotek, Carolina Rediviva.

[1] Cfr. O. MISCHIATI, *Un'indagine statistica sulla professione di musicista negli Ordini religiosi tra XVI e XVIII secolo*, in *Laeta dies. Musiche per san Benedetto e attività musicali nei centri benedettini in età moderna*, a cura di S. Franchi e B. Brumana, Roma, Ibimus, 2004, pp. 1-20.

[2] È il caso di un ottavario celebrato nel 1712 a Bologna, nel santuario del Corpus Domini appartenente alle suore clarisse, per la canonizzazione di santa Caterina de' Vigri, ed è quello di un altro ottavario celebrato lo stesso anno a Venezia, nella basilica dei SS. Giovanni e Paolo appartenente ai Domenicani, per la concomitante canonizzazione di san Pio V Ghislieri: uno stesso compositore, Ferdinando Antonio Lazzari, minore conventuale, più volte menzionato oltre, partecipò a entrambi; cfr. F. LORA, *Introduzione*, in F. A. LAZZARI - G. PERRONI - F. M. VERACINI, *Austriaco laureato Apollini: mottetti e concerti eseguiti nella funzione di Te Deum e messa solenne per l'incoronazione imperiale di Carlo VI d'Asburgo (Venezia, Basilica di S. Maria gloriosa dei Frari, 1° febbraio 1712)*, ed. critica a cura di F. Lora, Padova, Centro Studi Antoniani, 2016 («Corpus Musicum Franciscanum», 37/1), pp. VII-XLII: XVIII.

[3] È il caso, ancora, della funzione di Te Deum e messa solenne fatta celebrare da Filippo Hercolani, principe del Sacro Romano Impero e ambasciatore cesareo a Venezia, per l'incoronazione imperiale di Carlo VI d'Asburgo, nella basilica di S. Maria dei Frari a Venezia: maestro di cappella e compositore di riferimento era, di nuovo, Lazzari; cfr. LAZZARI - PERRONI - VERACINI, *Austriaco laureato Apollini* cit. Un ulteriore esempio s'avrà oltre, a proposito di una funzione simile celebrata nella città lagunare nel 1676.

obbedienza, secondo le facoltà individuali, e allontanandosi da esso non altro che per aver ricevuto dai superiori un incarico missionario. Dal punto di vista dell'odierno musicologo, una sorta d'incarico missionario, condotto con uno slancio paragonabile a quello degli evangelizzatori, doveva essere quello dei frati musicisti biograficamente e poeticamente caratterizzati da un'insolita mobilità territoriale, in quanto contesi tra diversi conventi e province, dunque soggetti a trasferimenti più o meno volontari di città in città e da un capo all'altro dell'Italia in primo luogo. Ciò presupponeva un costante adeguamento delle risorse alle prassi esecutive e liturgiche del luogo, aspetto che arricchiva in modo obbligatorio, sollecito e considerevole il bagaglio retorico e tecnico del frate musicista; reciprocamente, i nuovi contesti di lavoro del frate musicista potevano giovarsi delle sue esperienze pregresse già maturate altrove, e farle rimbalzare sul territorio con una risonanza difficile da conseguire vuoi per il religioso non spalleggiato da un ordine musicofilo, vuoi per il musicista laico e vincolato alle dipendenze di qualcuno.

Poste tali premesse, il presente contributo verte sulla figura esemplare di Francesco Passarini (o Passerini), minore conventuale: attivo lungo quasi tutta la seconda metà del Seicento, fu uno tra i più ammirati, mobili e prolifici musicisti, sia nell'àmbito specifico e peculiare della scuola bolognese, compresi i suoi orgogliosi tratti campanilistici, sia in quello trasversale e poliedrico della famiglia francescana, dove l'indirizzo artistico s'apriva invece a molte vie.

Nacque a Bologna il 10 novembre 1636 da Antonio e Angela Cuppini, e fu battezzato col nome di Camillo al fonte della cattedrale metropolitana di S. Pietro, all'epoca l'unico entro le mura cittadine.[4] Nel 1652, alla canonica età di media adolescenza, fu accolto nel convento bolognese di S. Francesco.

La pista della ricognizione biografica, da qui in avanti, è data non solo dai verbali stilati nel corso delle riunioni del Consiglio dei padri di quel convento, ma anche – e per dettagli altrimenti sfuggenti – dalle carte che il confratello, concittadino ed epigono Giambattista Martini raccolse e produsse ai fini di un'enciclopedica messa a punto della storia della musica: se portata a compimento, essa non avrebbe potuto esimersi dal dedicare uno spazio d'apoteosi al ruolo della scuola bolognese e dell'Ordine francescano. Dal momento che la società musicale dell'età moderna, e in particolare quella italiana, e ancor più in particolare quella felsinea con quella romana, valutava la purezza di sangue artistico attraverso la logica e il pregio della genealogia di maestro in allievo, non sarà fuori luogo precisare, allora, che la memoria di Passarini sembra essere stata preservata nel convento bolognese non tanto continuativamente, quanto con una decisiva mediazione esterna: come meglio si circostanzierà oltre, il frate ricevette alta stima dal celebre compositore Giuseppe Corsi detto il Celano, suo coetaneo, formatosi alla scuola romana di Giacomo Carissimi; il Celano la condivise con l'allievo Giacomo Antonio Perti, più giovane di una generazione e destinato a divenire il principe della Bologna musicale nonché il più importante tra i maestri di Martini; rapporti piuttosto freddi sembrano essere intercorsi, invece, tra quest'ultimo e quegli che era stato l'anello di congiunzione istituzionale – tutti e tre furono maestri di cappella in S. Francesco di Bologna – tra lui e Passarini: Ferdinando Antonio Lazzari, altro insigne compositore felsineo e francescano, allievo però di Giovanni Paolo Colonna, cioè di un altro formidabile scolaro di Carissimi, a sua volta bolognese, maestro di cappella nella basilica di S. Petronio e capostipite di un ramo dai diversi orizzonti poetici, col quale ci si guardava in cagnesco e senza cedere terreno di

[4] Cfr. I-Bgd, Registri battesimali della Cattedrale, t. 88: 1636 (1° luglio) - 1637 (31 marzo), c. 119*v*.

buon cuore. Altri attori del romanzo qui riassemblato sono stati così, nel frattempo, presentati al lettore: costituiscono lo sfondo, al secolo, di una carriera musicale alla francescana.

Non va omesso un ultimo tassello: discepolo, aiutante e successore di Martini, oltre che continuatore della sua opera magistrale, collezionistica e didattica, fu frate Stanislao Mattei, che nel 1800 compilò una panoramica ricognizione biografica intitolata *Serie de maestri di capella Minori conventuali di S. Francesco*.[5] Nella "voce" dedicata a Passarini,[6] come in molte altre, egli riversò non solo i dati già noti a Martini, ma anche numerosi altri da lui pazientemente spulciati nelle carte del convento e della provincia, o in altre ancora di più lontana provenienza e appartenenza; la cura dedicata alle pagine sull'antico confratello, nondimeno, risulta spiccatamente meticolosa: all'indomani della soppressione napoleonica delle corporazioni religiose, infatti, per Mattei, attraverso Passarini, si trattava anche di ricostruire la storia della musica in S. Francesco di Bologna, dunque pure l'ascendenza artistica di sé stesso, allorché il futuro di quell'istituzione sembrava per sempre cancellato.[7]

Il 10 gennaio 1652, Passarini fu proposto dal padre guardiano alla figliolanza;[8] il 17 fu accettato con venti voti favorevoli e sei contrari;[9] il 28 vestì l'abito e fu quindi novizio sotto il padre maestro Alessandro da Fossano.[10] La sua formazione musicale non è documentata: è possibile che sia stato allievo di Felice Antonio Arconati, in quel periodo reputato maestro di cappella nella basilica annessa al convento, o di Agostino Filippucci, padre nobile della scuola bolognese e didatta stimato e ricco d'allievi, tra i quali Colonna. A Passarini stesso si devono invece cospicui riscontri circa gli stadi dell'alba professionale e dell'intera carriera, giacché fu solito annotare sui propri manoscritti il luogo e la data di composizione: quest'abitudine, in seguito praticata tal quale da Martini, era invero non così consueta tra gli autori di musica, e risulta oggi provvidenziale nello stilare una cronologia preliminare delle opere, a partire da quelle giovanili che attestano gli esordi a Bologna (si veda la Tab. 1, qui alla p. 103).[11]

---

[5] Cfr. S. MATTEI, *Serie de maestri di capella Minori conventuali di S. Francesco. Compilata … nell'anno 1800*, I-Bsf, ms. 62. L'opera è stata edita, con errori, approssimazioni e lacune, come *Serie dei maestri di cappella Minori conv. di s. Francesco*, a cura di D. Stella, «Miscellanea francescana»: XXI, 1920, pp. 42-48 (*A*) e 147-150 (*B*); XXII, 1921, pp. 44-48 (*C*) e 134-138 (*D-G*); XXIII, 1922, pp. 122-141 (*I-Z*).

[6] Cfr. MATTEI, *Serie de maestri di capella* cit., pp. 137-147.

[7] Per un succinto e aggiornato resoconto storico sulla musica in S. Francesco di Bologna, cfr. I. BETTIN, *Per maggior decoro della nostra chiesa. La cappella musicale di San Francesco tra il 1666 e il 1716*, in *Felsina cantatrice. La musica a Bologna e in Accademia fra il 1666 e il 1716*, a cura di P. Mioli, Bologna, Pàtron, 2018, pp. 135-144.

[8] Cfr. I-Bas, Demaniale, S. Francesco, *Libro de' partiti, consegli &c del convento di S. Francesco di Bologna*, t. 6, 256/4388, c. 43*r*.

[9] Cfr. *ivi*.

[10] Cfr. G. B. MARTINI, *Zibaldone martiniano*, I-Bc, H.64, p. 49.

[11] Poco prima di morire e avendo ormai smesso di comporre, Passarini stilò inoltre un dettagliato *Inventario delle robe di musica di me f. Francesco Passerinj fatto l'anno 1694 d'ettà d'anni 59 in circa. Figlio, e padre di questo nobilissimo convento di Bologna*, ossia un catalogo delle partiture da lui approntate e ancora in suo possesso: cfr. G. B. MARTINI, *Zibaldone martiniano*, I-Bc, H.67, cc. 151*r*-158*v*. Nel suo insieme e per quanto lacunoso, l'inventario dà conto di dodici *Kyrie*, dodici *Gloria*, tre coppie di *Kyrie* e *Gloria*, nove *Credo*, settantun mottet-

Tab. 1 – Composizioni approntate da Francesco Passarini a Bologna a ridosso della partenza di Felice Antonio Arconati.

anno	*genere*	*composizione*	*organico*	*fonti*
1657	ordinario della messa	*Kyrie*	5 voci	non identificate
1659	salmo	*Beatus vir*	5 voci	I-Bc, BB.91
1661	salmo	*Credidi*	3 voci	I-Bc, BB.100
1662	ordinario della messa	*Kyrie*	5 voci	non identificate
		Gloria	5 voci	non identificate

Tra il 1662 e il '63 Passarini prestò servizio a Ferrara come organista, senza per questo negarsi alla composizione (si veda la Tab. 2).[12]

Tab. 2 – Composizioni approntate da Francesco Passarini nel periodo di soggiorno a Ferrara.

anno	*genere*	*composizione*	*organico*	*Fonti*
1663	ordinario della messa	*Kyrie*	8 voci	non identificate
	salmo	*De profundis*	8 voci, con 4 Bassi	non identificate

Nel 1664 soggiornò per qualche tempo a Correggio, presumibilmente con analoga mansione.[13] Nel 1666 fu maestro di cappella nel Capitolo dei Minori conventuali celebrato a Ravenna.[14] Non per questo doveva aver assunto uno stabile ruolo in tale città: più verosimile è un suo sollecito rientro nel convento bolognese, ove fu maestro di cappella per un decennio (si veda la Tab. 3, qui alla p. 106). Si ha una prima attestazione dell'esercizio del ruolo alla data del 17 dicembre 1667, quando con esito positivo consigliò ai padri di assumere Colonna, eccellente anche come organaro, onde affidargli, in luogo di un «Ottavio dagli Organi» dato per decrepito, la manutenzione de-

ti (ventotto con strumenti di concerto e quarantatré col solo basso continuo), diciannove *Dixit Dominus*, quattro *Confitebor*, undici *Laudate pueri*, un *Laudate Dominum omnes gentes*, quattro *Credidi*, sei *De profundis*, tre *In convertendo*, due *Laetatus sum*, tre *Lauda Ierusalem*, un *Laudate Dominum* [*in sanctis eius*?], un non meglio precisato *Laudate*, sette *Nisi Dominus* e quindici *Magnificat*. Pochi decenni più tardi, esso confluì – con tutte le partiture passariniane rimaste nel convento bolognese – nella biblioteca di Martini: questi ricavò una cronologia con lievi differenze e capace di puntualizzazioni e integrazioni: cfr. MARTINI, *Zibaldone martiniano*, I-Bc, H.64 cit., pp. 49-50. A seconda dei casi, le due fonti permettono oggi d'identificare le musiche con certezza o buona approssimazione, o di constatare la loro dispersione: le sole composizioni delle quali si conosce l'anno, sopravvissute o meno ma biograficamente inquadrabili, sono elencate nelle tabelle del contributo presente. Non ancora catalogate, le composizioni di Passarini sono tramandate in numero considerevole e sono conservate perlopiù a Bologna, nelle ricche collezioni di I-Bc e di I-Bsf; altre fonti si trovano in D-B, I-Baf, I-Fa e S-Uu.

[12] Cfr. MARTINI, *Zibaldone* cit., I-Bc, H.64, p. 49; Martini ne ebbe conferma da Giovanni Giacinto Sbaraglia, della locale Accademia della Morte.

[13] Cfr. *ivi*.

[14] Cfr. MATTEI, *Serie de maestri di capella* cit., p. 138.

gli strumenti della basilica.[15] Nel 1670 fu maestro di cappella nel Capitolo celebrato a Bologna.[16] Alla data del 16 maggio 1671 i padri discussero se concedergli un emolumento, sia per il servizio straordinario prestato nella basilica, sia per la pubblicazione delle prime due opere a stampa.[17] La prima tra esse è *Salmi concertati a 3, 4, 5 e 6 voci, parte con violini e parte senza, con letanie della Beata Vergine a 5 voci con due violini*, pubblicata a Bologna per i tipi di Giacomo Monti, quello stesso anno, con dedica al mercante, banchiere e cultore delle arti Giacomo Maria Marchesini, che con la famiglia aveva il giuspatronato di un altare in S. Francesco e cui in quegli anni era offerta più di un'edizione musicale e teatrale.[18] La seconda opera è *Antifone della Beata Vergine a voce sola, comode per tutte le parti*, pubblicata con gli stessi luogo, editore e anno, con dedica ad Anna Isabella di Gonzaga-Guastalla, appena andata sposa a Ferdinando Carlo di Gonzaga-Nevers, duca di Mantova;[19] proprio quell'anno, il 27 giugno, Maurizio Cazzati otteneva licenza di lasciare il magistero di cappella in S. Petronio, da lui tenuto per quattordici anni con polso di ferro tra frequenti polemiche dei musicisti, onde terminare carriera e vita al servizio di chiesa e di camera della duchessa: egli potrebbe essere stato il tramite di Passarini, che in tal modo avrebbe incarnato una pacifica e dunque rara equidistanza tra i litigiosi attori della vita musicale bolognese coeva; l'intrinseco disinteresse del frate verso la gerarchia artistica stabilita in S. Petronio, con riflesso su tutta l'attività musicale cittadina, ma non su quella in S. Francesco, favoriva anzi la sua neutralità, e forse la sua ammirazione e familiarità, nei confronti di Cazzati.[20]

---

[15] Cfr. I-Bas, Demaniale, S. Francesco, *Libro de' partiti, consegli &c del Convento di S. Francesco di Bologna*, t. 7, 257/4389, c. 186*r*. Erano quelli anni cruciali durante i quali, a Bologna, oltre l'amministrazione ordinaria, la fonica degli organi abbisognava d'essere ammodernata e l'accordatura andava attestandosi sul temperamento equabile; l'organaro menzionato è forse da riconoscersi nel rinomato Ottavio Negrelli.

[16] Cfr. MATTEI, *Serie de maestri di capella* cit., p. 139.

[17] Cfr. I-Bas, Demaniale, S. Francesco, *Libro de' partiti, consegli &c del Convento di S. Francesco di Bologna*, t. 8, 258/4390, c. 45*r*.

[18] Questo il contenuto dell'opera: *Domine ad adiuvandum* («A 3. Canto, Alto e Basso»), *Dixit Dominus* («A 4. Canto, Alto, Tenore e Basso con violini»), due *Confitebor* («A 3. Alto, Tenore e Basso con violini» e «A 3. Canto, Alto e Basso con violini»), due *Beatus vir* («A 3. Canto, Alto e Basso» e «A 3. Canto, Alto e Basso con violini»), due *Laudate pueri* («A 3. Alto, Tenore e Basso» e «A 5. Due Canti, Alto, Tenore e Basso con violini»), due *Laudate Dominum omnes gentes* («A 6. Due Canti, Alto, due Tenori e Basso» e «Alto solo con violini»), *Magnificat* («A 4. Canto, Alto, Tenore e Basso con violini») e *Litaniae Lauretanae* («A 5. Due Canti, Alto, Tenore e Basso con violini»). Sul versante musicale, a Marchesini erano già stati dedicati i *Sacri concerti overo Motetti a due, e tre voci di diversi eccellentissimi autori*, «raccolti e dati in luce da Marino Silvani», Bologna, per Giacomo Monti, 1668.

[19] Questo il contenuto dell'opera: *Salve Regina*, *Alma Redemptoris*, *Ave Regina caelorum* e *Regina caeli*, ciascuna in tre intonazioni, la prima per Canto o Tenore, la seconda per Alto e la terza per Basso.

[20] Avviare la pubblicazione a stampa delle proprie opere verso un'età di trentacinque anni, come nel caso di Passarini, significava tutt'altro che precocità. Si danno, tuttavia, esempi di come a Bologna, pur fiorentissimo mercato dell'editoria musicale, lo stampare opere non costituisse una priorità per i compositori locali più in vista: Colonna licenziò la sua prima solo nel 1681, a quarantaquattro anni, dopo aver già sistemato all'apice la propria carriera; Perti lo fece nel 1688, a ventisette anni, ma ne lasciò passare altri quarantasette prima di licenziarne un'ulteriore; in controtendenza era l'esempio dato da Cazzati, che fino al 1677 pubblicò la bellezza di sessantasei opere e contagiò a un'analoga prolificità l'allievo Giovanni Battista

Un esito dell'aver licenziato opere a stampa, per Passarini, fu l'assunzione di un nuovo ruolo, minore solo in apparenza. Il 29 novembre dello stesso anno il Consiglio della comunità di San Giovanni Persiceto, a circa venticinque chilometri di strada da Bologna, lo scelse come maestro cappella per la propria chiesa collegiata di S. Giovanni Battista. Animata da un forte senso di partecipazione comune da parte dei residenti, la cittadina s'era già avvalsa in precedenza del servizio di un musicista illustre quale Ercole Porta, nonché, sempre per la musica, di un paio di minori conventuali, Gioseffo da Forlì e Ottavio Monaldi da Rimini.[21] Ventitré giorni prima di deliberare l'assunzione di Passarini, la comunità aveva posato la prima pietra di una nuova collegiata da ricostruirsi per intero in luogo di quella anticamente eretta ma ammalorata senza rimedio: i lavori terminarono solo nel 1698 e obbligarono a trasferire gli uffici divini della parrocchiale in un'altra chiesa; s'era però evidentemente affermata la volontà di rigenerare, con l'edificio, e a dispetto dei lunghi disagi, anche l'attività musicale. Nel documento d'assunzione, del 17 dicembre, dietro una paga di 150 lire annue, a Passarini era fatto obbligo d'insegnare la musica ai giovani persicetani che l'avessero desiderato, così da rendere la comunità via via autonoma in tale necessità, nonché di prestarsi con i suoi allievi, tutti i sabati, al canto pubblico delle litanie della Beata Vergine – quelle nell'op. I erano pronte allo scopo – e delle musiche di messa e vespro in concomitanza delle feste civiche e religiose che più strettamente caratterizzavano la cittadina.[22]

È difficile credere che il ruolo persicetano, pur impegnativo, rimpiazzasse *in toto* quello, più prestigioso e vincolante, in S. Francesco a Bologna, e che Passarini andasse a dimorare stabilmente nel convento dei Minori conventuali pur esistente nella cittadina. Si desume anzi che l'impegno a San Giovanni lasciava libero il maestro di cappella nella massima parte delle solennità religiose da celebrare in via prioritaria sotto le torri – da quelle del Natale a quelle della Pasqua, fino alle numerose successive, non escluse le feste di sant'Antonio di Padova e di san Francesco d'Assisi – e che tra qualche licenza, vertenza, supplenza e tolleranza i due ruoli potevano convivere: alla comunità persicetana conveniva comunque disporre di un Passarini, mentre al convento felsineo poteva non dispiacere un dignitoso introito.

A Passarini era inoltre espressamente richiesto di provvedere alle musiche della compieta dopo i primi vespri della festa dell'Annunciazione. Egli dovette adempiere a ciò la vigilia del 25 marzo 1672, e non sarà dunque un caso che a quell'anno risalga una terza opera a stampa dal contenuto eloquente: *Compieta concertata a 5 voci con violini obligati*, pubblicata sempre a Bologna, per i tipi di Giacomo Monti, con dedica alla comunità di San Giovanni in Persiceto;[23] il successivo 17 giugno furono appunto saldati i conti col compositore per aver accompagnato con quella gradita dedica certe sue smascherabili musiche.[24] Il periodo di *surménage* tra convento bolognese e comu-

Vitali, coetaneo di Passarini e Colonna: tramite tali opere, però, i due cercarono l'affermazione sul piano professionale e commerciale, anziché l'ostentazione e la ratifica di successi già conseguiti.

[21] Cfr. L. MARI, *Francesco Passarini maestro di cappella in San Giovanni in Persiceto*, in *Barocco Padano e musici francescani. II. L'apporto dei maestri conventuali*, Padova, Centro Studi Antoniani, 2018, pp. 385-409: 390-391.

[22] Cfr. *ivi*, pp. 391-392.

[23] Questo il contenuto dell'opera: *Iube domne benedicere*, *Confiteor* («Canto solo con violini»), *Deus in adiutorium*, *Cum invocarem*, *In te Domine speravi*, *Qui habitat in adiutorio*, *Ecce nunc benedicite*, *Te lucis ante terminum*, *Tu autem in nobis* e *Nunc dimittis*.

[24] Cfr. MARI, *Francesco Passarini maestro di cappella* cit., p. 393.

nità persicetana sembra essersi concluso entro la metà di dicembre, e comunque assai prima che Anteo Sassi fosse nominato nuovo maestro di cappella a San Giovanni, il 6 novembre 1673.[25]

Tab. 3 – Composizioni approntate da Francesco Passarini nel primo periodo di magistero di cappella a Bologna, e nel periodo di magistero di cappella a San Giovanni in Persiceto.

anno	*genere*	*composizione*	*organico*	*fonti*
1664	ordinario della messa	*Credo*	8 voci	non identificate
	responsorio	*Domine ad adiuvandum*	2 Bassi	I-Bc, BB.94
1665	salmo	*Confitebor*	5 voci	I-Bsf, M. Passarini I-8.3 (il solo «Sanctum et terribile»)
		Confitebor	8 voci	non identificate
	mottetto	*Reponent nunc organa*	8 voci, con timpano	non identificate
1666	ordinario della messa	*Kyrie* e *Gloria*	8 voci	non identificate
		Gloria	6 voci	non identificate
		Credo	6 voci	non identificate
	salmo	*Laetatus sum*	8 voci	I-Bc, BB.97
	mottetto	incipit non noto (per i santi Innocenti martiri)	12 voci, *pieno*, con trombe e cornetti	non identificate
1667	ordinario della messa	*Gloria*	6 voci	non identificate
		Credo	5 voci	non identificate
	salmo	*Confitebor*	3 voci	non identificate
		Confitebor	5 voci	I-Bsf, M. Passarini I-3
1668	salmo	*Laudate Dominum omnes gentes*	8 voci	I-Bsf, M. Passarini I-5 (il solo «Sicut erat»)
1669	ordinario della messa	*Kyrie*	8 voci	non identificate
	responsorio	*Domine ad adiuvandum*	8 voci	I-Bc, BB.401
	salmo	*De profundis*	8 voci	I-Bc, BB.100 (frammento)
1670	ordinario della messa	*Kyrie* e *Gloria*	16 voci	non identificate
	salmo	*Laetatus sum*	3 voci	non identificate
1671	cantico	*Magnificat*	«a più voci e più instromenti»	non identificate
1672	ordinario della messa	*Kyrie*	8 voci, con un «Christe eleison» a 16 voci	non identificate
		Gloria	8 voci, con trombe e cornetti	non identificate
1673	ordinario della messa	*Gloria*	8 voci	non identificate

Col licenziare a Bologna una sola composizione nota, ossia un *Gloria* a otto voci, fin dall'inizio del 1673 Passarini era infatti passato al ruolo di maestro di cappella nella basilica di S. Maria gloriosa dei Frari, e fino a tutto il 1680 risiedette nel massimo convento francescano di Venezia (si veda la Tab. 4, qui alle pp. 108-109). Doveva peraltro aver già soggiornato nella capitale

[25] Cfr. *ivi*, p. 392.

della Serenissima Repubblica: lì aveva dato alla luce, per esempio, il *Magnificat* del 1671. Né in quel periodo cessò di visitare Bologna: lì venne nel 1675 per disbrigare alcuni affari, e subito i padri lo impegnarono a fermarsi affinché provvedesse alle musiche di una funzione per le rogazioni, da celebrarsi al cospetto della venerata icona della Madonna di san Luca nonché del cardinale legato, Buonaccorso Buonaccorsi, e dell'arcivescovo, Girolamo Boncompagni;[26] gli sforzi del padre Guido Montalbani, organista e supplente al vacante magistero di cappella,[27] non erano adeguati, del resto, a un incarico così responsabilizzante: testimone di quell'evento memorabile rimane il colossale mottetto *Spargite lilia*.

A Venezia, Passarini fece propri usi locali, non in auge a Bologna, quali la premessa di mottetti introduttivi al Gloria della messa, testimoniata, per esempio, anche nell'esperienza di Antonio Vivaldi: è il caso di *Gaudete populi*, di *In campum, o duces* e di *Ad montes, ad colles*. Fece inoltre uso intenso della virtuosistica tecnica dei 'sei violini' (o 'sei strumenti'), la quale contempla una densa scrittura con quattro violini e due viole in un solo coro, più il basso continuo a sua volta divisibile in un basso spezzato e uno generale: una tecnica che dunque implica la buona, varia e lieve condotta di parti fittamente ravvicinate sul pentagramma, senza di fatto poterne mai ridurre al silenzio alcuna per mera comodità di svolgimento contrappuntistico.[28] Meritano d'essere segnalate le musiche composte, nel 1676, per celebrare l'incoronazione del sommo pontefice Innocenzo XI: si tratta di un *Te Deum* e del menzionato mottetto *Gaudete populi*, entrambi tramandati in frammenti, eseguiti con gran pompa il 6 ottobre ai Frari, dove la nazione milanese, madre dell'eletto cardinale Benedetto Odescalchi, aveva giuspatronato della cappella con la nota pala ambrosiana di Alvise Vivarini e la sepoltura di Claudio Monteverdi; alla funzione presenziarono Gaspar de Teves y Córdoba y Tello de Guzmán, marchese de la Fuente e ambasciatore del re di Spagna nonché duca di Milano, Carlo II d'Asburgo, e il nunzio apostolico, Carlo Francesco Airoldi, vescovo *in partibus infidelium* di Edessa d'Osroene.[29]

---

[26] Cfr. I-Bas, Demaniale, S. Francesco, *Libro de' partiti, consegli &c del Convento di S. Francesco di Bologna*, t. 8 cit., p. 136 *ad diem* 17 aprile 1675 (cit. in MATTEI, *Serie de maestri di capella* cit., pp. 140-142).

[27] Cfr. MATTEI, *Serie de maestri di capella* cit., pp. 106-107 e 143.

[28] Forse nessun altro compositore praticò la tecnica dei 'sei violini' con maggior integrità e pervicacia di Passarini. Il già menzionato concittadino Vitali, per esempio, nella cantata accademica *Qual ferisce più la lingua o la spada* («Qual di musiche note»), del 1684-86, I-MOe, Mus. F. 1261, cc. 35*r*-50*v*, schiera ben quattro parti di violino ma una sola di viola. Il senese e un poco più giovane Giuseppe Fabbrini, dal canto suo, in un *Laetatus sum* del 1701, I-Sd, 2772/4, schiera anch'egli ben quattro parti di violino ma esclude del tutto le viole.

[29] La notizia circolò nelle gazzette. In quella di Bologna, tra le più fedeli ai testi così come usciti da Venezia, nel foglio del 14 ottobre 1676, stampato da Giacomo Monti, si legge appunto che «perché il medemo Sommo Pontefice è dello Stato di Milano, ha voluto la nazione milanese palesare il proprio contento con segni d'allegrezza, che però martedì mattina fece cantare nella chiesa de' padri de' Frari messa solenne col Te Deum, alla quale intervennero monsignor nuncio apostolico et ambasciator di Spagna» (il testo è normalizzato secondo i criteri redazionali della rivista). Benché la musica avesse un ruolo sostanziale nella festa, è ordinario che non si nominassero i musicisti coinvolti.

Tab. 4 – Composizioni approntate da Francesco Passarini nel periodo di magistero di cappella a Venezia.

anno	*genere*	*composizione*	*organico*	*fonti*
1673	ordinario della messa	*Kyrie*	8 voci	I-Bc, BB.99
	salmo	*Cum invocarem*	8 voci	non identificate
		In te Domine speravi	5 voci	non identificate
1674	ordinario della messa	*Gloria*	8 voci, con trombe e cornetti	non identificate
	responsorio	*In manus tuas*	3 voci	I-Bsf, M. Passarini I-8.2 (ma forse 1675)
	salmo	*Beatus vir*	2 voci	I-Bc, BB.401 (incompleto)
		Nisi Dominus	8 voci, con 3 cornetti e '6 violini'	non identificate
		incipit non noto	5 voci	I-Bsf, M. Passarini I-6 (il solo «Semper, et in saecula»)
1675	salmo	*Cum invocarem*	5 voci, con tromba	I-Bc, BB.96
		Nisi Dominus	3 voci	non identificate
	cantico	*Nunc dimittis*	5 voci	I-Bc, BB.86
	antifona	*Ave Regina caelorum* (due intonazioni)	non noto	non identificate
	mottetto	*Spargite lilia* (per le rogazioni)	8 voci, con cornetti, tromba e '6 violini'	I-Bc, BB.100, e I-Bsf, M. Passarini I-11 (integrazione reciproca)
1676	ordinario della messa	*Kyrie*	8 voci	I-Bc, BB.88
		Gloria	8 voci	I-Bc, BB.88 (il solo «Et in terra pax»)
	inno	*Te Deum* (per l'incoronazione del papa Innocenzo XI)	8 voci, con trombe e cornetti	I-Bsf, M. Passarini I-4 (frammento)
	salmo	*Beatus vir*	8 voci	I-Bc, BB.88
		Confitebor	8 voci	I-Bc, BB.88
		Dixit Dominus	8 voci	I-Bc, BB.88
		In exitu Israel	8 voci	I-Bc, BB.88
		Laetatus sum	8 voci	I-Bc, BB.88
		Lauda Ierusalem	8 voci	I-Bc, BB.88
		Laudate pueri	8 voci	I-Bc, BB.88
		Nisi Dominus	8 voci	I-Bc, BB.88
	antifona	*Alma Redemptoris*	Canto solo	non identificate
	mottetto	*Gaudete populi* (introduzione al *Gloria*, per l'incoronazione del papa Innocenzo XI)	non noto	I-Bsf, M. Passarini I-4 (frammento)
		O rosae vivaces	non noto	non identificate
		incipit non noto (per un santo martire)	Canto solo	non identificate (ma forse da identificare in *Stillate roseo*, in *Motetti sagri a voce sola con instrumenti*, Bologna, per Carlo Maria Fagnani, 1695)

1677	salmo	*Confitebor*	3 voci	non identificate
		Laetatus sum	3 cori, con trombe e cornetti	non identificate
	mottetto	*Gloria in caelis* (per san Lorenzo)	Canto solo	non identificate
1678	salmo	*In convertendo*	3 voci, con tromba	non identificate
	mottetto	*Victoriam canite* (per l'Immacolata Concezione)	non noto	non identificate
		Eia agite (per san Sebastiano)	non noto	non identificate
1679	salmo	*Laudate pueri*	10 voci, con tromba e cornetti	non identificate
	mottetto	*Exsultate, iubilate* (per i santi Cosma e Damiano)	Alto solo	non identificate
		Quid admiramini (per santa Caterina)	non noto	non identificate
		Ridete sidera	Canto solo	non identificate
1680	salmo	*In te Domine speravi*	4 voci	non identificate
non noto	mottetto	*In campum, o duces* (introduzione al *Gloria*)	Canto e Basso, con tromba, cornetti e '6 violini'	I-Bsf, M.Passarini I-9 (in due versioni)

Il 14 settembre 1680 i padri del convento bolognese presero atto che Passarini, dimorante a Venezia e là carico di lavoro, non avrebbe potuto fornire con puntualità le musiche per la loro festa di san Francesco, da celebrarsi tre settimane dopo.[30] Al fine di rendere più stabile la loro cappella musicale – provvisoriamente affidata a un laico, Gasparo Stefani,[31] formato però più al canto che alla composizione – predisposero, il 9 novembre, il ritorno del confratello, altrimenti troppo lontano e svincolato per prestare un aiuto sicuro. In un recente Capitolo a Ferrara, il padre guardiano lo aveva trovato disposto a rientrare a Bologna, purché gli fosse corrisposto un adeguato compenso; alla lusinghiera proposta di 50 ducatoni per anno, il musicista diede l'auspicato assenso (si veda la Tab. 5, qui alle pp. 111-112).[32] Il 31 marzo 1681 i padri procedettero a eleggerlo maestro di cappella, con un solo voto negativo,[33] e il 24 maggio lo incaricarono d'organizzare liberamente l'apparato musicale per la vicina festa di sant'Antonio, «affinché riuscisse solenissima e decorosa al possibile».[34]

[30] Cfr. I-Bas, Demaniale, S. Francesco, *Libro de' partiti, consegli &c del Convento di S. Francesco di Bologna*, t. 9, 259/4391, cc. 44*v*-45*r*. Per via della sua coincidenza con la festa di san Petronio, primo patrono di Bologna, quella di san Francesco, sotto le torri, era normalmente officiata l'indomani.

[31] Cfr. MATTEI, *Serie de maestri di capella* cit., pp. 142-143.

[32] Cfr. I-Bas, Demaniale, S. Francesco, *Libro de' partiti, consegli &c del Convento di S. Francesco di Bologna*, t. 9 cit., c. 47*r*.

[33] Cfr. *ivi*, c. 59*r*.

[34] *Ivi*, c. 62*v*.

In tale occasione, eventi straordinari ripagarono la spesa di oltre 200 lire:[35] come Martini ricorda, il menzionato Celano, di passaggio per Bologna nell'andare a prendere servizio alla corte di Ranuccio II Farnese, duca di Parma, «udì una musica fatta nella domenica fra l'ottava di s. Antonio, e comendò molto il p. Passarini dicendo essere questi un grand'uomo».[36] Al solo fine d'attendere il ritorno del maestro di cappella da un viaggio, forse a Venezia, i successivi festeggiamenti bolognesi per la creazione al cardinalato del francescano Lorenzo Brancati da Lauria furono differiti dal 1° fino al 17 settembre.[37] Il 30 settembre, mentre fervevano i preparativi per la festa di san Francesco, il musicista fu ammesso nel Consiglio dei padri.[38] Il mottetto *Ad montes, ad colles* risulta concomitante a un suo viaggio a Venezia nel 1682. Lo stesso anno, e così pure il successivo, fu maestro di cappella nel Capitolo celebrato a Castel Bolognese.[39]

Passarini si collocò così in via definitiva tra i primi attori della vita musicale cittadina, che in quegli anni era dominata da Colonna, maestro in S. Petronio, e da Perti, maestro – prima *de facto* e poi anche *de iure* – in S. Pietro. Inserendosi didatticamente fra costoro, in quegli anni insegnò il contrappunto a Domenico Francesco Maria Micheletti, uno tra i più promettenti compositori bolognesi della generazione di Perti stesso, scomparso per un male improvviso dopo una breve parabola biografica sovrapponibile a quella di Domenico Gabrielli e Bartolomeo Monari.[40] Il frate fu anche maestro di canto: lo s'impara nel caso del tenore Tommaso Bettini, che, suo allievo, da lui «apprese con facilità li rudimenti musicale [*sic*]».[41] A differenza di tutti i predetti, non poté invece mai essere aggregato alla locale Accademia dei Filarmonici, la quale rifiutava ormai l'affiliazione ai religiosi regolari; con l'arietta per Canto e basso continuo «Fra i ceppi del tormento» partecipò nondimeno alla compilazione di *Melpomene coronata da Felsina*, rinomata raccolta di cantate «date in luce da signori compositori bolognesi», stampata a Bologna, per i tipi di Giacomo Monti, nel 1685.[42] Il 27 marzo 1689, l'Arciconfraternita dei SS. Sebastiano e Rocco ospitò la prima esecuzione del suo oratorio *Abramo sagrificante*, a cinque voci e con 'sei violini', su libretto di Tomaso Stanzani.[43]

---

[35] Cfr. *ivi*, c. 64*r*.

[36] Appunto di Martini raccolto dalla voce o dalle carte di Perti: I-Bc, K.44.1, fol. 94.

[37] Cfr. I-Bas, Demaniale, S. Francesco, *Libro de' partiti, consegli &c del Convento di S. Francesco di Bologna*, t. 9 cit., c. 72*r*.

[38] Cfr. *ivi*, c. 74*r*.

[39] Cfr. MATTEI, *Serie de maestri di capella* cit., p. 144.

[40] Cfr. I-Baf, O. PENNA, *Cronologia, o sia Istoria generale di questa Accademia* (1736), I, p. 213.

[41] *Ivi*, p. 257.

[42] Alla collettanea parteciparono inoltre Giulio Cesare Arresti, Colonna, Annibale Frabetti, Gabrielli, Rinaldo Gherardini, Nicolò Giovanardi, Monari, Perti, Giovanni Battista Sanuti Pellicani e Giuseppe Felice Tosi, nonché il conte Pirro Albergati Capacelli, compositore di vaglia ma a sua volta esterno alla cerchia accademica in ragione dei nobili natali.

[43] Cfr. T. STANZANI, *Abramo sagrificante*, Bologna, per gli eredi del Sarti, 1689 (libretto a stampa); A. MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi musicali», XXVI, 1997, pp. 105-186: 133.

Seguì la pubblicazione della sua quarta e ultima opera a stampa, dopo ben diciott'anni dalla terza: tre *Messe brevi a otto voci col basso continuo per l'organo*, tutte "di Gloria" e nessuna per i defunti, costituite dalle sole parti di Kyrie, Gloria e Credo, alla maniera allora comunemente praticata in Italia, e pubblicate a Bologna, per i tipi di Pier Maria Monti, nel 1690, con dedica al frate Clemente Maria Felina, teologo carmelitano della Congregazione mantovana.[44] Tutte le opere a stampa passariniane legano così la loro genesi al fiorente mercato editoriale felsineo, nonché ai periodi di permanenza del musicista nella città natale. Dalla prima opera verso la quarta s'osserva inoltre una triplice strategia. In primo luogo, è proposta di volta in volta l'intonazione di testi liturgici differenti, di per sé e per ruolo, in seno alle funzioni religiose: musiche per i vespri nell'op. I, antifone mariane per uffici diversi nell'op. II, musiche per la compieta nell'op. III e una silloge omogenea di messe nell'op. IV. In secondo luogo, a ogni occasione sono presentate composizioni con un assortimento vocale rinnovato, a testimonianza dell'agio del contrappuntista sia nella monodia accompagnata sia nella polifonia a tre, quattro, cinque, sei e otto voci. In terzo luogo, sono pubblicate musiche ove non tanto è esibito il virtuosismo del compositore quanto piuttosto è offerto un prontuario di agevole accesso e sicuro profitto: il maestro di cappella del caso era attratto e rassicurato mediante la varietà di numero, qualità e obbligo delle parti, il contenimento delle tessiture entro limiti comodi e la complessiva concisione delle partiture. Le opere a stampa passariniane non riflettono dunque l'arditezza d'idee e la ricchezza di risorse praticata e goduta in S. Francesco a Bologna o ai Frari di Venezia, bensì il bisogno quotidiano delle cappelle ordinarie e le più sicure vie di smercio nell'editoria musicale. Ferma restava, a garanzia, la fama dell'autore.

Tab. 5 – Composizioni approntate da Francesco Passarini nel secondo periodo di magistero di cappella a Bologna.

anno	*genere*	*composizione*	*organico*	*fonti*
1680	ordinario della messa	*Kyrie*	8 voci	non identificate
		Gloria	8 voci	non identificate
1681 (o 1689)	mottetto	incipit non noto (per lo Spirito Santo)	con tromba	non identificate
1682	salmo	*Credidi*	3 voci, con '6 violini'	non identificate
	mottetto	*Ad montes, ad colles* (introduzione al *Gloria*, per la Trasfigurazione)	Basso solo, con cornetti, trombe e '6 violini'	I-Bsf, M. Passarini I-10
	mottetto	*O citharae, o tubae* (per ogni santo)	Canto solo, con tromba	non identificate
1683	ordinario della messa	*Kyrie*	8 voci, con tromba e cornetti	non identificate
	inno	*Te Deum*	4 voci	non identificate
	salmo	*Laudate* [*pueri*]	3 voci	non identificate
1684	salmo	*Confitebor*	3 voci	I-Bc, BB.94
1685	salmo	*Beatus vir*	8 voci	I-Bc, BB.88

[44] Cfr. F. PASSARINI, *Messe brevi a otto col basso continuo per l'organo (Bologna 1690)*, ed. critica a cura di I. Bettin, introduzione di F. Lora, Padova, Centro Studi Antoniani, 2016 («Corpus Musicum Franciscanum», 34/1).

1688	salmo	*De profundis*	8 voci	non identificate
	mottetto	*Salve panis*	3 voci	non identificate
1689	ordinario della messa	*Kyrie*	5 voci	non identificate
		Gloria	5 voci	non identificate
1690	salmo	*Miserere*	8 voci, *pieno*	non identificate
1691	salmo	*Confitebor*	3 voci	I-Bc, BB.100
		Confitebor	non noto	I-Bsf, M. Passarini I-12 (il solo «Sanctum et terribile»)
169…	ordinario della messa	*Gloria*	non noto	I-Bc, BB.401 (il solo «Qui tollis»)
	salmo	*Nisi Dominus*	8 voci	I-Bsf, M. Passarini I-7 (il solo «Surgite postquam sederitis»)

Nel 1691 Passarini lasciò Bologna e assunse nuovi incarichi nel Granducato di Toscana. In un primo periodo risiedette a Firenze, ove fu maestro di cappella nella basilica francescana di S. Croce. Come tale è indicato nel frontespizio del *Sacrificio d'Abramo* (altro titolo di *Abramo sagrificante*), lussuoso manoscritto donato dal frate minore senese Giovanni Battista Luti, definitore perpetuo competente per la Toscana, a Leopoldo I d'Asburgo, nella cui corte divenne il primo a predicare in italiano: il sacro romano imperatore lo fece eseguire non prima dell'anno successivo alla ricezione, nella propria cappella, a Vienna, nel 1693.[45] Lo stesso religioso offrì in seguito al musicofilo sovrano un ulteriore oratorio passariniano: *Dio placato*, a otto voci e anch'esso con 'sei violini', su libretto di Ottavio Ridolfi.[46] Era quanto di meglio Luti fosse in condizione di fornire, dai dominii medicei, alla corte imperiale sempre sitibonda di partiture oratoriali.[47] A Firenze, Passarini rimase appunto agli annali soprattutto come autore di oratorii: *Dio placato* vi fu eseguito nel

[45] Cfr. [T. STANZANI] / F. PASSARINI, *Il sacrificio d'Abramo*, A-Wn, Mus. Hs. 17660 (per errore datato 1685 a catalogo; partitura). Cfr. [T. STANZANI] («autore incerto»), *Il sacrificio d'Abramo*, Vienna, appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo Cosmerovio, 1693 (libretto a stampa).

[46] Cfr. O. RIDOLFI / F. PASSARINI, *Dio placato*, A-Wn, Mus. Hs. 17659 (partitura; la sinfonia introduttiva è la stessa del *Sacrificio d'Abramo*). Nel frontespizio il compositore è indicato come «già», dunque come ritenuto defunto alla confezione del manoscritto, che nondimeno reca, ivi, la data del 1687, apparentemente erronea e da posticipare d'un decennio.

[47] Per un terzo e ultimo lavoro, che completa la serie di manoscritti, Luti dovette ricorrere a un lavoro di Giuseppe Fabbrini, non un confratello bensì un sacerdote vicino alla Compagnia di Gesù, e maestro di cappella nella cattedrale di S. Maria Assunta della sua Siena; si trattò di *Il Cielo, la Terra, l'Abisso prostrati al Nome ineffabile di Giesù singolarmente glorificato per opera del ferventissimo san Bernardino da Siena*, chilometrico nel titolo e adulatorio nella licenza appositamente confezionata per il cesareo dedicatario: Leopoldo I, rifuggendo tentazione ed empietà, la fece tagliare in sede esecutiva, quando l'oratorio fu reintitolato *Le glorie del nome di Giesù*. Cfr. G. FABBRINI, *Il Cielo, la Terra, l'Abisso prostrati al Nome ineffabile di Giesù singolarmente glorificato per opera del ferventissimo san Bernardino da Siena*, A-Wn, Mus. Hs. 18183 (partitura); *Le glorie del nome di Giesù*, Vienna, appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo Cosmerovio, 1689 (libretto a stampa); G. LOBINA, *Giuseppe Fabbrini di Colle, compositore edotto. Biografia e produzione artistica*, tesi di laurea magistrale, Siena, Università degli Studi, a.a. 2019/20, pp. 69-98 *et passim*; MORELLI, *La circolazione dell'oratorio* cit., pp. 119-120.

1691, 1692 (30 marzo) e 1695, nell'Oratorio di S. Filippo Neri; *Il martirio di san Sebastiano*, su libretto attribuito ad Antonio Navesi (musica perduta) nel 1690 (20 gennaio), in S. Filippo Neri; *Abramo sagrificante* nel 1691 (23 febbraio), alla Compagnia di S. Sebastiano, e nel 1695, in S. Filippo Neri.[48]

Tra il 1692 e il 1693 il musicista bolognese risiedette quindi a Pistoia, verosimilmente come maestro di cappella nella chiesa di S. Francesco: a questo soggiorno risalgono le ultime partiture documentate (si veda la Tab. 6).

Tab. 6 – Composizioni approntate da Francesco Passarini nel periodo di soggiorno a Pistoia.

anno	*genere*	*composizione*	*organico*	*fonti*
1692	ordinario della messa	*Kyrie*	4 voci	non identificate
		Kyrie	8 voci	non identificate
1693	salmo	*Laudate pueri*	8 voci	I-Bc, BB.95
	mottetto	*Quid moramini* (per santa Caterina da Siena)	5 voci	non identificate
		incipit non noto (per santa Lucia)	non noto	non identificate
		incipit non noto (per santa Chiara)	8 voci	non identificate
	"cartina"	*Amen*	4 voci	I-Bc, BB.401

Sul finire del 1693 Passarini s'apprestò al definitivo rientro a Bologna: il declino fisico lasciava presagire un'imminente scomparsa, ed era opportuno tornare per tempo in seno al convento d'origine. Il 5 dicembre i padri della casa felsinea approvarono di sostenere la spesa per il trasloco delle sue suppellettili da Firenze e Pistoia, e di reintegrarlo come maestro di cappella col compenso di una doppia al mese, nonostante le «sue indisposizioni».[49] Le precarie condizioni di salute di Passarini sono confermate dal fatto che nei successivi verbali non s'alluda più alla sua attività: già alla data del 19 dicembre è invece riconosciuta l'utilità di servizio del menzionato Lazzari, novizio destinato ad ammirevole carriera musicale e dunque a raccogliere, nel volgere d'un decennio, l'eredità passariniana, facendosi a sua volta contendere tra Bologna, Assisi e Venezia. Dopo aver stilato un inventario delle sue «robe di musica», Passarini, «figlio e padre di questo nobilissimo

[48] Cfr. R. LUSTIG, *Saggio bibliografico degli oratorii stampati a Firenze dal 1690 al 1725*, «Note d'archivio per la storia musicale», XIV, 1937, pp. 57-64, 109-116, 244-250: 60; U. ROLANDI, *Oratorii stampati a Firenze dal 1690 al 1725*, *ivi*, XVI, 1939, pp. 32-39: 33 e 35; MORELLI, *La circolazione dell'oratorio* cit., pp. 133 e 140.

[49] I-Bas, Demaniale, S. Francesco, *Libro de' partiti, consegli &c del convento di S. Francesco di Bologna*, t. 10, 260/4392, c. 125*r*.

convento di Bologna»,[50] vi morì, a cinquantotto anni quasi compiuti, il 23 settembre 1694.[51] Tre giorni dopo, il padre guardiano lesse al Consiglio dei padri l'inventario delle cose da lui lasciate.[52]

L'attività di questo «compositore di gran fuoco ed armonia»[53] – così sintetizzò Mattei – dà conto, come si premetteva, del normale corso biografico, caratterizzato da spostamenti, di un minore conventuale che fosse anche musicista di valore. Numerosi profili d'uguale segno – quello di Francesco Antonio Urio, tra gli altri – si rintracciano nella galleria dei musicisti francescani nell'età moderna, esplorati anzitutto da Martini e Mattei nella consapevolezza della loro mobilità territoriale e flessibilità stilistica. Ciò contribuisca a ricalibrare la percezione del fenomeno francescano al cospetto di tali eroi dell'Ordine, appunto Martini e Mattei, caratterizzati da tutt'altra, caparbia inclinazione: quella di risiedere con stabilità nella natìa Bologna, per ivi comodamente e continuativamente non solo comporre, ma anche ricercare, insegnare, incontrare, carteggiare, collezionare, salvaguardare, ricordare. Un degno privilegio per *homines* dell'Età dei Lumi, tanto più saldi, nondimeno, sul terreno preparato loro da Passarini, Lazzari e molti altri confratelli viaggiatori, e battuto a rendere più vigoroso il passo di un Wolfgang Amadé Mozart, un Gioachino Rossini o un Gaetano Donizetti: laici figli di una scuola musicale bolognese nonché francescana.

[50] MARTINI, *Zibaldone martiniano*, I-Bc, H.67 cit., c. 151*r*.

[51] Cfr. I-Bca, *Cronaca del monastero e chiesa di S. Francesco di Bologna*, ms. 17, G. I. 8, p. 31.

[52] Cfr. I-Bas, Demaniale, S. Francesco, *Libro de' partiti, consegli &c del convento di S. Francesco di Bologna*, t. 10 cit., c. 150*v*.

[53] MATTEI, *Serie de maestri di capella* cit., p. 147.