

ELISABETTA PASQUINI*
Bologna

«ROMA V'ASPETTA!»:
INCARICHI DI PADRE MARTINI NELLA CITTÀ PAPALE

RIASSUNTO – Nella primavera 1753 padre Martini compie il suo secondo viaggio a Roma, per concertare le proprie musiche previste per alcune solenni funzioni in occasione della festa dei santi Filippo e Giacomo, e del triduo per la beatificazione di Giuseppe da Copertino, francescano anch'egli. Le musiche ottengono un favorevolissimo riscontro di pubblico, ed è così che qualche mese dopo il compositore riceve in via ufficiosa dal papa Benedetto XIV l'offerta di assumere l'incarico di coadiutore del maestro nella Cappella Giulia. In via altrettanto ufficiosa padre Martini rifiuta, adducendo motivi di salute.

A testimonianza del soggiorno romano rimangono oggi non soltanto le descrizioni che figurano nelle cronache del tempo, ma anche le musiche allora eseguite, ivi comprese quelle appositamente composte per l'occasione. Alcune indicazioni presenti sulle partiture consentono infatti di ricostruire in buona parte tale repertorio e quindi di avviare una riflessione circa la prassi esecutiva e i suoi intrecci con il cerimoniale.

PAROLE-CHIAVE: Giambattista Martini; Giuseppe da Copertino; Cappella Giulia; musica liturgica

ABSTRACT – In the spring of 1753, Padre Martini made his second trip to Rome, to concert his own music for a number of solemn celebrations marking the feast of Saints Philip and James, and the triduum for the beatification of fellow Franciscan Joseph of Cupertino. The music enjoyed an excellent response from the audience; a few months later the composer thus received an unofficial offer from Pope Benedict XIV to take up the position of coadjutor to the maestro at the Cappella Giulia. Equally unofficially, Padre Martini refused this offer, citing ill health.

Evidence of his Roman sojourn are found not only in the descriptions appearing in the chronicles of the time, but also in the music performed in that period, including the music he composed especially for the occasion. On the basis of certain indications written in the scores, in fact, we can reconstruct much of this repertoire and thus launch a discussion about the practice of performance and its interweaving with the ceremonial sphere.

KEYWORDS: Giambattista Martini; Joseph of Cupertino; Cappella Giulia; liturgical music

* ✉ elisabetta.pasquini@unibo.it;  <https://orcid.org/0000-0002-4060-2431>

Nel 1733, nel porre fine alla disputa che riguardava la risoluzione di un canone raffigurato in un dipinto anonimo nella Basilica di Loreto, in una lettera a Tommaso Redi padre Giambattista Martini affermava:¹

Confesso di esser giovane e di non avere avuta la sorte di conversare co' maestri di Roma e di Spagna. Tuttavia non sono sì sprovveduto di libri che, senza uscir di cella, non possa talvolta, ancorché giovane, conversare e trattar con più d'uno di certi anche antichi maestri, non solo spagnuoli e romani, ma ancor francesi, inglesi, greci e lombardi.

Da un lato, esso ci restituisce in maniera assai vivida alcuni tratti del suo carattere del quale concordemente riferiscono i tanti allievi e colleghi che a Bologna facevano tappa per approfondire sotto la sua guida gli studi di contrappunto o per confrontarsi con lui su questioni musicali, che ne lodavano la modestia e la bonomia di carattere; ma dall'altro ci racconta anche della sua attitudine, ben nota, di studioso, che ricercava voracemente libri di musica quali indispensabili strumenti per disegnare le tappe fondamentali della storia della musica e per insegnare in maniera informata agli allievi, in un'epoca durante la quale le biblioteche pubbliche erano assai poche e i repertori bibliografici pressoché inesistenti. Aspetti, questi, efficacemente riassunti anche nella testimonianza lasciata dal musicografo inglese Charles Burney che, dopo aver trascorso una decina di giorni a Bologna nell'estate 1770, ebbe a dire che Martini, il teorico più profondo, da tutti ammirato per le letture e le conoscenze, ispirava non solo rispetto, ma anche benevolenza per sem-

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente articolo: A-Wgsa = Wien, Graphische Sammlung Albertina; CZ-Pkříž = Praha, Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou, hudební sbírka; D-LÜh = Lübeck, Stadtbibliothek, Musikabteilung; D-Rp = Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung; I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica; I-Ras = Roma, Archivio di Stato; I-Rsa = Roma, Archivio generale dei Frati minori conventuali della basilica dei SS. XII Apostoli; I-Rsg = Roma, Archivio musicale della basilica di S. Giovanni in Laterano; I-Sd = Siena, Archivio del Duomo, Biblioteca Piccolomini e Opera metropolitana; V-CVbav = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Questo testo prende le mosse da un mio articolo precedente: E. PASQUINI, *«In quell'aria più bassa di Roma»: attorno a un (presunto) incarico a padre Martini*, in *Atti del Congresso internazionale di musica sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS (Roma, 26 maggio - 1° giugno 2011)*, a cura di A. Addamiano e F. Luisi, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2013, pp. 959-966; a più di dieci anni di distanza, ringrazio chi in questo cammino mi ha soccorso: Valentina Anzani, fra Domenico Castiglione, Marta Fabbri, Francesco Lora, Arnaldo Morelli, Daniele Pascale Guidotti Magnani. Mi è caro rivolgere la dedica del presente lavoro a fra Maurizio Bazzoni, nuovo padre spirituale di molte imprese francescane: a lui sono profondamente grata per aver saputo accogliere e rinfocolare le mie passioni più antiche.

¹ Lettera di Giambattista Martini a Tommaso Redi (Bologna, 24 ottobre 1733; I-Bc, I.28.159). Circa la contesa che vide Martini opporsi a Redi, maestro di cappella nella Santa Casa di Loreto, cfr. L. BUSI, *Il padre G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1891, pp. 432-439; D. COLLINS, *The Martini/Redi Polemic on the Solution of a Canon by Giovanni Animuccia*, «Indiana Theory Review», XVI, 1995, pp. 61-81; E. PASQUINI, *Giambattista Martini*, Palermo, L'Epos, 2007, pp. 50-51; buona parte delle lettere che la riguardano è stata pubblicata nel *Carteggio inedito del p. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo* (1888), a cura di F. Parisini, Bologna, Forni, 1969, nn. II-XXIV, pp. 3-67. Circa l'attribuzione del canone, cfr. L. C. GENTILE, *Orlando di Lasso pellegrino a Loreto (1585): vicende di un ex voto musicale*, «Recercare», XIX, 2007, pp. 221-229.

plicità di maniere e innata gaiezza, dolcezza e filantropia.² Nella lettera a Redi, Martini afferma che «senza uscir di cella» talvolta conversa «con più d'uno di certi anche antichi maestri»: la sua era quindi una vita intimamente legata alla città natale, Bologna, e al convento di S. Francesco – pochissime furono le occasioni che lo portarono ad allontanarsene³ –, e i suoi contatti con l'esterno erano in qualche modo mediati per il tramite dei libri, quasi fossero la lente attraverso la quale egli leggeva il mondo.

Il titolo di questo contributo dà conto di un episodio poco conosciuto della biografia del Francescano, che dice della stima della quale egli godeva presso i contemporanei: questa volta non come musicografo e didatta, ma come compositore. Siamo nel 1753: su invito del ministro generale dell'Ordine dei Frati minori conventuali, Carlantonio Calvi, bolognese anch'egli – l'aspetto non è irrilevante: se ne accennerà oltre –, Martini si reca a Roma per onorare la memoria di Giuseppe da Copertino. Vissuto nella prima metà del Seicento, il mistico francescano era conosciuto per i suoi “voli”: in estasi, levitava.⁴ La beatificazione aveva avuto luogo il 24 febbraio; le celebrazioni del triduo, solennizzate nella basilica dei SS. XII Apostoli adiacente il convento ove risiedeva la Curia generalizia dell'Ordine, si svolsero il 6, 7 e 8 maggio (in prossimità della memoria liturgica dei santi Filippo e Giacomo, due tra gli apostoli titolari della basilica, che ricorre il 1° maggio; nel 1753 la festa fu celebrata con grande solennità il 1° maggio: se ne dirà oltre). Secondo il resoconto che figura nel «Diario ordinario» romano, le tre messe e i tre vespri previsti dal cerimoniale videro il concorso delle supreme gerarchie ecclesiastiche, i cui membri si avvicendarono nelle celebrazioni – papa Benedetto XIV, bolognese, intervenne dopo il primo e l'ultimo vespro, officiato quest'ultimo da padre Calvi: la sua partecipazione alle funzioni avrebbe imposto un cerimoniale assai complesso –, nonché di illustri personalità romane e forestiere:⁵

² «It is impossible, by reading his book [*scil.*, *Storia della musica*], to form a judgement of the character of this good and wealthy man, [...] which [...] inspires not only respect but kindness. He joins to innocence of life and simplicity of manners, a native cheerfulness, softness and philanthopy. Upon so short an acquaintance I never liked any man more; and I felt as little reserve with him after a few hours conversation as with an old friend or beloved brother»: CH. BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy* (1771), 2^a ed., London, Becket-Robson-Robinson, 1773, pp. 200-201. A Burney si deve anche la ben nota descrizione della biblioteca martiniana, che a suo dire all'epoca del soggiorno bolognese si componeva di 17.000 volumi, ma che il Francescano stava ancora incrementando.

³ Tra i pochi viaggi per certo documentati, oltre a quello di cui si dirà in queste pagine, sono da ricordare quello compiuto a Roma nel 1747, in occasione del Capitolo dell'Ordine in cui fu eletto ministro generale il bolognese Carlantonio Calvi; nel 1754 Martini andò poi a Osimo – se ne accennerà oltre – per dirigerne le proprie musiche nella basilica ove il beato Giuseppe da Copertino era sepolto; cinque anni più tardi il Francescano fu invece a Firenze, Pisa e Siena. Cfr. PASQUINI, *Giambattista Martini* cit., pp. 22-26.

⁴ Giuseppe da Copertino (Copertino, 1603 - Osimo, 1663) predicò con gran semplicità e fervore nel Regno di Napoli, ed esercitò una profonda influenza su nobili e principi. I suoi “voli”, occorsi anche al cospetto del papa Urbano VIII, lo esposero a due processi del Sant'Uffizio per abuso di credibilità popolare e ne causarono la condanna a lunghe relegazioni. Fu canonizzato nel 1767 dal papa Clemente XIII.

⁵ «Diario ordinario», n. 5589, 12 maggio 1753, pp. 2-13: 10-11. Circa la visita del sommo pontefice, cfr. *ivi*, pp. 7-10.

Sua Maestà il Re della Gran Britannia [*scil.*, Giacomo Francesco Edoardo Stuart, terzo pretendente giacobita al trono britannico e padre di Enrico Benedetto, cardinale presbitero dei SS. XII Apostoli e quarto e ultimo pretendente] è sempre intervenuto alle messe ed a' vesperi nel suo solito coretto coll'esemplarità sua consueta; et in tutti e tre i giorni vi sono stati a celebrar messa alcuni eminentissimi e molti arcivescovi e vescovi, capi di religioni e altri religiosi e soggetti qualificati, oltre la visita fatta alla chiesa di più porporati e di quasi tutta questa nobiltà primaria e di ogni rango, quale fu servita dai padri con il libro del compendio della vita ed immagini del Beato, che ancora furono date senza risparmio a chi ebbe divozione di averle, atteso esser sempre piena la chiesa di ogni sorte di gente per venerare il nuovo beato Giuseppe, la cui sagra reliquia era esposta in ricco reliquiario d'argento sull'altar maggiore, e per arricchirsi del tesoro spirituale dell'indulgenza plenaria, concessa dal sommo pontefice a chiunque che, confessato e comunicato, avesse visitata la Basilica in un giorno del triduo.

Come testimoniano gli atti del Consiglio conventuale dei SS. Apostoli, il «libro del compendio della vita» del Beato cui fa cenno il foglio romano era un opuscolo a firma di Giuseppe Antonio Marcheselli oggi non altrimenti testimoniato. Il 1° ottobre 1752 i padri avevano convenuto di stamparlo «in numero di quattromilla libretti in-dodici e mille in-quarto, per dispensarli a persone graduate con diverse e proprie legature», dopo averlo dotato di alcune aggiunte che lo avrebbero reso «più decoroso e proprio»;⁶ «per promuovere la divozione verso detto beato, ma ancora per l'utile che da tale vendita se ne ricaverà», sarebbero stati esitati gli esemplari della *Vita* del padre Domenico Bernini che si trovavano in deposito.⁷

A decoro della festa, poi, i padri

fecero apparare di damasco e di velluto cremesi con suo fregio di velluto quel sagro tempio, già per sé stesso di grande e vaghissima struttura, onde è che così ornato ed arricchito di frangie e trine d'oro, apposte mirabilmente sul detto apparato e fregio, inframezzato ancora da tocche d'oro su tutti i capitelli de' pilastri della navata maggiore, dalli cui archi pendevano bellissimi lampadari di cristallo, quali comprensivi gl'altri situati all'altar maggiore ascendevano al numero di 24, e questi tutti ripieni da quantità considerabile di grossi ceri, che uniti poi agl'altri in gran numero disposti su li molti cornucopi e triangoli che posavano sopra i coretti ed altri luoghi propri della chiesa, la rendevano di una comparsa divota, nobile e decorosa, e particolarmente quando detti lumi erano tutti accesi in tempo delle sagre funzioni [...] Li medesimi padri fecero giulive illuminazioni di torce nella facciata della Basilica, tutta ornata il giorno ancora di richissimi apparati nelli fenestroni, e rispettivamente fecero ardere fiaccole, botte e lanternoni nella piazza e Convento, con copiosi spari di mortaletti in tutte le messe e vesperi [...] Nell'ultima sera poi si fece più copioso lo sparo di mortaletti a causa del *Te Deum*, e si videro più grandiose le illuminazioni accennate, essendo così terminata la festa con ogni sagra pompa e decorazione divota.⁸

⁶ I-Rsa, Libro de' Consigli n. 5, 1° ottobre 1752, *ad diem*.

⁷ Cfr. D. BERNINI, *Vita del venerabile padre fra Giuseppe da Copertino de' Minori conventuali*, Roma, per Ludovico Tinassi e Girolamo Mainardi nella piazza di Monte Citorio, 1722. A ridosso delle celebrazioni, i padri conventuali stabilirono infatti che «de vite del beato Giuseppe fatta [*scil.*] dal Bernini si esitassero a paoli 4 l'una» (I-Rsa, Libro de' Consigli n. 5 cit., 13 marzo 1753, *ad diem*).

⁸ «Diario ordinario», n. 5589 cit., pp. 2-3, 8 e 12. Come testimoniano gli atti consiliari, dell'«apparatura della chiesa» fu incaricato il «paroco» padre Luigi Paoletti (I-Rsa, Libro de' Consigli n. 5, 13 marzo 1753 cit., *ad diem*); assistette all'«addobbamento» l'architetto di Gaetano I Boncompagni Ludovisi, principe di Piombino e duca di Sora, che fu ricompensato con una teca d'argento contenente una reliquia del beato Giuseppe (I-Rsa, Libro de' Consigli n. 5 cit., 8 maggio 1753, *ad diem*).



Fig. 1 – P. L. GHEZZI, *Giambattista Martini dirige le musiche per il triduo di beatificazione di Giuseppe da Copertino* (Roma, 6-8 maggio 1753; Cambridge, Ma., Harvard Arts Museum - Fogg Museum, Bequest of Meta and Paul J. Sachs, foto © President and Fellows of Harvard College, 1965.380). La didascalia recita: «Il padre maestro Martini religioso in S. Apostoli bolognese, il quale venne in Roma per lo rito che si fece nella chiesa di S. Apostoli per il beato Giuseppe da Cupertino. Il detto padre Martini è un bravissimo maestro di cappella e nei detti tre giorni fece tanto le due messe [sic]; in verità le messe furono tre] come li 3 vesperi sempre differenti; il 1° giorno ci fu la messa palatina, a causa che ci intervennero tutta la Cappella de' signori cardinali, et il reverendo cardinal Duca di Jork [sic], Enrico Benedetto Stuart] stava alla porta di detta chiesa per ricevere i signori cardinali come titolare di detta chiesa. Il doppio pranzo ci fu il papa Benedetto XIV, dove ci si intrattenne molto per sentir la composizione di detto maestro di cappella perché è suo paesano, e per verità è un compositore veramente da chiesa e non da teatro. Il 3° giorno parti da Roma per Bologna alle ore 6 dove avea da fare l'altro triduo nella chiesa di S. Petronio in Bologna; fatto da me cavalier Ghezzi 1753 – nella mia età di anni 78 – Vi fu un gran popolo e fu una bella paratura». Per gentile concessione del Fogg Museum di Harvard.

Martini non si era recato a Roma quale semplice spettatore: nel luglio dell'anno precedente aveva ricevuto da padre Calvi l'incarico di predisporre le musiche da eseguire nelle celebrazioni.⁹ Nella Fig. 1 (qui alla p. 119) il Francescano è ritratto dalla vivace penna di Pier Leone Ghezzi proprio nell'atto di dirigerle.¹⁰ Come riferisce Ghezzi, in un contesto non ufficiale il Papa poté ascoltare alcune composizioni di Martini, «suo paesano». Alle celebrazioni per il triduo risale anche un altro disegno di Ghezzi, di dimensioni leggermente inferiori rispetto a quello – celebratissimo – riprodotto nella Fig. 1: anche in questo caso il Francescano è ritratto di profilo, ma a figura intera, con un foglio di carta da musica in mano; come sottolinea Giancarlo Rostirolla, il ritratto è assai somigliante all'iconografia nota.¹¹

Le composizioni di Martini ottennero il plauso incondizionato dell'uditorio; così si legge nel «Diario ordinario» circa le funzioni (messa e vespro) che si tennero la prima giornata del triduo (6 maggio):¹²

Domenica, primo giorno del triduo, la mattina vi si tenne cappella cardinalizia coll'intervento di 23 signori cardinali e con la messa pontificata da monsignor patriarca «di Antiochia Ludovico» Calino, assistita da' ministri della sagrestia pontificia ed accompagnata da' cappellani cantori della Cappella pontificia; e tra detta messa vi recitò un assai dotto discorso latino il padre maestro Francesco Angiolo Pastrovicchi di quell'Ordine minore conventuale e qualificatore del S. Ufficio.¹³

⁹ «M'ha molto sorpresa la determinazione della Paternità Vostra reverendissima, intesa a bocca dal padre maestro Azzoguidi, che io debba costà venire a servire per maestro di capella nel triduo da farsi nella prossima consaputa beatificazione»: lettera di Giambattista Martini a ignoto (ma Carlantonio Calvi) (Bologna, 15 luglio 1752; I-Bc, I.6.25a).

¹⁰ Cfr. G. ROSTIROLLA, *Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi*, Roma-Genève-Milano, Accademia nazionale di santa Cecilia - Skira, 2001, n. 375, pp. 257 e 436-437; il disegno faceva parte dell'album, in origine costituito da due (o tre) tomi che, prima di essere smembrato e in parte disperso, appartenne a Carlo III di Borbone, re di Napoli e di Sicilia e poi di Spagna; a Giuseppe Bonaparte, re di Napoli e poi di Spagna; a Ferdinando VII di Borbone, re di Spagna; ad Arthur Wellesley, I duca di Wellington (cfr. *ivi.*, pp. 443-444).

¹¹ La didascalia recita: «Il padre maestro Martini minor conventuale bolognese di anni [spazio bianco] maestro di cappella di Bologna; venne in Roma per il triduo del beato Giosepe da Coppertino nel 1753 – fatto da me cavalier Ghezzi nella mia età di anni 77 [sic!]». Il disegno, proveniente dalla raccolta di Alberto di Sassonia-Teschchen, è conservato in A-Wgsa, Römische Schule, SR 1349, R 842, Neg. Alb. 56670. Cfr. *ivi.*, n. 323, pp. 239 e 422. Un altro esemplare del medesimo disegno, privo di didascalia, è conservato nel cosiddetto «album Passionei»: cfr. *Pier Leone Ghezzi e le caricature dell'album Passionei nella Biblioteca Civica di Fossombrone*, a cura di L. Dania, Fermo, Cassa di Risparmio - Fondazione Cassa di Risparmio, 2015, n. 60, pp. 148-149. Sui legami romani tra Martini e l'illustre prelado che dal 1741 aveva assunto l'incarico di primo custode nella Vaticana, si tornerà oltre.

¹² «Diario ordinario», n. 5589 cit., pp. 6-7.

¹³ Come si legge nel verbale del Consiglio conventuale tenutosi al termine delle celebrazioni, padre Pastrovich fu ricompensato con una «sufficiente quantità di cioccolata [...] per l'orazione latina da esso fatta e recitata nel primo dì del triduo ai signori cardinali radunati in cappella in questa chiesa»; i padri risolsero inoltre di far stampare «non solamente la suddetta orazione latina, ma ancora la relazione di detto triduo» (I-Rsa, Libro de' Consigli n. 5, 8 maggio 1753 cit., *ad diem*): cfr. A. PASTROVICH, *Compendio della vi-*

Il giorno fuvvi prima un dotto ed elegante panegirico del molto reverendo signor Carlo canonico Bianchi, professore di Sagra teologia e di ambe le leggi, et indi vi furono li solenni vesperi cantati da monsignor Antonio Maria Erba (Odescalchi, segretario della Congregazione dell'indulgenze e reliquie, con scelta e ben composta musica del virtuoso maestro di cappella padre Giovanni Battista Martini bolognese, del suddetto Ordine minore conventuale, che con tanta sua lode ha composte pure e dirette le altre messe e vesperi deli rimanenti due giorni del triduo.

Del successo tributato a Martini si legge anche negli atti capitolari dei SS. Apostoli, quando al termine delle celebrazioni gli fu riconosciuto un compenso: «Al padre Martini, maestro di cappella di Bologna che ha fatto la musica del detto nostro triduo con tanto applauso e sodisfazione di tutta Roma, si dieno trenta doppie di regalo, oltre il pagamento del viaggio da Bologna sino a Roma e da Roma sino a Bologna, per lui e suo compagno».¹⁴ Come riporta la gazzetta romana, nel primo giorno delle celebrazioni intervenne la Cappella pontificia: del resto, essa accompagnava con regolarità il Collegio cardinalizio nelle funzioni che si svolgevano al di fuori del Vaticano, a garanzia delle musiche eseguite.¹⁵ (In talune circostanze, come riportano le tavole premesse ai diari sistini, si trattava addirittura di incombenze ricorrenti: come per esempio in occasione delle messe per san Tommaso d'Aquino in S. Maria sopra Minerva, il 7 marzo; per l'esaltazione della Santa Croce in S. Marcello, il 14 settembre; per santa Caterina d'Alessandria, nella chiesa dei Funnari a lei dedicata, il 25 novembre; per Tommaso Becket, santo titolare della chiesa degli Inglesi, il 29 dicembre.¹⁶) Tra le sue fila la Cappella annoverava alcuni nomi noti a Martini: su tutti, il soprano Giuseppe Santarelli che, prima d'intraprendere una fortunata carriera teatrale ed essere poi ammesso nella cappella, aveva svolto gli studi di contrappunto proprio sotto la sua guida.¹⁷ (Il

ta, virtù e miracoli del beato Giuseppe di Copertino, Roma, per Giovanni Zempel presso Monte Giordano, 1753, poi più volte ristampato.

¹⁴ I-Rsa, Libro de' Consigli n. 5, 8 maggio 1753 cit., *ad diem*. La somma che gli fu corrisposta (30 doppie = 60 scudi) è assai considerevole, se paragonata al compenso tributato ai cantori pontifici: se ne dirà a breve. Come scrisse anche padre Calvi, Martini viaggiava in compagnia: «Accompagno Vostra Paternità colla benedizione del Signore e del Santo Padre nel Suo ritorno al convento di Bologna: e questa mia famiglia Le servirà di ubbidienza ai superiori locali, ai quali raccomando ancora il Cavaliere che sarà in sua compagnia per il viaggio a quella volta» (lettera di Carlantonio Calvi a Giambattista Martini: Roma, 8 maggio 1753; I-Bc, I.27.101).

¹⁵ Cfr. C. BACCIAGALUPPI, «E viva Benedetto XIV!». *L'enciclica «Annus qui» (1749) nel contesto dei rapporti musicali tra Roma e Bologna*, «Analecta musicologica», XLVII, 2011, pp. 222-262: 242 nota 36, e doc. 3: *Discorso sopra alla musica ecclesiastica e suoi abusi e difetti*, pp. 254-257: 256 («Resasi intollerabile al Sacro Collegio degli Eccellentissimi, la rimossero [«detta abusata musica»] dalle chiese, nelle quali all'ecclesiastiche funzioni assistono, e già da alcuni anni vi hanno introdotta la musica della cappella ponteficia, i di cui componimenti sono della eccellentissima antica scuola del Pierluigi da Palestrina»).

¹⁶ Per l'anno 1753, cfr. V-CVbav, *Cappella sistina. Diari*, n. 170, *Tavola delle cappelle papali e cardinalizie e Tavola d'altre cappelle nelle feste mobili*, senza paginazione, e pp. 18, 82, 94 e 107; in quell'anno, san Tommaso d'Aquino fu solennizzato l'8 marzo.

¹⁷ Sulla biografia e la carriera del cantante, cfr. P. DA COL, *Dal teatro al santuario: la carriera teatrale del cantante Giuseppe Santarelli (1716-1790)*, in *Mozart, Padova e la "Betulia liberata". Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700*, a cura di P. Pinamonti, Firenze, Olschki, 1991, pp. 357-394, e ID.,

nome di Santarelli e di altri cappellani illustri ricorre nella corrispondenza intercorsa tra Martini e Girolamo Chiti, maestro di cappella in S. Giovanni in Laterano e suo intimo amico, in preparazione del triduo di beatificazione: se ne dirà a breve.)

Il diario sistino relativo all'anno 1753 aggiunge qualche importante dettaglio circa gli esecutori coinvolti:¹⁸

Domenica Cappella cardinalizia nella chiesa de' Santi Apostoli per la prima messa del triduo della beatificazione del beato Giuseppe da Copertino, con l'emolumento di uno scudo a testa di tutti i presenti, come legge già stabilita dalle costituzioni e consuetudine. Tutti li signori serventi diligenti, e favorirono molti de' signori giubilati.

Dalle indicazioni del puntatore *pro tempore*, il tenore Giacomo Lorazi, apprendiamo che il 6 maggio la Cappella figurava al completo. A quell'altezza cronologica essa si componeva di 41 cantori: 12 soprani, 8 contralti, 11 tenori e 10 bassi (l'organico mutò leggermente nella seconda parte dell'anno, per via di giubilazioni e nuove ammissioni). Nell'occasione intervennero inoltre numerosi cappellani già collocati a riposo: il catalogo dei «signori cantori della cappella pontificia al presente viventi» annoverava 7 soprani, 1 contralto e 4 tenori non più in servizio.¹⁹ Alle celebrazioni del triduo forse contribuì anche la Cappella dei SS. Apostoli – in particolare il secondo e terzo giorno, quando la Cappella pontificia era a riposo –, unitamente a soprannumerari convocati *ad hoc*; di costoro, come pure degli strumentisti coinvolti, purtroppo non è dato sapere: i libri contabili del convento relativi a quegli anni sono infatti irreperibili.²⁰ (La composizione dell'organico

“voce” Santarelli, *Santi Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XC, 2017, pp. 376-379.

¹⁸ V-CVbav, *Cappella sistina. Diari*, n. 170 cit., p. 40. Il diario riferisce poi che nei giorni successivi all'impegno nella basilica francescana «stimò il Collegio prendersi qualche riposo nel rimanente della settimana dovuto per il compimento della solita vacanza, onde intimò il commune per la prossima domenica».

¹⁹ V-CVbav, *Cappella sistina. Diari*, n. 170 cit., senza paginazione. Nel Consiglio del 2 marzo 1753 il convento aveva risolto di assumersi *in toto* le spese per le celebrazioni: «Colla pluralità de' voti fu concluso che il convento improntasse quella somma che in quel tempo potrà e che il residuo si supplisca colla restituzione di quel denaro che il convento ha imprestato per la funzione fatta in S. Pietro, che ascende alla somma di scudi 800, con patto però che se ne prenda in restituzione quella sola porzione la quale potrà compire tutta la somma necessaria per fare detto triduo» (I-Rsa, Libro de' Consigli n. 5 cit., 2 marzo 1753, *ad diem*).

²⁰ I libri di entrata e uscita conservati in I-Rsa sono lacunosi per il periodo compreso tra il 1707 e il '68, e la serie circoscritta di registri e fascicoli conventuali conservata in I-Ras, Corporazioni religiose maschili, SS. Apostoli, si riferisce perlopiù ai secoli XIX e XX. Della Cappella della Basilica francescana si ha notizia in un documento del 1694 (I-Bsf, MS. 47: *Musici di Roma nell'anno che il signor Giovanni Paolo Colonna si portò in Roma*), redatto in occasione del viaggio compiuto dal maestro di cappella in S. Petronio per omaggiare il papa Innocenzo XII dei *Psalmi octo vocibus* op. XI, stampati quell'anno; della compagine, descritta tra le cappelle stabili, facevano parte il «maestro e organista il Milanese» e il soprano «Orasiucci», e «l'altre parti sono frati»: O. MISCHIATI, *Una statistica della musica e Roma nel 1694*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., I, 1983, pp. 209-227: 219; A. MORELLI, *Le cappelle musicali a Roma nel Seicento: questioni di organizzazione e di prassi esecutiva*, in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, a cura di O. Mischiati e

strumentale avrebbe anzi giovato a dirimere gli interrogativi legati all'impiego degli strumenti a fiato, in particolare trombe e oboi, in osservanza dell'enciclica «Annus qui»: se ne dirà oltre.) Quel che è certo, è che tutti i musicisti erano romani: così aveva deliberato il Consiglio conventuale quando a Martini era stato formalmente attribuito l'incarico.²¹ Gli atti specificano che egli si sarebbe dovuto servire «de' musici e suonatori che sono in Roma»: per le musiche la scelta era quindi ricaduta sul migliore compositore che l'Ordine potesse esibire, ma nel contempo si era cercato di tutelare gli esecutori dell'Urbe, consentendo loro di figurare tra i ranghi di coloro che erano stati assoldati per le celebrazioni.²² I risvolti diplomatici legati al fatto che il ruolo di spicco fosse stato assegnato a un forestiero traspaiano con tutta evidenza da alcune lettere del carteggio martiniano vergate dal ministro generale Calvi e dal padre Giacinto Sbaraglia: in più d'una circostanza essi si premurarono di chiarire e allo stesso tempo valutare assieme a Martini quale potesse essere il coinvolgimento del maestro di cappella dei SS. Apostoli; per certo la faccenda stava a cuore anche al Francescano.²³

P. Russo, Firenze, Olschki, 1993, pp. 175-203: 180-181 nota 17, ha identificato il “Milanese” col cantore pontificio Paolo Fabrizio Ronca. Per certo la Cappella era attiva anche nel 1753, se è vero – come si dirà a breve – che il maestro vi prestava servizio da dodici anni e che nelle celebrazioni per i santi patroni Pietro e Paolo che si svolsero quell'anno figurò anche un «basso de' SS. Apostoli» (V-CVbav, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, n. 175: *Registro de' mandati della venerabile Cappella Giulia 1745-1765*, n. 75); del 1754 è poi una supplica di Nicola Bartolucci, «per 23 anni [...] contralto nella Cappella», «a perpetuarli l'impiego stesso col solito emolumento e co' soliti incerti ed esenzioni di simil grazia accordata a due altri cantori nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso, dopoicché [sic] per questo mezzo avrebbe egli la consolazione di vedere stabilito negli emolumenti della Cappella un tenue alimento alla sua vecchiezza e si vedrebbe libero da quella solecitudine in cui lo tiene il timore di perderlo in avvenire, promettendo nell'adempimento de' suoi doveri quell'istessa esattezza che hanno potuto riconoscere in lui per lo spazio di tanto tempo» (I-Rsa, Libro de' Consigli n. 5 cit., 8 giugno 1754, pp. 249-251: 249).

²¹ «Intorno poi alla musica da farsi in detto triduo e di tutte le cose spettanti alla medesima, posero tutto in disposizione del padre bacceliere Giambattista Martini del nostro Ordine, illustre professore di musica, con condizione però che si dovesse servire de' musici e suonatori che sono in Roma»: I-Rsa, Libro de' Consigli n. 5, 13 marzo 1753 cit., *ad diem*.

²² La Congregazione dei musici di santa Cecilia, fondata nel 1585 dal papa Sisto V, era una vera e propria associazione di categoria, che al tempo stesso perseguiva anche scopi artistici e assistenziali; nel 1624 Urbano VIII concesse ai cecilianici il controllo sull'editoria musicale a Roma; due anni più tardi, su pressione dei cantori pontifici, tali privilegi furono revocati per poi essere in larga misura riconfermati nel 1684 sotto il pontificato del papa Innocenzo XI.

²³ «La risposta del padre maestro Azzoguidi mi dice ch'ella è prontissimo a favorire e me e la Religione ed il servo di Dio in questo nostro triduo, che bramano per pentecoste [sic], il 10 giugno] [...] Sono come in impegno che questo maestro di capella non abbia parte in detta musica per la quale mi crucia, ed io son negativo [...] Esso avrà la funzione del giorno dell'ascensione [sic], il 31 maggio] della domenica fra l'ottava, e parmi ancor dell'ottava» (lettera di Carlantonio Calvi a Giambattista Martini: Roma, 22 luglio 1752; I-Bc, I.6.28); «La funzione dell'ascensione, cioè la musica della domenica fra l'ottava e dell'ottava la potrà fare questo maestro di capella, se pure non s'impunterà, nel qual caso poi si vedrà» (lettera di Carlantonio Calvi a Giambattista Martini: Roma, 6 agosto 1752; I-Bc, I.27.99); «Per il triduo vi saranno due messe [sic] e tre vesperi. Così mi si dice. Questo maestro di capella farà poi le funzioni per il Capitolo» per l'elezione del nuovo ministro generale dell'Ordine, che ebbe luogo il 26 maggio 1753 (lettera di Carlanto-

Nel magnificare gli apparati predisposti per le celebrazioni, il «Diario ordinario» fornisce alcune informazioni anche sulla collocazione degli esecutori:²⁴

Quello poi che dava maggior compimento e risalto al descritto grandioso apparato era la vasta tribuna veramente ornata a maraviglia, entro la quale erano situati in alto due grandi cori per la musica, e disposti in essa i lumi in tanta quantità e con tal vaga simetria che restando l'occhio appagato di sì buon ordine rassembrava appunto una machina molto bene architettata.

Alcuni aspetti meritano di essere sottolineati. I musicisti – cantori e strumentisti assieme: si veda il disegno di Ghezzi qui nella Fig. 1: al fianco di Martini, raffigurato alla sinistra dei coristi mentre dirige con un *Papierrolle*, figura di spalle un contrabbassista – erano disposti su un ampio palco, verosimilmente collocato nel transetto, in posizione sopraelevata rispetto al presbiterio (sul recinto spicca l'intaglio col simbolo francescano: le due braccia incrociate, nuda e vestita del saio, sovrastate da una croce). Tale disposizione aderiva all'idea, assai comune già a partire dal Seicento, che vedeva la musica come strumento di propaganda e al tempo stesso di edificazione: da un lato, un grandioso palco che avrebbe reso possibile valorizzare la scrittura concertata e a più cori, e dall'altro la sua collocazione nei pressi dell'altare maggiore, soluzione che avrebbe consentito ai fedeli intervenuti per ascoltare le musiche di non distogliere l'attenzione dalle celebrazioni.²⁵ Se si

nio Calvi a Giambattista Martini: Roma, 17 gennaio 1753; I-Bc, I.27.100); «Ho fatto il passo e la parte ch'Ella desidera con questo nostro maestro di capella, avendo così giudicato per ora espediente ed opportuno con dimostrargli il dispiacere ch'Ella prova in essere costretto a doversi portar qua a far la musica per il triduo, ed ho scoperto in lui due passioni contrarie di piacere e di dispiacere: il piacere suo è ch'Ella venga, e mi ha esposto che se ad esso fosse stata adossata l'incombenza per tali funzioni, egli avrebbe chiamato Lei in primo luogo e scelto fra tutti gli altri; ma il dispiacere che prova egli è il sentirsi, per quanto gli pare, escluso del tutto da dette funzioni, e dice sembrargli decente, anzi di giustizia che almeno un giorno gli toccasse, cioè il 2° giorno del triduo o altro che a Lei o ad altri piacesse: aver egli un sevizio di 12 anni in questo convento e non essere tanto infelice che non sia stato sentito altre volte con gradimento [...] Ha degli amici e protettori, e parmi di sentire che i musicisti tutti gli vogliono bene assai: sicché quando sentissero che gli si fosse fatto del torto e del disgusto potrebb' nascere de' sconcerti per le funzioni. Io sono di parere ch'Ella potrebbe avanzarle una Sua lettera, che lo troverà compitissimo, e principiare a intendersela insieme, e quando possa, aiutarlo e dar mano acciocché non venga del tutto escluso dalle sopradette funzioni» (lettera di Giacinto Sbaraglia a Giambattista Martini: Roma, 24 gennaio 1753; I-Bc, I.7.109). Padre Sbaraglia era una vecchia conoscenza di Martini: nato a Forlì nel 1687 e figlio del convento di Ferrara, nel 1730 aveva seguito alcune acquisizioni librerie martiniane; nel settembre 1752 era stato ammesso alla paternità del convento romano, chiamato dal Ministro generale dell'Ordine «perché col beneficio di questa in ogni genere provvedutissima città potesse ultimare le altre opere» storiche che recano la sua firma: I-Rsa, *Regestum secundi trienni eminentissimi patris magistri Calvi, ab anno 1750 ad 1753*, cc. 168r-169v: 169r; cfr. anche la supplica di padre Sbaraglia in I-Rsa, Libro de' Consigli n. 5 cit., 16 settembre 1752, pp. 210-212.

²⁴ «Diario ordinario», n. 5589 cit., pp. 3-4.

²⁵ Cfr. A. MORELLI, «*Musica nobile e copiosa di voci et istrumenti*». *Spazio architettonico, cantorie e palchi in relazione ai mutamenti di stile e prassi nella musica da chiesa fra Sei e Settecento*, «*Analecta musicologica*», XXXIII (*Musica a Roma nel Sei e Settecento: chiesa e festa*, a cura di M. Engelhardt e Chr. Flamm), 2004, pp. 293-334. L'Editto sopra la musica del 1° agosto 1698, art. VII, aveva stabilito infatti «che non si facciano più cori amovibili per cantare sopra le porte maggiori o altri luoghi che stiano a fronte l'altar maggiore o altro altare dove sta il Santissimo, o dove si canterà messa solenne di quel santo o festa che si celebrerà in detta chiesa,

esclude il disegno appena citato, non si conoscono altre raffigurazioni degli interni dei SS. Apostoli, realizzate in occasione del triduo, che possano avvalorare la testimonianza fornita dalla gazetta romana; un dipinto attribuito a Giovanni Paolo Panini e relativo a una celebrazione solenne avvenuta nella basilica esattamente dieci anni prima – la consacrazione episcopale del cardinale Carlo Rezzonico, futuro papa Clemente XIII, avvenuta il 19 marzo 1743 (la nomina papale, con destinazione alla cattedra di Padova, era di otto giorni prima) – restituisce però al proposito una testimonianza eloquente (Fig. 2, qui alla p. 126). Nel dipinto è ben visibile il palco sopraelevato nel transetto destro, sul quale sono collocati cantori e strumentisti.²⁶

Un discorso a parte meriterebbe la ricostruzione della liturgia, resa possibile grazie alle annotazioni che il compositore stesso era solito apporre sulle fonti delle proprie musiche. Nella documentatissima monografia dedicata a Martini, già Leonida Busi aveva individuato cinque partiture autografe, conservate nell'allora Liceo Filarmonico (un *Domine ad adiuvandum*, un *Laudate pueri* e tre *Regina caeli*), che sulla prima carta recano l'indicazione «Roma 1753» e che quindi con ogni evidenza si lasciano ricondurre al soggiorno romano del Francescano.²⁷ A ben vedere, tale elenco di partiture deve però essere rimpolpato grazie a numerose altre fonti sfuggite al censimento dello studioso sulle quali figurano annotazioni di diverso tipo: quelle che Martini era solito apporre sull'ultima carta di ciascuna composizione per annotare le occasioni nelle quali essa era stata eseguita, al fine di documentare in maniera circostanziata la propria attività. Tali fonti consentono spesso l'attribuzione di singole partiture a ciascuna liturgia del triduo. Nel discutere i rapporti tra Roma e Bologna sulla scorta dell'enciclica «Annus qui», emanata da Benedetto XIV nel 1749 per riformare la musica ecclesiastica nello Stato della Chiesa, Claudio Bacciagaluppi ha redatto un elenco più circostanziato delle musiche romane di Martini, allo scopo di discutere l'effettiva applicazione della lettera papale e constatare le sue ripercussioni sulla musica sacra praticata a Roma.²⁸ A tale elenco vanno sommate alcune altre composizioni del Francescano ricondotte da chi scrive alle celebrazioni per il beato Giuseppe da Copertino.²⁹

ma sempre debbano collocarsi alli lati o altro luogo di detta chiesa che non stiano a fronte di detti altari, affinché li fedeli che si trattengono ivi per udire le musiche non stiano con poca riverenza verso il Santissimo o detto altare dove si canta la messa, salvo la provizione da pigliarsi da noi per quelli cori fissi che presentemente sono in dette chiese» (*ivi*, p. 316).

²⁶ Il dipinto è stato variamente attribuito a Giovanni Odazzi e Pier Leone Ghezzi; il mercato antiquario oggi propende per l'attribuzione a Giovanni Paolo Panini e scuola, e ricondurrebbe la raffigurazione alla consacrazione episcopale di un cardinale – secondo alcuni, appunto Carlo Rezzonico – nella Basilica francescana di Roma. Tale ipotesi reca però un'impresione: il cardinalato non è un sacramento bensì una semplice nomina, conferita nel concistoro e senza liturgia sacra (prevedendo la sola cerimonia pubblica, di norma svolta in S. Pietro, di imposizione della berretta). Rezzonico era stato nominato cardinale il 20 dicembre 1737; come di prassi, l'ordinazione episcopale fu celebrata da papa Benedetto XIV, che nel dipinto è raffigurato assiso sull'altare.

²⁷ Cfr. BUSI, *Il padre G. B. Martini* cit., pp. 369-380: 370; si tratta delle partiture oggi rispettivamente conservate in I-Bc, HH.42, cc. 168r-173r; I-Bc, HH.43, cc. 72r-103r; I-Bc, HH.55, cc. 120r-121r, 122r-123r e 124r-125r.

²⁸ Cfr. BACCIAGALUPPI, «*E viva Benedetto XIV!*» cit., tav. 1, pp. 259-262.

²⁹ Cfr. PASQUINI, «*In quell'aria più bassa di Roma*» cit. Nel convegno tenutosi in occasione del centenario di fondazione del PIMS, dal quale l'articolo discende, avevo discusso una prima ricostruzione della li-



Fig. 2 – G. P. PANINI (?), *Consacrazione episcopale del cardinale Carlo Rezzonico nella basilica dei SS. XII Apostoli* (Roma, 19 marzo 1743; collezione privata). La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri; i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

Il vaglio delle composizioni martiniane consente di anticipare due ordini di riflessioni. Anzitutto occorre rilevare che, accanto alle musiche che Martini destinò al triduo di beatificazione, possono essere ricondotte al soggiorno romano anche musiche legate a occasioni diverse, a testimonianza dell'impegno profuso dal Francescano nell'intero arco di permanenza nell'Urbe. Ci si riferisce *in primis* alle musiche per la festa dei santi Filippo e Giacomo che, come si è detto, fu solennizzata ai SS. Apostoli il 1° maggio, con messa e primi e secondi vesperi solenni: tra le composizioni legate alle celebrazioni figurerebbe almeno un maestoso *Credidi* per Canto solo, ripieni a 4

turgia romana, che meriterà di essere approfondita in sede di edizione critica; le musiche saranno oggetto di edizione nella collana «Tesori musicali emiliani» che condirigo per l'editore Ut Orpheus.

voci, archi e continuo in Sol maggiore.³⁰ Stando a quanto scriveva padre Calvi, il coinvolgimento di Martini in queste cerimonie fu dovuto all'interessamento del Cardinale titolare della basilica, insediatosi il 18 dicembre 1752: «Sua Altezza eminentissima di Iorck, ora titolare di questa nostra chiesa de' SS. Apostoli, vuole onninamente ch'Ella li faccia la musica il giorno di santi Filippo e Giacomo [...] Dice che l'ha sentita così, e tanto basta [...] Mi risponda con lettera ostensibile, e veda rispondere di sì».³¹ Martini non poté fare a meno di acconsentire, anche se nella lettera di risposta – la minuta è redatta in bella grafia corsiva – palesò apertamente le forti remore che nutriva, ancora una volta di natura diplomatica:³²

Non è però che non vegga il cimento a cui mi espongo d'essere se non altro di malocchio veduto o da chi non si sarebbe forse aspettato di dover cedere il posto in tal funzione o da' suoi protettori, che so essere inoltre poco amorevoli verso la nazione bolognese. Perciò priego il padre maestro Francorsi, che mi ha scritto anch'egli, a implorarmi il padrocinio di Sua Altezza Reale eminentissima, ed ora umilmente imploro quello di Vostra Paternità reverendissima, perché non vorrei che la mia rassegnazione e ubbidienza mi cagionasse disturbi che m'inquietassero o pregiudicassero all'esito felice delle funzioni.

A un contesto ancor più formale – lo testimoniano la scrittura e l'organico – risalirebbe invece un *Miserere* di nota bianca a otto voci in doppio coro, conservato nel fondo Cappella Giulia della Biblioteca apostolica, composto da Martini «ad uso della Basilica Vaticana»; da una copia superiore conservata nell'Archivio musicale di S. Giovanni in Laterano e forse realizzata per Girolamo Chiti apprendiamo che la composizione era stata ultimata il 5 aprile 1753: come si dirà, all'epoca il Francescano si trovava già a Roma.³³ Il carteggio martiniano contiene un riferimento a questa composizione e alla possibile occasione nella quale fu eseguita.³⁴

Benedetto Passionei, servitore umilissimo del Padre Maestro, essendo nella necessità di farLe sapere che venerdì sera prossimo passate le ore ventiquattro è destinata la prova del Suo *Miserere* qui in casa, prega Vostra Paternità a voler intervenire, essendo desiderata da Sua Eminenza, la quale sta aspettandoLa con premura. Chi scrive crede che sarà per favorire e Gli ricorda di riportare le partiture degli altri *Misereri*.

³⁰ «La musica tanto in detta messa che a' primi e secondi vesperi è stata una delle vaghe e armoniose e veramente ecclesiastiche che siansi sentite, composta e diretta dal virtuoso maestro di cappella frate Giovanni Battista Martini bolognese, di quella Religione minore conventuale, venuto per tale effetto ultimamente da Bologna»: «Diario ordinario», n. 5586, 5 maggio 1753, pp. 8-10: 9. La partitura del *Credidi*, conservata in I-Bsf, FN.M.V.15, reca sulla prima carta l'indicazione «Roma F.G.B.M. 1753»; il salmo si riferisce ai secondi vesperi della liturgia per gli apostoli ed evangelisti, e quindi può essere ricondotto alle celebrazioni che si svolsero il 1° maggio.

³¹ Lettera di Carlantonio Calvi a Giambattista Martini (Roma, 3 gennaio 1753; I-Bsf, MS. 55, n. 8).

³² Lettera di Giambattista Martini a Carlantonio Calvi (Bologna, 10 gennaio 1753; I-Bsf, MS. 55, n. 8).

³³ Cfr. rispettivamente V-CVbav, Cappella Giulia, IV.91, e I-Rsg, B.167b («fatto per la Cappella di S. Pietro in Vaticano [...] li V aprile 1753»). Su quest'ultimo esemplare, cfr. *L'Archivio musicale della basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX)*, a cura di G. Rostirolla, 2 voll., Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali - Direzione generale per gli Archivi, 2002, II, n. 5427, p. 565.

³⁴ Lettera di Benedetto Passionei a Giambattista Martini (Roma, 12 aprile 1753; I-Bc, I.3.16).

Dalle parole di monsignor Passionei deduciamo che il salmo martiniano di recentissima composizione fu provato il 13 aprile 1753 nella dimora dello zio, il cardinale Domenico Silvio Passionei («Sua Eminenza»), situata nel palazzo pontificio del Quirinale;³⁵ l'esecuzione vera e propria – non altrimenti testimoniata – avvenne forse in occasione delle celebrazioni per la settimana santa (nel 1753 la pasqua cadde il 22 aprile). Non stupiscono quindi l'adozione della scrittura “osservata” e l'impiego di un organico a cappella, come peraltro prescriveva l'enciclica lambertiniana – nelle lamentazioni della settimana santa il canto figurato era bandito – e com'era di prassi per la Cappella Giulia: nella basilica papale di S. Pietro in Vaticano era consentita la presenza dell'orchestra solo in occasioni eccezionali, mentre più di sovente la scrittura impiegata attuava una sorta di compromesso tra lo stile antico e lo stile concertato, prevedendo il solo basso continuo a sostegno delle voci, senza accompagnamento strumentale.³⁶ Dai pagamenti relativi al mese di aprile 1753 si apprende che all'epoca la Cappella Giulia si componeva di 19 membri: 6 soprani effettivi più un soprannumerario, 4 contralti, 4 tenori e 4 bassi;³⁷ nondimeno, le parti staccate che si sono conservate mostrano che i cantori coinvolti furono 12: nel primo coro, una voce di concerto e una di ripieno per ciascuna parte, e nel secondo coro una sola voce di ripieno per ciascuna parte. Nella circostanza non furono quindi impiegati cantori provenienti da altre cappelle cittadine, com'era consuetudine nelle feste solenni (per esempio, quello stesso anno in occasione del secondo vespro della festa di san Pietro furono stipendiati 82 coristi più 7 organisti, 8 violonisti e 8 contrabbassisti).³⁸

Ma la lettera contiene un altro passaggio utile per definire i contorni dell'impegno romano di Martini, sul quale si tornerà a breve: essa ci restituisce l'imbarazzo e forse il timore che egli provava nel sottoporre le proprie musiche al pubblico capitolino, per le diverse consuetudini colà osservate e per il forte corporativismo che caratterizzava la vita musicale nell'Urbe. Prima del congedo, Martini è invitato a restituire gli «altri *Misereri*» che evidentemente aveva ricevuto in prestito: nell'accingersi alla composizione, egli aveva quindi potuto giovare di autorevoli modelli conservati forse nell'Archivio della Cappella Giulia: complice Benedetto Passionei, che dal 1748 al '54 ne fu il prefetto.³⁹ Non stupisce il fatto che, nell'accingersi al compito affidatogli, Martini desiderasse

³⁵ Qui egli risiedeva in quanto segretario dei brevi papali; l'incarico datava al 1738, lo stesso anno in cui gli era stata imposta la berretta cardinalizia.

³⁶ Cfr. R. HEYINK, «Con un coro di eco fino in cima alla cupola»: *zur Vespermusik an San Pietro in Vaticano um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, «Recercare», XI, 1999, pp. 201-227: 203; BACCIAGALUPPI, «E viva Benedetto XIV!» cit., p. 232.

³⁷ Cfr. V-CVbav, Archivio del Capitolo di S. Pietro, Cappella Giulia, n. 175 cit., pp. 132-133.

³⁸ Cfr. *ivi*, Cappella Giulia, n. 204 (*Giustificazioni della venerabile Cappella Giulia di S. Pietro dall'anno 1751 attorno l'anno 1760, dal n. primo al n. 318*), n. 75, senza paginazione. Sulle celebrazioni dei santi patroni nel Seicento, cfr. G. ROSTIROLLA, *Musiche e apparati nella Basilica Vaticana per le feste dei santi Pietro e Paolo e della Dedicazione dalla fine del XVI al primo quarto del XVII secolo*, «Analecta musicologica», XXXIII, 2004 cit., pp. 417-474.

³⁹ Per un breve medaglione biografico su Benedetto Passionei, che nel 1745 aveva assunto anche l'incarico di canonico in S. Pietro, cfr. A. SERRAI, *Domenico Passionei e la sua biblioteca*, Milano, Bonnard, 2004, pp. 215-218. Come scrive G. ROSTIROLLA, *La Cappella Giulia 1513-2013. Cinque secoli di musica sacra*

trarre ispirazione dalle musiche di altri grandi maestri: il suo metodo didattico e compositivo, poi tratteggiato con grande efficacia nel *Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (2 t., Bologna, 1774-76), si fondava proprio sull'esempio;⁴⁰ nondimeno, è verosimile supporre che l'interesse del Francescano per le partiture reclamate da Passionei non riguardasse la tecnica compositiva in senso stretto – con tutta evidenza, egli padroneggiava la scrittura richiesta dall'occasione: anzi, agli occhi del mondo si ergeva quale strenuo baluardo dello stile antico –, quanto piuttosto la prassi esecutiva e i suoi intrecci col cerimoniale. Aspetti, questi, che nelle musiche per la liturgia erano tutt'altro che trascurabili, e in particolare nella Cappella pontificia, ove il rituale doveva apparire antico e immutabile: come ha efficacemente sottolineato Arnaldo Morelli, cantare «secondo lo stile di nostra cappella» significava anche «adattare perfettamente i tempi del canto, la sua dinamica, il suo andamento in ogni tempo e in ogni momento alle esigenze della liturgia papale».⁴¹

Non ci è dato conoscere le musiche cui Martini poté riferirsi, ma basta osservare la sua intonazione del *Miserere* per la Cappella Giulia per comprendere quanto effettivamente i modelli romani abbiano influito sulla composizione. Del salmo sono intonati in polifonia, a quattro voci, i soli versetti dispari (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17 e 19: entrambi i cori sono coinvolti), mentre quelli pari (2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16 e 18) sono omessi, perché da eseguire in canto piano o in falsobordone, come di prassi; all'organico a quattro, in alcuni versetti (3, 9, 13 e 17), si alternano i soli del primo coro, a tre voci; l'ultimo versetto (20) è intonato prima in canto piano o falsobordone (primo emistichio), poi a 8 voci (emistichio finale). Tale struttura ricalca quella dei «*Misereri*» di tradizione romana. Nella Tab. 1, qui alla p. 130, sono poste a confronto le strutture del *Miserere* di Martini e delle analoghe composizioni di Gregorio Allegri e Tommaso Bai, eseguite pressoché costantemente lungo tutto il Settecento nei riti prepasquali cui partecipava consorella Cappella pontificia.⁴² Esse condividono l'alternanza tra versetti in polifonia e in canto piano o falsobordone e la successione di versetti polifonici destinati a compagini diverse (*tutti* cori I-II / *sol*i coro I per Martini, cori I/II per Allegri e Bai), fino a culminare nel versetto finale, destinato a concludersi con l'impiego di un organico più ampio; tali caratteristiche accomunano i «*Misereri*» romani,

in *San Pietro*, «*Analecta musicologica*», LI, 2017, p. 631, l'incarico di prefetto gli era stato conferito il 3 marzo 1748 e fu confermato il 30 agosto '50 e il 12 marzo '52.

⁴⁰ Cfr. E. PASQUINI, *L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto». Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Olschki, 2004, *passim*.

⁴¹ A. MORELLI, «Un luogo così sublime com'è la Cappella pontificia». *Pratiche musicali e cerimoniale romano nell'età moderna*, in *Musiques de la foi / Musiques du pouvoir. Construction et affirmation des identités politiques, religieuses et culturelles des cours catholiques européennes (1648-1748)*, «*Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*», CXXXIII, n. 2, 2021, par. 19 (disponibile all'indirizzo <https://journals.openedition.org/mefrim/11084>; ultima consultazione : 4 dicembre 2022).

⁴² Le esecuzioni del salmo previste nelle celebrazioni del triduo pasquale, al termine della liturgia, attiravano una larga partecipazione di pubblico: diplomatici, prelati, fedeli e musicisti, che «non trascuravano di recarsi in visita a Roma soprattutto per ascoltare il famoso e celebrato complesso musicale del papa»: G. ROSTIROLA, *Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella pontificia in relazione alla formazione e all'impiego dei repertori polifonici nel periodo post-palestriniano, fino a tutto il Settecento*, in *Collectanea II. Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*, a cura di B. Janz, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1994, pp. 633-788: 735.

Tab. 1 – Struttura dei *Miserere* di Giambattista Martini, Gregorio Allegri e Tommaso Bai a confronto.

	Martini	Allegri e Bai
1	Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam.	cori I-II, tutti a 4
2	Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.	canto piano o falsobordone
3	Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.	coro I, soli a 3 (CAT)
4	Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.	canto piano o falsobordone
5	Tibi soli peccavi et malum coram te feci: ut iustificeris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaris.	cori I-II, tutti a 4
6	Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.	canto piano o falsobordone
7	Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.	cori I-II, tutti a 4
8	Asperges me hyssopo et mundabor: lavabis me et super nivem dealbabor.	canto piano o falsobordone
9	Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata.	coro I, soli a 3 (CTB)
10	Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.	canto piano o falsobordone
11	Cor mundum creata in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.	cori I-II, tutti a 4
12	Ne proicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.	canto piano o falsobordone
13	Redde mihi laetitiam salutatis tui: et spiritu principali confirma me.	coro I, soli a 3 (CAT)
14	Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.	canto piano o falsobordone
15	Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: et exultabit lingua mea iustitiam tuam.	cori I-II, tutti a 4
16	Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.	canto piano o falsobordone
17	Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.	coro I, soli a 3 (ATB)
18	Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies.	canto piano o falsobordone
19	Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Ierusalem.	cori I-II, tutti a 4
20	Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.	canto piano o falsobordone coro I, tutti a 5 cori I-II, tutti a 8

dal Palestrina in avanti.⁴³ Un primo sondaggio condotto su altre intonazioni martiniane del medesimo salmo ha sottolineato come, nel confezionare l'intonazione per la Cappella Giulia, il Francescano aderisse ai dettami di una tradizione a lui non consueta. Nei *Miserere* "bolognesi" spicca lo stile concertato per soli, archi e continuo, col testo intonato nella sua interezza; anche laddove Martini adotta lo stile pieno e l'alternanza polifonia *vs* canto piano / falsobordone, la scrittura è comunque a 4 voci, non prevedendo quindi la successione tra organici diversi che si riuniscono nel versetto finale.⁴⁴

Non conosciamo le circostanze nelle quali Martini venne in contatto con Benedetto Passionei. Per certo la conoscenza diretta vi fu, anche con lo zio, se è vero – come si è detto – che il Francescano fa bella mostra di sé con un disegno a figura intera nell'album Passionei; Ghezzi, che lo realizzò, frequentava abitualmente le residenze del Cardinale, in particolare il lussuoso eremo sopra Frascati, ove il porporato era solito recarsi: numerosi sono i prelati, i diplomatici, gli intellettuali, gli amici, i musicisti e i servitori del suo *entourage* effigiati dal famoso pittore e caricaturista.⁴⁵ (Ben prima del soggiorno romano di Martini, verosimilmente per interessamento di Chiti, il cardinal Passionei era stato coinvolto nella ricerca di edizioni antiche: «questo eminentissimo Passionei cerca et per mare et per terra libri impressi in Fossombrone»;⁴⁶ a quella stessa altezza cronologica risale anche una lettera indirizzata a Giacomo Antonio Perti nella quale Giacinto Speranza, per conto del Cardinale, chiede «se il Colonna celebre maestro di cappella abbia fatto alcun salmo de' vespri all'unisono. La prego di rispondermi ostensibilmente, perché il sudetto signor Cardinale naturalmente vorrà vedere la lettera».⁴⁷) Martini conosceva bene la ricchissima collezio-

⁴³ Così scriveva Andrea Adami, riferendosi alla composizione di Gregorio Allegri intonata il mercoledì santo al mattutino: «Avverta pure il signor maestro che l'ultimo verso del salmo termina a due cori, e però sarà la battuta adagio, per finirlo piano, smorzando a poco a poco l'armonia» (A. ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella pontificia*, Roma, per Antonio de' Rossi alla piazza di Ceri, 1711, p. 36). Cfr. anche G. BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 voll., Roma, Società tipografica, 1828, II, pp. 195-197 nota 578; M. MARX-WEBER, *Die Tradition der "Miserere"-Vertonungen in der Cappella pontificia*, in *Collectanea II* cit., pp. 265-288; ROSTIROLLA, *Alcune note storico-istituzionali* cit.; KL. KEIL, «*Che si canta nella Cappella sistina*». *Quellen zur Rezeption des Repertoires der päpstlichen Kapelle*, in *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, a cura di P. Ackermann, U. Kienzle e A. Nowak, Tutzing, Schneider, 1996, pp. 130-142. Sulla tecnica del falsobordone, cfr. ADAMI, *Osservazioni per ben regolare* cit., pp. 5-6; e, oltre a Rostirolla, cfr. C. ANNIBALDI, *La Cappella musicale pontificia nel Seicento*, I: *Da Urbano VII a Urbano VIII (1590-1644)*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2011 («Storia della Cappella musicale pontificia», IV), pp. 157-179.

⁴⁴ Adottano lo stile concertato le composizioni in CZ-Pkřiz, XXXV D 13 (1750); D-LÜh, Mus. P 1732, cc. 30v-32r; I-Bc, HH.21 (1767), cc. 55r-61r; I-Bc-HH.45, cc. 23r-37r. Adottano invece lo stile pieno le composizioni in D-MÜs, Sant Hs 2551 (il solo primo versetto); I-Bc, HH.28, cc. 8r, 29v, 34r e 39v (in tutti i casi, il solo primo versetto); I-Bc, HH.46, cc. 93r-94v (i soli versetti dispari); I-Bc, HH.58, c. 45v (il solo primo versetto); I-Bc, HH.59, c. 79v (il solo primo versetto); I-Sd, 2787/10, p. 3 (il solo primo versetto).

⁴⁵ Cfr. SERRAI, *Domenico Passionei* cit., pp. 59-63.

⁴⁶ Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 28 aprile 1746; I-Bc, I.11.29).

⁴⁷ Lettera di Giacinto Speranza a Giacomo Antonio Perti (Roma, 5 luglio 1749; I-Bc, K.44.1.72). Della lettera si conserva la copia redatta da Giambattista Martini assieme alla minuta di risposta. L'abate Spe-

ne del sapiente prelado, che custodiva libri di musica capaci di attirare le sue brame di accanito bibliofilo: lo testimonia una lettera di qualche anno più tardi, quando – concluse le vicende narrate in queste pagine e scomparso da poco il Cardinale – il Francescano si rivolse al nipote nel vano auspicio di riuscire ad acquisire alcuni importanti volumi di canto ecclesiastico colà conservati:⁴⁸

Già Le è conto, illustrissimo e reverendissimo Monsignore, che io mi sono accinto a dar alla luce la *Storia della musica*, onde siccome la maggior parte di tal opera è formata dall'erudizione, e questa non nasce con noi, così m'è forza di cercar indefessamente e di procurarmi tutte quelle notizie e tutti que' libri che possono renderla migliore e a un tempo recarmi aiuto. Avendo pertanto nel soggiorno mio ultimo di Roma osservati alcuni codici manoscritti antichi di canto ecclesiastico in cotesta famosa libreria dell'eminentissimo Passionei d'immortale memoria e ben degno zio di Lei, e ricordandomi che in essi molto vi sarebbe a mio pro e vantaggio nelle circostanze in cui sono, ardisco con questa presentarLe umilmente la viva brama e il sommo bisogno che avrei di possederli, rimettendomi in questa parte a quanto Vostra Signoria illustrissima e reverendissima giudicherà giusto di determinare per la dovuta corrispondenza.

Il secondo ordine di riflessioni riguarda la genesi delle musiche presentate da Martini a Roma. Si è appena detto del *Miserere* e del *Credidi*, che il Francescano compose espressamente per la settimana santa e per la festa dei santi Filippo e Giacomo; se si restringe la prospettiva di osservazione al triduo, si rileva che il corpus delle musiche martiniane riconducibili all'occasione risulta assai eterogeneo. Per le cerimonie di beatificazione Martini poté certamente reimpiegare musiche composte in precedenza, anche vent'anni prima e più: stando a quanto è possibile documentare oggi, le composizioni più remote tra quelle eseguite sarebbero un *Magnificat* pieno a quattro voci, archi e continuo in Sol minore (1730; se ne dirà più avanti), presentato ad apertura delle celebrazioni, e una messa in canone a 8 voci in doppio coro con ripieni, archi e continuo in Do minore (1733-34), presentata il giorno successivo;⁴⁹ ma al tempo stesso le indicazioni apposte sulle partiture consentono di isolare un gruppo nutrito di composizioni di nuova fattura, ossia realizzate *ad hoc*. Quindi, come avvennero qui la scelta e là la predisposizione delle musiche per Roma, e quali

ranza fu custode dell'Archivio delle scritture appartenenti all'abbadie e benefici concistori dal 1749 al '61, e fu grazie al suo interessamento se il Francescano entrò in possesso della copia di parte delle lettere di Giovanni del Lago contenute nel codice V-CVbav, Vat. lat. 5318, per la realizzazione della quale si era già speso senza successo Chiti (cfr. *A Correspondence of Renaissance Musicians*, a cura di B. Blackburn, E. E. Lowinsky, Cl. A. Miller, Oxford, Clarendon, 1991, pp. 32-37); ma Speranza, pure egli fossombrone, fu per oltre vent'anni anche il segretario del cardinal Passionei.

⁴⁸ Lettera di Giambattista Martini a Benedetto Passionei (Bologna, s.d. [ma 1761-62]; I-Bc, I.1.185). Sulla raccolta libraria del cardinal Passionei, cfr. SERRAI, *Domenico Passionei* cit. Com'è noto, gli eredi risolsero poi di alienare la biblioteca, che custodiva circa 50.000 libri a stampa e 500 manoscritti; il papa Clemente XIII non volle che la raccolta lasciasse Roma, forse per il timore che contenesse materiale filogian-senista, e convinse Francisco Saverio Vásquez, dal 1753 priore generale degli Agostiniani, ad acquisirla per la somma di 30.000 scudi. La biblioteca fu trasferita al convento agostiniano più tardi annessa all'Angelica; parte dei documenti finì alla Vaticana e parte a Fossombrone (per tramite del nipote Benedetto), mentre stampe, disegni e incisioni giunsero perlopiù a Vienna.

⁴⁹ Rispettivamente, I-Bc, HH.49, cc. 59r-74v, e I-Bc, HH.34, cc. 87r-128r; cfr. G. MARTINI, *Messa a otto voci in canone concertata con strumenti e ripieni* (Bologna, *Civico Museo Bibliografico Musicale*, HH.34), ed. critica a cura di A. Zanolli, Padova, Centro studi antoniani, 2006 («Corpus musicum Franciscanum», 9/2).

furono i principii che le indirizzarono? Nell'accingersi al compito che gli era stato assegnato, Martini era ben consapevole di dover tenere in debito conto la diversa prassi liturgica e musicale nell'Urbe. Nell'auspicio di ricusare l'incarico, egli aveva anzi cercato in un primo momento di trincerarsi dietro alla difficoltà di soddisfare le aspettative della committenza romana; così scriveva a padre Calvi nel luglio 1752:⁵⁰

se mai valessi alcuna cosa a secondare il gusto musicale de' miei concitadini, temo con fondamento d'essere insufficiente a soddisfare quello che costì regna sul metodo moderno, lontanissimo quanto il ciel dalla terra dal mio.

(Si noti l'accento sull'aggettivo «moderno»: lo stile antico non avrebbe riservato sorprese.) Quando, suo malgrado, si era poi trovato costretto ad accettare l'invito del ministro generale, Martini si era messo al lavoro avvalendosi della consulenza di Chiti, che prontamente gli aveva illustrato passo passo la prassi cui avrebbe dovuto attenersi.⁵¹ Tra agosto e dicembre 1752 la nutrita corrispondenza tra i due maestri di cappella è infatti assorbita da un confronto puntuale e serrato sulle musiche da approntare: dopo avergli suggerito di portare con sé composizioni già confezionate, sue e di altri autori bolognesi («non Gli mancano opere del Perti e loro virtuosi, senza prendersi tanta soggezione a far tutto nuovo, e tutto di Sue fatighe, finalmente per tre giorni non azzardiamo la salute, oltre la spesa delle copie»), sollecitato dal Francescano, Chiti prende in esame i pezzi nei quali si articolano la messa e il vespro, descrivendone gli organici e lo stile; in qualche caso si spinge addirittura a indicare il nome dei cantori ai quali potranno essere destinati: per alcuni brani della messa cita i soprani pontifici Giuseppe Santarelli e Giuseppe Bracceschi, ai quali potrà affiancarsi Ferdinando Mazzanti, il «famoso sopracuto soprano, che ci sarà, avendo posta co' la sua famiglia stanza in Roma, benché sia cantore capriccioso a lune».⁵² Dal canto suo, Martini si ripromette di far tesoro delle indicazioni nel selezionare le composizioni da portare con sé e nell'approntare ciò deve essere composto *ex novo*, laddove le consuetudini bolognesi si discostino da quanto suggerito dal collega. Non pago, ottiene poi da padre Calvi di lasciare Bologna con grande anticipo («verso la fine del carnovale o sul principio di quaresima»), proprio al fine di «disporre tutte le composizioni e comporne una buona parte costì su lo stile che sentirò aggradirsi in Roma».⁵³ Da una lettera nella quale Giuseppe Maria Carretti, vicemaestro di cappella nella basilica di S. Petronio, si rammarica di non essere riuscito a salutare il Francescano prima della partenza

⁵⁰ Lettera di Giambattista Martini a ignoto (ma Carlantonio Calvi) (Bologna, 15 luglio 1752 cit.).

⁵¹ Si veda l'edizione del carteggio in *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745-1759). 472 lettere del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna*, a cura di G. Rostrolla, L. Luciani, M. A. Morabito Iannucci e C. Parisi, Roma, Ibimus, 2010.

⁵² Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 11 settembre 1752; I-Bc, I.6.32). Su Mazzanti, cfr. P. PETROBELLI, *Un cantante fischiato e le appoggiature di mezza battuta. Cronaca teatrale e prassi esecutiva alla metà del '700*, in *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, a cura di R. L. Marshall, Kassel - Hackensack (NJ), Bärenreiter-Boonin, 1974, pp. 363-376: 369-370; F. DELLA SETA, *Il relator sincero (Cronache teatrali romane, 1736-1756)*, «Studi musicali», IX, 1980, pp. 73-116. Sulle caratteristiche della messa esemplata da Chiti, cfr. BACCIAGALUPPI, «Con queglii "Gloria, gloria" non la finiscono mai»: *The Neapolitan Concerted Mass and Its Reception History*, «Recercare», XVIII, 2006, pp. 113-153: 130-134.

⁵³ Lettera di Giambattista Martini a Carlantonio Calvi (Bologna, 10 gennaio 1753 cit.).

apprendiamo che quest'ultimo aveva lasciato Bologna il 22 febbraio; secondo le parole di Chiti, l'arrivo a Roma avvenne circa una settimana dopo, attorno al 1° marzo successivo.⁵⁴ Due mesi prima delle celebrazioni: un lasso di tempo che per certo fu dedicato all'approntamento delle musiche, ma durante il quale Martini poté tessere relazioni significative; oltre a quelle cui si è accennato, val la pena ricordare anche la conoscenza col cardinale Alessandro Albani, prefetto del Collegio dei cantori pontifici, dal quale ottenne il permesso – per intercessione del papa – di visitare l'«Archivio di musica di S. Piero sì moderno che antico o segreto»,⁵⁵ nonché «copiare tutto ciò che gli farà di bisogno per la sua opera che sta componendo», ossia la *Storia della musica*.⁵⁶ In occasione della visita che poté effettuare, l'attenzione di Martini fu catturata dalla *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica* e dalla *Guida armonica* di Giuseppe Ottavio Pitoni, e da mottetti e lamentazioni del Palestrina; il Francescano riuscì poi ad assicurarsi la collaborazione di Giovanni Celi, che avrebbe dovuto accontentarlo come copista.⁵⁷

⁵⁴ Lettera di Giuseppe Maria Carretti a Giambattista Martini (Bologna, 26 febbraio 1753; I-Bc, I.22.165); lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 3 marzo 1753; I-Bc, I.6.44). In precedenza Chiti aveva commentato in questi termini la decisione di anticipare l'arrivo a Roma: «Che Vostra Reverenza venga per tempo a Roma l'approvo, ma in questi tempi, fresco dall'incomodo del reumatismo, non mi par proprio; dovria finalmente venir il buon tempo: 10 pause di più che s'aspettano lo stimo proficuo» (lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini: Roma, 17 febbraio 1753; I-Bc, I.6.43).

⁵⁵ Così scrisse Martini in un foglio di appunti oggi conservato nelle miscellanee martiniane: I-Bc, H.66, n. 103.

⁵⁶ Lettera di Alessandro Albani a Giovanni Celi (Roma, 26 aprile 1753; I-Bc, I.27.150: «copia del biglietto scritto per ordine di Nostro Signore Benedetto XIV dal signor cardinale Albani»). Celi prestò servizio nella Cappella pontificia come tenore dal 20 agosto 1730 (prima come soprannumerario; dal 19 maggio 1745 in ruolo) al 17 agosto '55; prese gli ordini religiosi e fu beneficiato della basilica di S. Lorenzo in Damaso. Morì il 16 aprile 1777 e le esequie furono celebrate in S. Maria della Scala. Aveva curato l'inventario dell'archivio musicale pontificio; quando esso fu trasferito al palazzo del Quirinale, resosi conto che mancavano due libri di messe palestriniane, li donò dalla biblioteca personale. Nel '53 era stato eletto maestro di cappella. La carica era votata annualmente per scrutinio segreto; al designato spettava la scelta dei brani da cantare durante le cerimonie papali e cardinalizie, attingendo al repertorio consolidato ovvero avvalendosi di brani di nuova composizione, propri o altrui. Cfr. *Settecento musicale erudito* cit., Appendice VIII, p. 831; ROSTIROLLA, *Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella pontificia* cit., pp. 637-638 nota 22, 642, 647-648.

⁵⁷ Per quanto ne sappiamo, nessun libro giunse a Bologna grazie a Celi, che perse tempo e finse di non aver ricevuto indicazioni precise su che cosa fosse necessario copiare. Il libro I della *Guida armonica* pitoniana, stampato a Roma tra il 1701 e il 1708 e oggi noto grazie al solo esemplare conservato proprio nella biblioteca che fu di padre Martini (I-Bc, K.47), fu forse acquisito grazie a Carlo Delfini, che fu favorito dal Francescano nella causa contro la Congregazione dei musici di santa Cecilia grazie al giudizio favorevole espresso dagli accademici filarmonici bolognesi – egli ne aveva ricevuta una copia «da Pitoni vivente» –, o forse grazie a Giuseppe Pesci, maestro di cappella in S. Maria Maggiore, il quale aveva ottenuto i libri di Bernardone Bursio, a cui il volumetto era stato dato da Pitoni stesso «per rivederlo». Il trattato è stato studiato da S. DURANTE, *La "Guida armonica" di Giuseppe Ottavio Pitoni. Un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*, a cura di S. Durante e P. Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 285-326; S. GMEINWIESER, *Die "Guida armonica" von Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Artes liberales. Karlbeinz Schlager zum 60. Geburtstag*, a cura di M. Dobberstein, Tutzing, Schneider, 1998, pp. 245-281; cfr.

In numerosi casi, il carteggio intercorso tra Martini e Chiti sottolinea appunto come la prassi romana si discostasse in maniera sostanziale da quella bolognese: per onorare l'impegno che aveva assunto, il Francescano dovette appunto mettersi al lavoro, componendo *ex novo* oppure rimaneggiando composizioni preesistenti. Conviene qui citare qualche caso emblematico. Riguardo alle antifone ai salmi, Chiti afferma che nell'Urbe le ripetizioni delle «prime due antifone de' vesperi si costuma farle cantare o a solo o a 2, secondo il genio del compositore, e voce per lo più sottile»;⁵⁸ la diversa tradizione cui Martini era avvezzo – a Bologna le antifone erano intonate in gregoriano sia prima sia dopo i salmi di pertinenza – lo costringe a servirsi di penna e calamaio: «Quello che qui non si usa in alcun modo sono le antifone, che non mancarò di comporre secondo le prescrizioni da Lei indicatemi. Io penso di cantare parte a 4, a 5 e a 8 voci».⁵⁹ La scelta di Martini incontrò poi l'approvazione del consigliere:⁶⁰

l'antifone ci vanno per l'intonazione del celebrante sopra il *Doremifasola* Glene darò io, e poi finito il salmo concertare con instrumenti a solo o a 2, e bastino le prime due, cioè dopo il *Dixit* e dopo il *Confitebor*, che poi dopo il *Beatus* segue la Sinfonia, e poi all'altri 2 salmi non si cantano: il cantare a 4, 5 e 8 pensa benissimo.

Altrove il Francescano rielaborò alcune musiche che evidentemente riteneva inadeguate, aggiornandone lo stile. È il caso di un *Laudate pueri* per Alto solo, ripieni a 4 voci, archi e continuo in Fa maggiore – ne parla Bacciagaluppi –, che Martini destinò al secondo o terzo giorno del triduo: composto nel 1735, per l'esecuzione romana conobbe la riscrittura completa delle due *cartine* (ossia arie “volanti”, soggette a possibile sostituzione con altre equivalenti, più appropriate alle prerogative di differenti virtuosi o al carattere di una differente celebrazione), delle quali furono però preservate la tonalità e la misura, mentre in alcuni altri “numeri” furono rivedute le sole parti strumentali, privilegiando una scrittura assai più sfolta.⁶¹ Chiti aveva suggerito di approntare una composizione «più tosto a 4 o a 8 con brevi concerti con violini, se vuole, se non senza, che a 3 o

inoltre F. LUISI, introduzione alla rist. anast. di G. O. PITONI, *Guida armonica*, Lucca, LIM, 1989, pp. VII-XIII. Giunto al termine del mandato, Celi poté annunciare l'avvio della copiatura delle lamentazioni del Carpentras e del Palestrina: «Non mancarò [...] servirLo delle lamentazioni del Carpentras per la copia delle quali mi servirò del signor Lorenzini [*scil.*, Giuseppe Lorenzini, basso e copista], se diversamente non comanda. Abbiamo con il signor Chiti fin ad ora poste insieme due lamentazioni del Palestrina a 4 voci, essendoci tra di noi comunicato quanto possedevamo intorno a ciò, ed in breve compiremo ancora quelle a 5 voci, delle quali Lei tiene la partitura di sei, e compite saranno, ne darò sollecita notizia» (lettera di Giovanni Celi a Giambattista Martini: Roma, 5 gennaio 1754; I-Bc, I.23.149).

⁵⁸ Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 9 settembre 1752; I-Bc, I.6.31).

⁵⁹ Lettera di Giambattista Martini a Girolamo Chiti (Bologna, 27 settembre 1752; I-Bc, I.6.35)

⁶⁰ Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 8 ottobre 1752; I-Bc, I.6.36).

⁶¹ Cfr. BACCIAGALUPPI, «*E viva Benedetto XIV!*» cit., pp. 246-247. La partitura reca la segnatura I-Bc, HH.43, cc. 72r-103v e rientra nel novero di quelle già individuate da Busi; sul frontespizio figura l'indicazione «Roma / 1753 / F.G.B.M.», mentre al termine della composizione, in caratteri minuti – lo nota Bacciagaluppi – «fatto 1735 / agg[uiustato] 1753». Nella riscrittura i Violini I e II furono notati colla parte, e le Viole col basso.

2 voci sole qua non usa senza li ripieni».⁶² Di segno opposto è quanto avvenne con i *Magnificat*, per i quali il Francescano reimpiegò senza colpo ferire alcune composizioni preesistenti che mal si accordavano alle consuetudini romane. Chiti aveva suggerito di predisporne «senza violini, a 4 o a otto concertato nelli versetti, a riflesso delle varie incensature che in SS. Apostoli vi saranno che portano del tempo, altare del Santissimo, altar maggiore, coro, eccetera, e se fosse a otto soggetto o a 4 o con concerti far sentire il valore, et a me non mancano».⁶³ In risposta, Martini aveva proposto di reimpiegare alcuni cantici in stile pieno «con vari attachi di piccole fughe, ma con strumenti obbligati» e altri «concertati, ma di una misura discreta, che dà tempo per incensare all'altar maggiore e all'altare del Santissimo e ad un altro altare»;⁶⁴ in questo caso la proposta non aveva convinto il collega, che in maniera lapidaria aveva affermato che il «Magnificat con istromenti non usa e non ci pensi, perché finito l'inno li violini vanno via».⁶⁵ Le composizioni martiniane che si lasciano ricondurre alle celebrazioni per Giuseppe da Copertino testimoniano però che il Francescano poté contravvenire alla prassi esemplata da Chiti: stando alle indicazioni apposte sulle partiture, nel triduo furono infatti eseguiti tre *Magnificat* «bolognesi» (rispettivamente del 1730, in Sol minore – se ne è accennato –, del '47, in Do minore e del '45, in Si minore), tutti a quattro voci, come aveva suggerito il collega, ma con archi e continuo (il primo in stile pieno, il secondo e il terzo concertati).⁶⁶

Tra le composizioni che Martini poté riproporre a Roma va annoverato anche il *Te Deum* in Re maggiore col quale si conclusero le celebrazioni; Chiti lo voleva «fracassoso, pochi concerti, con violini», da impiegare «per il Beato o nuovo Generale, come mi vado supponendo per il sessennio se non sbaglio che termina» (il riferimento è all'elezione del nuovo ministro generale dell'Ordine, che – lo si è detto – avvenne il 26 maggio: a Carlantonio Calvi subentrò Giambattista Costanzo).⁶⁷ La composizione scelta da Martini per l'occasione costituì un omaggio indiretto al suo primo illustre destinatario: si tratta infatti dell'inno a 8 voci in due cori con ripieni, due oboi, due trombe, archi e continuo composto nel 1740 per l'elezione di Benedetto XIV; il «Diario ordinario» ne riferisce come del *Te Deum* «famosissimamente posto in musica dal [...] padre Martini», a testimonianza del favore che esso riscuoteva (ancora) nel pubblico romano.⁶⁸ Il suo organi-

⁶² Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 11 settembre 1752 cit.). Al primo giorno del triduo fu invece destinato il *Laudate pueri* per Alto e Tenore soli, archi e continuo in La maggiore (1740) oggi in I-Bc, HH.47, cc. 110r-133v, senza ripieni.

⁶³ Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 11 settembre 1752 cit.). In un'altra missiva di poco precedente, il maestro di cappella romano aveva affermato che il *Magnificat* doveva essere «nobile, ma senza violini»: lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 9 agosto 1752; I-Bc, I.6.30).

⁶⁴ Lettera di Giambattista Martini a Girolamo Chiti (Bologna, 27 settembre 1752 cit.).

⁶⁵ Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 8 ottobre 1752 cit.).

⁶⁶ I-Bc, HH.49, cc. 59r-74v; I-Bsf, M. Martini I-1; I-Bc, HH.49, cc. 137r-148v. Il primo dei tre *Magnificat* – composto quando Martini era ventiquattrenne – presenta solo alcuni attacchi «di piccole fughe»; il secondo e il terzo *Magnificat*, recenziatori, prevedono la dialettica delle voci di concerto e di ripieno.

⁶⁷ Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 11 settembre 1752 cit.).

⁶⁸ «Diario ordinario», n. 5589 cit., p. 9. L'autografo martiniano è conservato in D-Rp, BH 6440.

co merita una riflessione a parte: come ha sottolineato Bacciagaluppi, esso parrebbe in contraddizione con i dettami dell'enciclica «Annus qui», secondo la quale nelle musiche per la liturgia avrebbero dovuto essere impiegati i soli archi unitamente al fagotto («quando nelle sue chiese sia introdotto l'uso degli strumenti, non ammetterà coll'organo altro che violoni, violoncelli, fagotti, viole e violini, che servono per rinforzo maggiore di quelli che cantano; e bandirà i timpani, i corni da caccia, le trombe, gli oboè, i flauti, i flautini, i salterii moderni, i mandolini, e simili strumenti che non servono che per rendere la musica teatrale»).⁶⁹ Secondo Chiti, a Roma la prescrizione lambertiniana perdurava;⁷⁰ lo confermano pure le parole di padre Calvi che nell'agosto 1752, nel prendere i primi accordi – poi in parte riveduti – sulle cerimonie che si sarebbero svolte l'anno venturo, scriveva a Martini: «Credo, anzi sento non v'abbiano ad essere strumenti da fiato fuori del fagotto».⁷¹ Si tratterebbe quindi di un altro caso nel quale il Francese poté contravvenire alle indicazioni ricevute?

Oltre al *Te Deum*, anche altre composizioni martiniane eseguite nelle cerimonie di beatificazione prevederebbero l'impiego di strumenti a fiato in organico; accanto al *Domine ad adiuvandam* in Re maggiore per il primo vespro e ai due *Dixit Dominus* per il primo e il secondo vespro, in Do e in Fa maggiore, tutti con due trombe – già individuati da Bacciagaluppi –, figura anche una Sinfonia in Re maggiore, anch'essa destinata al vespro iniziale, che prevede ben due oboi e quattro trombe.⁷² Come altri ha notato, nel *Domine ad adiuvandam* e nel primo *Dixit Dominus*, approntati espressamente per Roma, le parti delle trombe furono però aggiunte in un secondo momento, mentre nella Sinfonia, del 1748, e nel *Te Deum*, anch'esso già esistente, lo stesso trattamento fu riservato ai soli oboi, notati in un rigo vuoto in calce alla pagina;⁷³ l'unica composizione concepita *ab origine* con gli strumenti a fiato sarebbe quindi il secondo *Dixit Dominus* (1745), ove le parti delle trombe sono notate su due righe distinti, posti tra gli archi e le voci e inequivocabilmente raggruppati assieme agli altri sotto un'unica parentesi graffa. Nell'impossibilità di stabilire a quali circostanze siano state dovute tali integrazioni – ossia, se si resero necessarie prima, dopo o durante il soggiorno romano di Martini – e in assenza di testimonianze puntuali circa l'esecuzione ai SS. Apostoli, è difficile ragionare sugli organici effettivamente impiegati nelle cerimonie; alcune dero-

⁶⁹ Si cita dal testo originale italiano, pubblicato a fronte di quello latino in BENEDETTO XIV, *Bullarium*, t. III: *In quo continentur constitutiones, epistolae, etc., editae ab exitu anni MDCCXLVIII usque ad totum pontificatus annum XII*, Roma, typis Sacrae Congregationis de propaganda fide, 1753, pp. 15-43: 36, § 11.

⁷⁰ «Lo stil di chiesa che si pratica oggi in Roma in 38 anni che vi sono l'è molto differente da quello che io ci ritrovai, si per la varietà dell'instromenti d'arco e fiato, si per le due proibizioni di Clemente XI nel 1718, di Benedetto XIV nel 1749. Quella del '18 si reassunse da papa Conti con soli violoncelli e poi da Orsini con tutta sorte et arca di Noè; Corsini lasciò correre; di Lambertini ancor dura»: lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 9 agosto 1752 cit.).

⁷¹ Lettera di Carlantonio Calvi a Giambattista Martini; Roma, 6 agosto 1752 cit.

⁷² Per il primo giorno del triduo: *Domine ad adiuvandam* a 5 voci con ripieni, due trombe, archi e continuo in Re maggiore, I-Bc, HH.42, cc. 168r-173v; *Dixit Dominus* a 8 voci in doppio coro con ripieni, due trombe, archi e continuo in Do maggiore, I-Bsf, FN.M.V.24; Sinfonia per due oboi, quattro trombe, archi e continuo in Re maggiore, I-Bc, HH.27, cc. 9r-16r; per il secondo giorno del triduo: *Dixit Dominus* a 4 voci con ripieni, due trombe, archi e continuo in Fa maggiore, D-Rp, BH 6427.

⁷³ Cfr. BACCIAGALUPPI, «*E viva Benedetto XIV!*» cit., pp. 247-248.

ghe alle prescrizioni papali erano comunque possibili «a fronte di un'esplicita approvazione da parte dell'autorità ecclesiastica»: ⁷⁴ se ciò avvenne nel triduo francescano del maggio 1753, fu pertanto sotto l'egida del pontefice, che comunque si recò alla basilica al termine del primo e terzo vespro, a funzioni concluse. (Non bisogna dimenticare la convivenza tra la persona e il suo ruolo; come papa, Benedetto XIV non avrebbe potuto che affermare ciò che effettivamente scrisse nell'enciclica, ma come persona e musicofilo non poteva che dare il benvenuto a strumenti dalla natura non prettamente ecclesiastica. E d'altronde il *Te Deum* aveva valenza sia religiosa sia civica, e non era concepibile, nei grandi riti di ringraziamento, senza quello *strepitus* cui mai si sarebbe arrivati senza le trombe e i timpani, che aprivano la strada agli oboi, se non addirittura senza gli spari d'artiglieria: e appunto ai SS. Apostoli «copiosi spari di mortaletti» vi furono. ⁷⁵) Alcune composizioni eseguite a Roma furono poi replicate nelle celebrazioni analoghe che si svolsero a Bologna e a Osimo, rispettivamente il 17, 18 e 19 settembre 1753 e il 26, 27 e 28 maggio 1754; Bonaventura Mancinelli, il padre guardiano del convento marchigiano, sperava di ottenere la licenza che avrebbe consentito l'impiego di oboi e trombe – evidentemente richiesti dalle composizioni che Martini aveva destinato alle celebrazioni –, ma il tentativo rimase senza successo. ⁷⁶

⁷⁴ *Ivi*, p. 248.

⁷⁵ Una annotazione *a latere*: il catalogo delle opere di Chiti annovera un *Te Deum* in Re maggiore (I-Rsg, B.978) composto nel 1729 per la nascita del delfino di Francia Luigi Ferdinando di Borbone che in organico prevede, oltre a soli e ripieni a 5 voci, flauti, oboi, corni da caccia, trombe, tromboni, timpani, archi e continuo, anche lo «sparo di mortaletti»: cfr. S. GMEINWIESER, *Girolamo Chiti, 1679-1759: Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano*, Regensburg, Bosse, 1968, p. 150, e *L'Archivio musicale della basilica di San Giovanni in Laterano* cit., II, n. 4621, p. 480. Ringrazio Arnaldo Morelli per la cortese segnalazione.

⁷⁶ Il triduo bolognese si svolse in S. Francesco; analoghe celebrazioni nel tempio civico cittadino non sono altrimenti documentate e sono di fatto impossibili da ipotizzare: il maestro di cappella in S. Petronio era Giacomo Antonio Perti, e verosimilmente al Senato bolognese non importava di un neobeato francescano (nella didascalia del disegno riprodotto nella Fig. 1 Ghezzi scrive che Martini «il 3° giorno partì da Roma per Bologna alle ore 6 dove avea da fare l'altro triduo nella chiesa di S. Petronio»: si tratta quindi di un abbaglio). Il convento bolognese si adoperò per celebrare la festa con decoro, grazie al sostegno del papa Lambertini, che a quella altezza cronologica era ancora arcivescovo di Bologna e quindi a capo della vita diocesana in città; «la musica a più cori si della messa che dei vespri riescì riguardevolissima non solo per l'intervento di più cantori forestieri, ma molto più per le composizioni del loro celebre padre maestro di capella Giambattista Martini» («Gazzetta di Bologna», n. 39, 25 settembre 1753, p. 1; come riporta il foglio, a Bologna intervennero numerosi musicisti stranieri: dunque il corporativismo sotto le Due Torri era meno pronunciato rispetto a Roma?). Non ci è dato conoscere nel loro complesso le musiche che furono eseguite nelle celebrazioni bolognesi; per certo, esse compresero il *Te Deum*, che quindi fu replicato in terra emiliana: dalle indicazioni apposte dal Francescano in calce alla partitura apprendiamo infatti che, dopo la prima esecuzione in occasione dell'«elezione del papa 1740», esso fu riproposto nel «triduo in Roma 1753» e nel «triduo in Bologna 1753». Ad Osimo furono invece rieseguiti il *Domine ad adiuvandum* del primo vespro romano e il *Dixit Dominus* del secondo, che – come si è detto – prevederebbero due trombe in organico, assieme al *Beatus vir* per Canto e Alto soli, ripieni a 4 voci, archi e continuo in La maggiore (I-Bsf, M. Martini I-13) e al *Laudate Dominum* per soli e ripieni a 5 voci, archi e continuo in Sol maggiore (I-Bc, HH.93), rispettivamente composti per il primo e secondo giorno delle celebrazioni romane; come scrisse il padre guardiano, il vescovo della diocesi marchigiana fu irremovibile circa l'impiego di oboi e trombe: «Le

L'epilogo della vicenda è noto, ma merita di essere qui ricordato in breve;⁷⁷ esso ci racconta non solo dei riconoscimenti ottenuti da Martini durante il soggiorno romano, ma anche dei risvolti connessi alla sua presenza nell'Urbe. Tale fu il successo riscosso dalle sue musiche che nell'autunno 1753 Benedetto XIV gli offrì il posto di coadiutore nella Cappella Giulia, a sostegno dell'anziano maestro di cappella Pietro Paolo Bencini; il posto si era reso vacante colla rinuncia di Niccolò Jommelli, che si era trasferito a Stoccarda per servire il duca Carlo II Eugenio di Württemberg. Il Francescano apprese la notizia da Chiti, che nel volersi complimentare lo informò involontariamente di quanto si diceva a Roma:⁷⁸

E viva dunque san Pietro, e viva san Pavolo, e viva il serafico san Francesco, che di buon cuore cedono alla prima città madre del mondo tutto il più dotto, umile e venerato frutto e maestro che possa mai ritrovarsi simile e per il passato, e per il tempo presente: mi rallegro dunque, Padre Maestro mio carissimo, che ben sia stato riconosciuto e destinato dalla divina provvidenza in una cattedra così nobile, in una città primaria, dalle ottime disposizioni e ben meritate perché determinate da Dio benedetto e dal suo supremo pastore; così questo nostro secolo non invidia quello del 1500, né Bologna averà invidia a Palestrina, cesseranno tanti abusi e trionferà nel suo trono la Verità.

Nello scusarsi per la *gaffe*, Chiti fu poi ancora più esplicito nel palesare i motivi che avevano indirizzato la scelta:⁷⁹

Desiderano col suo mezzo reformare tanti abusi ed eternare con un omo datosi da Dio l'esemplari stabili e dotti del sempre venerato Pier di Luigi da Palestrina. E viva dunque, e viva e di nuovo Gli replico le congratulationi, sul supposto che non potrà negare l'obbedienza al vice Dio in terra et averà con Suo sommo dispiacere il coraggio di variar clima et abbandonare la diletta patria. Animo, padre Martini: Roma V'aspetta.

Per certo, la presenza di Martini a Roma era stata favorita anche da questioni di campanile; non a caso, nel fornire le prime indicazioni sulle cerimonie previste per il triduo di beatificazione, padre Calvi aveva scritto al confratello: «Facciamo onore alla patria. Il Papa ha gran concetto di Lei».⁸⁰ Ma ora agli occhi di Chiti la chiamata incarnava il desiderio di riforma della musica ecclesiastica,

invierò tutta la serie nominatamente di musici e di suonatori: ma degli stromenti da fiato per ora non posso dirLe nulla, suppure non si mutasse questo benedetto vescovo [*scil.*, Pompeo Compagnoni, vescovo di Osimo e Cingoli dal 1740], il che è troppo difficile, essendo duro più d'uno scoglio» (lettera di Bonaventura Mancinelli a Giambattista Martini: Osimo, 24 novembre 1753; I-Bc, I.10.152). Cfr. anche BACCIAGALUPPI, «*E viva Benedetto XIV!*» cit., pp. 249-250.

⁷⁷ Cfr. PASQUINI, «*In quell'aria più bassa di Roma*» cit.

⁷⁸ Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 26 settembre 1753; I-Bc, I.6.136).

⁷⁹ Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (s.l., s.d., ma Roma, settembre-ottobre 1753; I-Bc, I.6.134). Secondo le parole di Chiti, la lettera di rinuncia del «teatrale Jumella», spedita da Milano, era giunta a Roma il 19 settembre; la notizia dell'elezione di Martini si diffuse il 22 settembre; quattro giorni più tardi Chiti scriveva al Francescano, dando per scontato che egli avesse già ricevuto la proposta ufficiale. A detta del collega, la candidatura era stata fortemente patrocinata dai cardinali Stuart e Passionei, che Martini aveva potuto frequentare – lo si è detto – durante il soggiorno romano.

⁸⁰ Cfr. Lettera di Carlantonio Calvi a Giambattista Martini; Roma, 6 agosto 1752 cit.

che con la presenza del Francescano a Roma avrebbe potuto affondare le sue radici in un autorevole passato.

Come Chiti ben sapeva, il tema della memoria palestriniana – da lui coltivato sin dagli anni della formazione romana sotto la guida di Pitoni – era assai caro anche a Martini: esso costituiva anzi il tema di fondo sotteso dalle lettere intercorse tra i due musicisti, ancor prima dell’impegno ai SS. Apostoli.⁸¹ Ma la lusinga di un incarico romano all’ombra del Palestrina non bastò a convincere il Francescano. Pur di non accettare l’incarico, Martini si trincerò dietro i problemi di salute che lo affliggevano e il timore delle gelosie che il nuovo ruolo avrebbe suscitato. Che l’aria «più bassa» della città papale potesse nuocergli – così dovette scrivere a padre Calvi per perorare la propria causa –, è tutto da dimostrare;⁸² appena più fondati sembrano invece i motivi professionali che addusse per ricusare: nel giugno 1753 sia la sorella Rosalba, monaca a Tolentino, sia Chiti lo avevano infatti messo in guardia dai maestri di cappella romani, invidiosi per i riconoscimenti appena tributati alle sue musiche.⁸³ Come molti del resto si aspettavano, Martini era pres-

⁸¹ Cfr. A. MORELLI, «Tutte le professioni ed arti nobili hanno la loro istoria»: Girolamo Chiti e la storia come fondamento della pratica musicale, in *Le note del ricordo. Il codice musicale M13 della Biblioteca dell’Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana*, a cura di E. Sala, Padova, Nova charta, 2015, pp. 75-91. Quando più tardi fu chiamato a redigere un manuale di riferimento per l’aggregazione all’Accademia dei Filarmonici di Bologna, una sorta di catalogo delle competenze necessarie per esercitare la professione di maestro di cappella sotto le Due Torri (*l’Esemplare di contrappunto*, pubblicato in due tomi tra il 1774 e il ’76), il Francescano scelse infatti di attingere in larga misura alle composizioni del *princeps musicae*: il Palestrina era un modello insuperato cui riferirsi nella pratica del contrappunto su canto fermo e fugato, e non solo.

⁸² «Mi conturba non poco la notizia ch’Ella mi dà della Sua elezione in maestro di capella nella Basilica Vaticana. Vedo che il posto è assai decoroso per Lei; ma le conseguenze che in avvenire possono insorgere, e per la Sua salute in quell’aria più bassa di Roma e per la Sua quiete in mezzo forse all’invidia, non le vedo, ma forse le preveggo. I forti motivi ch’Ella m’adduce per non andarvi hanno il suo peso, per cui meritano una somma considerazione e sono più che bastanti per scansarsi e coprirsi [...] Gl’è ben nota la differenza tra il vivere in Roma ed il vivere in Bologna; ed Ella sa come vive in casa Sua e non sa come abbia a vivere in casa d’altri» (lettera di Carlantonio Calvi a Giambattista Martini: Roma, 3 ottobre 1753; I-Bc, I.27.103).

⁸³ La sorella era addirittura preoccupata per la sua incolumità: «Mi ha detto il signor Vincenzino [*sic*], Vincenzo Babucci, soprano originario di Urbania e in servizio nella Cappella Giulia fino al 1754: fu dunque tra i musicisti che nel 1753 provarono e forse eseguirono il *Miserere* di Martini] che sono venuto molti virtuosi da Roma che sono pasati per Tolentino e hanno parlato col sudeto Vincenzino [*sic*] e gli hanno detto che Voi avete aquistato un gran credito in Roma, ma che li mastri di capella l’hanno tanto con Voi per la musica che avete avutta della Capella papalina, che non si è mai dato questo caso di avere simil musiche e che Voi le avete copiate tutte, e però si opra in Roma per farvi ritornare a Roma per qualche fonzioni, per farvi perdere il credito che avete aquistato [*sic*], e poi in una parola che state bene atento ancora in Bologna con li mastri di capella perché so di sicuro che tutti Ve la tirano, insoma, in una parola state bene atento alla vitta Vostra» (lettera di Rosalba Martini a Giambattista Martini: s.l. [ma Tolentino], 19 giugno 1753; I-Bc, H.84.57). Chiti scriveva invece a Martini che a Roma aveva «infinitamente lasciata la virtuosa memoria del [...] gran talento *universaliter*, a dispetto de l’invidia»: lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 9 giugno 1753; I-Bc, I.6.48).

soché riuscito a disimpegnarsi nemmeno un mese dopo l'annuncio di Chiti; così scriveva il nuovo ministro generale Costanzo a padre Calvi:⁸⁴

Già era qui nota la chiamata di codesto Padre Maestro di cappella per servizio di questa Basilica Vaticana, e tutti ci figuravamo che non avrebbe accettato tale impiego. Io sopra ciò non ne ho avuta veruna richiesta; e ove mi venga, procurerò schermirmene con bel modo, affinché detto religioso secondi non men le sue che le altrui brame, massime di Vostra Paternità reverendissima, continuando la sua permanenza in Bologna.

Il ruolo di coadiutore con futura successione nella Cappella Giulia fu assegnato a Giovanni Battista Costanzi, detto anche “Giovannino del Violoncello”, già maestro di cappella nella Chiesa Nuova; subito dopo che la notizia della rinuncia di Jommelli aveva circolato per Roma, egli aveva avanzato la propria candidatura assieme a Giovanni Battista Casali, maestro di cappella in S. Giovanni in Laterano, e Nicola Antonio Porpora, al tempo impegnato a Venezia in uno dei più importanti conservatori della città lagunare.⁸⁵ Anche in questa circostanza Martini ne fu informato direttamente da Chiti:⁸⁶

Lunedì tre stante, seconda festa di pentecoste, colò finalmente l'armonica campana vaticana nell'elezione capitolare de' tre soggetti Porpora, Casali e Costanzi, e per impegni ecc. con 13 voti cadde in Costanzi, col patto di lasciar la cappella della Chiesa Nuova; Casali con otto o 9 voti, Porpora con undici, quale proponeva il concorso, e da Venezia saria venuto in persona.

Il carattere riservato del Francescano e la tranquillità di cui sapeva di poter contare nel convento bolognese per progredire negli studi, e in specie nella messa a punto del primo tomo della *Storia della musica*, sin dagli esordi lasciavano presagire l'improbabilità di un suo trasferimento nella capitale.⁸⁷ A nulla valsero le lusinghe di un incarico nella cattedra di Pietro, ancorché patrocinato dalle più alte gerarchie ecclesiastiche: al prestigio e alla visibilità egli aveva da sempre francescanamente anteposto il confronto e il dialogo, con colleghi e allievi non meno che con le *auctoritates* del passato.

⁸⁴ Lettera di Giambattista Costanzo a Carlantonio Calvi (Roma, 15 ottobre 1753; I-Bc, I.27.106).

⁸⁵ Cfr. ROSTIROLLA, *La Cappella Giulia 1513-2013* cit., pp. 656-701: 656-658.

⁸⁶ Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 5 giugno 1754; I-Bc, I.6.71).

⁸⁷ Padre Martini lavorava alla *Storia della musica* almeno dal 1747. Il frontespizio del t. I reca il 1757 come data di stampa, ma sappiamo che il libro fu impresso verosimilmente nell'estate 1758 e non poté essere diffuso prima del dicembre 1760: cfr. E. PASQUINI, «Respinto da un impensato vento contrario in alto mare»: Anton Raaff, il Farinelli e la “*Storia della musica*” di Giambattista Martini, «*Recercare*», XXIX, 2017, pp. 181-252.