

ILARIA CONTESOTTO
Deutsche Studienzentrum, Venezia

«PER MOTIVI DI STUDIO E CONSERVAZIONE»:
PADRE ALBINO VAROTTI, STUDIOSO E COMPOSITORE
IN FORMAZIONE CONTINUA

RIASSUNTO – Il saggio prende in esame un aspetto specifico dell’opera di padre Albino Varotti (1925-2018) OFM conv., compositore, direttore e figura attiva anche in ambito musicologico. L’attenzione si concentra sui materiali del fondo bolognese in S. Francesco contrassegnati dalla dicitura «per motivi di studio e conservazione», che egli impiegò per circa cinquant’anni. Questa formula rivela un approccio originale alla pratica musicale, intesa come intreccio tra composizione, ricerca filologica, attività didattica e impegno nel preservare il patrimonio, in particolare quello meno noto. Le trascrizioni e gli studi condotti da Varotti, su musiche prevalentemente ma non esclusivamente sacre, spesso poco note o anonime, mostrano come egli ritenesse la conservazione un atto creativo, capace di trasformare la memoria in strumento di innovazione. In questa prospettiva, Varotti si configura come custode e mediatore della tradizione, offrendo un modello in cui la salvaguardia del passato diventa risorsa per il presente e per la ricerca futura.

PAROLE-CHIAVE: Albino Varotti; Bologna, Biblioteca di S. Francesco; trascrizioni musicali; musica del Novecento

ABSTRACT – This paper examines a specific aspect of the work of Albino Varotti (1925-2018), the Franciscan friar (OFM Conv.), composer, and conductor who also engaged in the field of musicology. Namely, it focuses on the materials from the Bologna collection at S. Francesco designated as being «for the purposes of study and preservation» that he employed for about fifty years. This designation reveals an original approach to musical practice, conceived as an interplay of composition, philological research, teaching, and a commitment to safeguarding musical heritage – particularly its lesser-known components. The transcriptions and studies carried out by Varotti – on predominantly, though not exclusively, sacred music that had often rarely been studied or remained anonymous – show that he approached preservation as a creative act capable of transforming memory into a tool for innovation. From this perspective, Varotti can be seen as both a custodian and mediator of tradition, offering a model in which the act of safeguarding the past becomes a resource for present and future scholarship.

KEYWORDS: Albino Varotti; Bologna, Biblioteca di S. Francesco; musical transcriptions; 20th-century music

*  ilaria.contesotto2@unibo.it;  <https://orcid.org/0009-0009-9865-8639>

1. Padre Albino Varotti

Nato il 13 maggio 1925 a Volano di Codigoro,¹ in provincia di Ferrara, padre Albino Varotti dedicò l'intera sua esistenza alla musica sacra e all'insegnamento. Il suo percorso musicale ebbe inizio nel 1938, quando, a soli tredici anni, entrò nell'Ordine dei Frati minori conventuali; tra il 1942 e '43 fece l'anno di noviziato nel convento di S. Antonio di Padova.² Negli anni giovanili si formò poi a Faenza, dove divenne organista nella chiesa di S. Francesco. Al Conservatorio "G. Martini" di Bologna studiò dapprima Composizione sotto la guida del maestro Lino Liviabella;³ in un secondo momento si perfezionò in Musica corale; infine, completò gli studi bandistici a Pesaro con Bonaventura Somma e Guido Farina.⁴

Ordinato sacerdote il 2 gennaio 1949 da monsignor Giuseppe Battaglia nel seminario vescovile di Faenza, padre Albino iniziò subito a mettere a frutto la propria preparazione musicale: nel 1950 fu istruttore del coro nella cappella musicale dell'allora basilica patriarcale (oggi papale) di S. Francesco in Assisi, su designazione di padre Domenico Stella; tale esperienza diede avvio al percorso che lo avrebbe poi affermato come studioso, direttore e compositore di musica sacra. Nel 1954 venne nominato segretario della Commissione generalizia di musica francescana,⁵ posizione che gli

Questo lavoro presenta i frutti della ricerca insignita del Premio internazionale di Musicologia "Padre Albino Varotti", promosso da Officina San Francesco Bologna (oggi Laboratori francescani ETS) nel 2023 in occasione del centenario della nascita del compositore. – Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica; I-Bsf = Bologna, Biblioteca di S. Francesco.

¹ Così nell'atto di nascita del Comune di Codigoro; nel registro di battesimo della parrocchia di Pomposa, redatto il 31 agosto 1924, Varotti risulta invece essere nato il 7 maggio di quello stesso anno.

² Alcune fonti indicano come prima tappa del percorso religioso di Varotti, a partire dal 1938, il Collegio serafico di Longiano; tale indicazione resta tuttavia in attesa di adeguata conferma documentaria.

³ Lino Liviabella (1902-1964) fu compositore, pianista e didatta. Si diplomò in Pianoforte nel 1923, in Organo nel 1926 e in Composizione, sotto la guida di Ottorino Respighi, nel 1927. La sua produzione spazia dalla musica sacra a quella sinfonica, con influenze neoclassiche. Fu direttore dei Conservatorii di Pesaro e Bologna.

⁴ Bonaventura Somma (1893-1960) fu un musicista di solida formazione e intensa attività. Studiò al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, tra l'altro anche sotto la guida di Ottorino Respighi. Fondò il coro dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, di cui rimase direttore stabile per tutta la vita; in parallelo insegnò Composizione polifonica nello Conservatorio romano, e compose sia musica corale sia orchestrale. Cfr. la "voce" *Somma, Bonaventura*, in *Enciclopedia Italiana*, III Appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, disponibile *online* all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/bonaventura-somma_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bonaventura-somma_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultima consultazione: 28 novembre 2025). Guido Farina (1903-1999) fu compositore e didatta (in servizio prima a Pavia, dove divenne direttore dell'Istituto musicale, e successivamente nei Conservatorii di Bolzano e Milano, dove insegnò Contrappunto e fuga). La sua produzione didattica include il *Trattato d'armonia teorico-pratico* e il *Libro dei compiti d'armonia*. Cfr. M. VACCARINI GALLARANI, *Guido Farina nell'Italia musicale del '900*, Como-Pavia, Ibis, 2008; M. C. FARINA, *Un musicista pavese e due poeti: Guido Farina, Giovanni Pascoli e Diego Valeri*, «Bollettino della Società pavese di storia patria», a. XCVII, vol. XLIX, 1997, pp. 415-426.

⁵ Le uniche informazioni sulla Commissione al momento disponibili sono state reperite tra gli scritti di padre Albino conservati in I-Bsf. Si tratta di un organo istituito dall'Ordine dei Frati minori conventuali che opera sotto l'autorità del ministro generale, con il compito di promuovere, studiare e regolare la musica sacra

permise di orientare le scelte musicali dell'Ordine. Durante questo periodo, curò numerosi eventi e pubblicazioni che contribuirono a diffondere il repertorio sacro e a valorizzare la tradizione musicale francescana.⁶ Nel 1966-67 fu maestro di cappella nella cattedrale di S. Rufino in Assisi; qui arricchi la vita musicale della basilica collaborando con importanti musicisti.

L'itinerario artistico di padre Varotti si caratterizzò inoltre per una rilevante attività concertistica, svolta nell'arco di più decenni e testimoniata da numerose direzioni di composizioni sacre e cameristiche in contesti non solo francescani. Tra gli impegni direttoriali più significativi si annoverano il concerto commemorativo per Johannes Jørgensen nella basilica di S. Francesco nel dicembre 1966 e i *Concerti spirituali* nella cattedrale di S. Rufino di Assisi nell'agosto 1967; seguirono poi i concerti dedicati a Giacomo Carissimi a Ravenna e ad Alfonsine nel 1974, le esecuzioni del suo *Magnificat* e di musiche spirituali in varie chiese faentine nel 1975, e importanti appuntamenti fiorentini nel 1976, tra cui le prime esecuzioni dell'oratorio *Sanctus Franciscus* e delle *Rime spirituali di Michelangelo* nella basilica di Santa Croce, oltre ai saggi cameristici del Conservatorio "L. Cherubini" nella sala Bianca di palazzo Pitti. Completano il profilo internazionale le esecuzioni del 1977 nell'Istituto italiano di cultura a Praga e il concerto di musica vocale e strumentale tenutosi nella chiesa di S. Francesco a Pistoia.

Padre Albino fu un educatore instancabile: al Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze formò generazioni di allievi, molti dei quali, divenuti poi musicisti e docenti affermati, lo ricordano non solo per le conoscenze e competenze specifiche trasmesse, ma anche per il profondo rispetto verso la tradizione musicale che permeava il suo insegnamento.⁷ Alla didattica affiancò sempre un'intensa attività di ricerca, dedicando gran parte della vita al riordino e alla pubblicazione di antichi manoscritti, così da preservare e rendere accessibile un patrimonio di grande valore storico e culturale; a tal proposito si ricordino le edizioni moderne del *Gioiello artificioso di musica sopra la vita del glorioso e serafico padre san Francesco* e della *Sinfonia per Organo* di Giuseppe Sarti.⁸ Tra i contributi accademici figurano poi i saggi dedicati a *Tomaso Garzoni e la cultura del tempo in Bagnacavallo* e alla *Musica in Faenza durante la signoria dei Manfredi*, che sono testimoni del desiderio di Varotti di ancorare la pratica musicale alle radici storiche e culturali che l'hanno generata.⁹

della tradizione francescana; esso inoltre incentiva gli studi musicologici sulla storia della musica francescana e supervisiona la produzione musicale nei conventi e nelle basiliche dell'Ordine.

⁶ Tra i tanti contributi si segnalano: *L'Immacolata nella produzione musicale dei maestri compositori O.F.M. conv.*, in *Virgo immaculata. Acta congressus mariologici-mariani*, Roma, Academia Mariana Internationalis, 1957, pp. 205-230; *Gli organi liturgici della Cattedrale di S. Rufino in Assisi*, Assisi, Cappella Musicale S. Rufino, 1974; *Si è schiusa in Assisi la grandezza del Carissimi*, Assisi, Cappella Musicale S. Rufino, 1974; *Gli esordi musicali del giovane maestro di cappella Giacomo Carissimi. Nuovi documenti rinvenuti in Assisi*, «San Francesco patrono d'Italia», LV, 1975, pp. 44-45.

⁷ La raccolta delle testimonianze degli allievi è stata avviata in tempi abbastanza recenti; l'autrice ne prevede la pubblicazione a breve.

⁸ Cfr. *Vita del serafico padre san Francesco: 25 madrigali in onore di s. Francesco d'Assisi tratti dal "Gioiello artificioso di musica sopra la vita del glorioso et serafico padre san Francesco"*, a cura di A. Varotti, Padova, Zanibon, 1982; G. SARTI, *Sinfonia per Organo*, a cura di A. Varotti, *ivi*, 1979.

⁹ Cfr. A. VAROTTI, *Tomaso Garzoni e la cultura del tempo in Bagnacavallo*, in *Tomaso Garzoni, uno zingaro in convento: celebrazioni garzoniane, IV centenario (1589-1989)*, Ravenna, Longo, 1990, pp. 125-164; ID., *La musica in Faenza durante la signoria dei Manfredi*, Faenza, Faenza editrice, 1990.

Negli anni trascorsi a Faenza, padre Albino non si limitò all'insegnamento accademico, ma si dedicò anche all'educazione musicale dei giovani della parrocchia, avvicinandosi così anche alla musica pop; i gruppi giovanili della comunità animarono poi manifestazioni di notevole importanza come il Pavone d'oro e il Faenza Rock, eventi di riferimento non solo per la città, ma per l'intera scena musicale italiana.¹⁰ Inoltre, per un cinquantennio fu stimato e amato *baloo* del movimento scout locale, un ruolo che ricoprì con dedizione e passione, accompagnando la crescita e la formazione di generazioni di giovani.

Negli ultimi anni di vita, padre Albino si ritirò nella residenza “Camerini” di Castel Bolognese, in provincia di Ravenna, dove continuò a dedicarsi alla musica e alla scrittura, prima di spegnersi il 18 gennaio 2018.

2. Il contesto

Durante il secolo XX, la tradizione musicale francescana si arricchì della presenza di compositori e musicisti che seppero intrecciare vocazione religiosa, creatività artistica e impegno pedagogico. Tre figure, in particolare, consentono di osservare da prospettive differenti le trasformazioni della musica sacra in ambito francescano: Domenico Stella (1881-1956), Terenzio Zardini (1923-2000) e, appunto, Albino Varotti.¹¹ Pur appartenendo a generazioni contigue, essi elaborarono linguaggi distinti e metodi diversi, accomunati tuttavia da un saldo ancoraggio alla liturgia e alla spiritualità dell'Ordine.

Stella, formatosi nell'alveo del movimento ceciliano, promosse ad Assisi un rinnovamento del repertorio liturgico, volto a restituigli sobrietà e dignità attraverso il recupero del canto gregoriano e della polifonia. Zardini si perfezionò nei Conservatori di Verona e Venezia e seppe interpretare lo spirito del Concilio Vaticano II con una scrittura melodica chiara e accessibile, dando voce al nuovo repertorio liturgico in lingua italiana destinato a una più ampia diffusione. Varotti, dal canto suo, sviluppò una scrittura personale nutrita di profonda cultura storica, capace di reinterpretare le fonti antiche con una sensibilità contemporanea. La sua opera si distingue inoltre per l'attenzione alla ricerca, alla trascrizione e alla conservazione di repertori dimenticati, attività che lo resero non solo compositore, ma anche pedagogo e promotore culturale. Se Stella rappresentò l'innovatore fedele alla tradizione e Zardini il riformatore pastorale del periodo postconciliare, Varotti si confi-

¹⁰ Il Pavone d'oro è un concorso canoro istituito a Faenza nel 1969 su iniziativa di don Italo Cavagnini, un sacerdote appassionato di musica, con l'obiettivo di offrire ai giovani del territorio un'occasione di espressione artistica in un contesto comunitario. Cfr. la sezione *Chi siamo* sul sito <http://www.ilpavonedoro.it> (ultima consultazione: 28 novembre 2025). Il festival Faenza Rock ha le sue origini nel 1986, anno in cui fu ideato da Giordano Sangiorgi, insieme al cantante Danilo Pittola e allo scrittore Fabio Mongardi. Fin dai primi anni, la manifestazione si affermò come una importante vetrina per la musica emergente in Emilia-Romagna. Cfr. <https://www.lintelligente.it/2025/05/01/faenza-rock/> (ultima consultazione: 28 novembre 2025).

¹¹ Padre Domenico Stella (1881-1956) fu maestro di cappella ad Assisi a partire dal 1920. Qui avviò un rinnovamento del repertorio liturgico, privilegiando brani sobri e misurati, ispirati al canto gregoriano e alla polifonia; il suo *Cantico delle creature* (1926) è il manifesto di uno stile semplice e solenne, capace di coniugare tradizione e innovazione. Padre Terenzio Zardini (1923-2000) sviluppò un linguaggio melodico limpido ed espressivo; seppe rispondere con creatività alle istanze del Concilio Vaticano II, elaborando un vasto repertorio di canti liturgici in lingua italiana, destinati a una larga diffusione comunitaria.

gurò come mediatore tra memoria e rinnovamento. Fu una figura di raccordo, capace di trasformare la custodia del patrimonio musicale in un gesto al tempo stesso creativo e identitario, attraverso la proposta di un modello di francescanesimo musicale che salvaguarda il passato per renderlo fecondo nel presente.¹²

Il lavoro di Varotti si inserisce, inoltre, in una fase di profondo rinnovamento della musicologia italiana. Negli anni Sessanta e Settanta, accanto all'attività dell'Istituto di storia della musica dell'Università di Bologna e della rivista «*Quadrivium*»,¹³ che contribuirono a orientare gli studi musicologici verso una prospettiva più scientifica e filologica, studiosi come Fedele d'Amico e, soprattutto, Oscar Mischiati promossero il recupero e la catalogazione delle fonti rinascimentali e barocche, con particolare attenzione al repertorio sacro. In questo contesto Varotti, pur operando ai margini delle istituzioni accademiche, persegui un obiettivo affine: le sue numerose trascrizioni manoscritte e il consistente fondo oggi conservato nella Biblioteca di S. Francesco a Bologna testimoniano un'analogia tensione verso la conservazione e la trasmissione critica delle fonti, declinata però in chiave francescana e devozionale. Negli anni Ottanta e Novanta, quando la Società Italiana di Musicologia, alla cui fondazione Varotti aveva aderito come firmatario dell'atto costitutivo sottoscritto a Milano il 28 febbraio 1964, avviava ricerche sistematiche sugli archivi musicali ecclesiastici e cresceva, all'interno della comunità scientifica, l'interesse per la musica sacra anche dei centri minori, Varotti si impose come figura parallela e complementare: si dedicò non solo a repertori di autori celebrati (Carissimi, Martini), ma soprattutto seppe valorizzare fonti minori e anonime, anticipando una sensibilità musicologica che riconosceva la dovuta importanza anche ai patrimoni meno noti. In questa prospettiva, a distanza di alcuni anni dalla sua scomparsa, il suo profilo appare originale: Varotti è riuscito a coniugare l'attività compositiva e quella pedagogica con un impegno filologico e conservativo in sintonia con le istanze della musicologia contemporanea, senza tuttavia rinunciare a un'impronta individuale.

3. Il fondo varottiano nella Biblioteca di S. Francesco a Bologna

Nel suo complesso, l'opera di padre Varotti come compositore, didatta e musicologo si caratterizza per un'elevata varietà di interessi e competenze; lungo tutto l'arco della propria esistenza, il religioso non smise mai di studiare musica, in particolare quella antica. La costanza nello studio si

¹² Cfr. A. VAROTTI, *Il maestro padre Domenico Stella dei Frati minori conventuali. Una vita per san Francesco e per la musica*, Carpineto Romano, Comune di Carpineto Romano, 1997; D. O. DAMINI, *Il profumo della musica: Terenzio Gaetano Zardini*, S. Pietro in Cariano, Il segno dei Gabrielli, 2013. Questi studi, insieme alle disposizioni conciliari (*Sacrosanctum Concilium*, 1963; *Musicam sacram*, 1967) e ai precedenti documenti pontifici (*Tra le sollecitudini*, 1903), delineano il contesto normativo ed ecclesiale in cui operarono i compositori francescani del Novecento, evidenziando il valore attribuito alla musica sacra come patrimonio da custodire e strumento di partecipazione liturgica.

¹³ Rivista nata a Bologna nel 1956 per iniziativa dell'Istituto di Filologia classica e medievale e dell'Istituto di Storia della musica dell'Università. Pubblicata in fascicoli periodici, la rivista divenne uno dei principali luoghi di confronto per gli studi italiani sulla musica medievale e rinascimentale, ospitando contributi di taglio filologico e storico-critico.

riflette nei contributi scientifici messi a punto nel tempo – lo si è detto¹⁴ – e in un’attività organistica,¹⁵ direttoriale e compositiva pressoché ininterrotte. La ricostruzione dell’opera di padre Varotti presenta numerose difficoltà legate alla molteplicità di luoghi in cui ha vissuto e operato, al gran numero di persone, oltre a colleghi e studenti con i quali è stato in contatto, nonché alla sua generosità nel donare frequentemente i propri manoscritti e condividere il proprio patrimonio intellettuale; un ulteriore fattore di complessità è inoltre rappresentato dall’ampiezza e dalla diversificazione delle attività che lo videro protagonista. Nondimeno, il fondo conservato nella Biblioteca di S. Francesco a Bologna raccoglie un campione rappresentativo dell’opera di Varotti; in attesa di arricchire le riflessioni circa il suo operato, si presenta qui un’analisi preliminare condotta prevalentemente sui materiali là conservati.

Il fondo bolognese attualmente consta di circa 850 buste di vario tipo e consistenza, oltre a un certo numero di materiali fotocopiati (si tratterebbe di circa 500 partiture).¹⁶ La maggior parte dei documenti riporta data e luogo di redazione: tale circostanza consente di collocarli con precisione nel percorso biografico e professionale di Varotti. Quando tali indicazioni non compaiono – circostanza non infrequente in un corpus così vasto ed eterogeneo –, almeno in linea teorica i materiali possono essere datati attraverso l’analisi combinata di diversi indizi. Rientrano tra questi la presenza di timbri talvolta apposti su frontespizi o singoli fogli, o le intestazioni delle cartelle riferibili agli istituti o agli archivi con i quali Varotti ebbe rapporti continuativi; allo stesso modo, per la datazione risulta utile collocare la provenienza archivistica dei materiali, che spesso rinvia a periodi specifici dell’attività. Una simile ricostruzione richiederebbe tuttavia un lavoro sistematico di natura archivistica che esula dagli obiettivi del presente lavoro.

La fonte cronologicamente più antica risale al 1942 ed è costituita dall’*Inno dei cordigeri* (b. 239), dedicato a san Francesco; Varotti non precisa se il brano sia una composizione originale, una rielab-

¹⁴ Oltre alle edizioni già citate, si veda anche VITA DA LUCCA, *Ave mundi spes Maria*, trascrizione e revisione per cura e studio di A. Varotti, Assisi, Cappella musicale S. Rufino, 1972. Ringrazio Michele Armelin, della Armelin Musica di Padova, per avermi aiutata a ricostruire il percorso delle pubblicazioni varottiane per la Zanibon. Tra i saggi, oltre a quelli già citati, cfr. anche A. VAROTTI, *Organi e organisti in S. Francesco di Faenza*, «La Concezione», numero unico dell’8 dicembre 1956, pp. 3-4; ID., *Domenico Zipoli e l’ambiente musicale della sua terra di missione*, in *Domenico Zipoli organista e compositore pratese*, Prato, Azienda di Turismo, Assessorato alla cultura e Centro storico, Sezione di musicologia dell’Associazione pratese Amici dei musei, 1981, pp. 8-9; ID., *Musicalismi faentini: un panorama delle raccolte musicali*, in *La Biblioteca comunale di Faenza, la fabbrica e i fondi*, a cura di A. R. Gentilini, Faenza, Studio 88, 1999, pp. 187-195. La sua pubblicazione forse più rilevante, concepita con l’intento congiunto di approfondire e tramandare il patrimonio musicale francescano, è però dedicata alla *Cappella musicale di San Rufino* (Assisi, Cappella musicale di S. Rufino, 1967).

¹⁵ Ad Assisi, Varotti seguì anche il restauro dell’organo maggiore in S. Rufino e poté così acquisire competenze che gli tornarono utili una volta stabilitosi a Faenza, dove si fece promotore di un lavoro di valorizzazione dell’organo della Cattedrale. Sul ruolo di Varotti nel restauro dell’organo assisiate, cfr. M. VALENTINI, *L’organo maggiore di S. Rufino in Assisi, descrizione e restauro*, Assisi, Accademia properziana del Subasio, 1998, p. 18, e *Organi ed organari in Umbria dal 1400 ai giorni nostri*, Perugia, Istituto musicale diocesano “G. Frescobaldi”, 1999, p. 28.

¹⁶ Al momento della stesura del presente contributo, il fondo Varotti risulta conservato in due armadi e organizzato in cartelline, secondo l’uso archivistico d’ora in avanti denominato ‘buste’. Le buste recano una numerazione attribuita in fase di spoglio preliminare; sebbene essa non risponda a uno specifico criterio di ordinamento, si è qui scelto di mantenerla per maggior chiarezza.

borazione parziale o un adattamento, limitandosi a riportare il titolo e l'anno. La prima composizione che può essere considerata con certezza come nuova creazione è costituita dalle *Litanie lauretane*, ultimate a Padova nel 1943 (b. 43).

L'interesse di Varotti per la musica corale, e in particolare per le voci "virili" (come scriveva egli stesso), o, più in generale, per le tessiture gravi, si manifesta precocemente; nel 1946, egli infatti compose il *Vespro della Madonna*, prima opera faentina concepita per due voci virili. Negli anni successivi, l'attività di ricerca di Varotti si orientò verso il repertorio corale specifico per queste voci, come attestano l'approfondita analisi di alcune musiche di Perosi condotta nel 1949 e le ricerche dedicate alle voci di Tenore e Basso (1952) nonché di Alto e Baritono (1954).¹⁷

La creazione di opere di maggior respiro ha inizio nel 1956, quando Varotti compose la prima messa intitolata *Mater amabilis*.¹⁸ Nel corpus di musiche per la liturgia, accanto all'impiego di un linguaggio compositivo tradizionale (cfr. la b. 503, messa corale *Lilium inter spinas*, 1979), si osserva una certa sperimentazione nella strumentazione, che culminò nell'impiego del sassofono in alcune partiture degli anni Novanta.¹⁹

Negli anni successivi, Varotti si dedicò alla composizione di antifone, salmi, cantate, inni, motetti e madrigali,²⁰ quasi tutti per voci virili. Inoltre, compose numerosi brani per Organo, spesso accompagnati dagli archi.²¹ Per diverso tempo, Varotti continuò a lavorare alle *Litanie lauretane*:

¹⁷ Unico esempio ulteriore di vespro nel fondo bolognese si trova nella b. 612, col *Vespro della beata Vergine* (non datato) per Contralto, Tenore, Basso e Organo. Altri esempi di lavori destinati a tessiture gravi sono conservati nella b. 66, *Preghiera del papa Paolo VI alla Vergine*, cantata sacra per Baritono oppure Mezzosoprano, con accompagnamento d'Organo e orchestra; b. 323, *Moduli ad propria in Missae Immaculatae Conceptionis*, per Tenore solista, coro a tre voci miste e Organo (Faenza, 24 novembre 1960); b 74, *Cantico della beata Vergine* per coro a quattro voci dispari (Contralto, Tenore I, Tenore II, Basso) e Organo. In molte occasioni, Varotti si limita a indicare «per voce media»: si veda per esempio l'*Inno a san Giuseppe* (b. 99), per voce media con accompagnamento d'Organo o Armonium o Pianoforte. In altre occasioni, l'indicazione è per voce grave, alternativamente uomo o donna: cfr. la b. 755, non datata, con *La povertà gira di porta in porta*, fioretto francescano per Contralto o Baritono e orchestra d'archi.

¹⁸ Di altre messe rimangono solo alcune parti: cfr. la b. 339, con le parti di Tromba II e Trombone II di una *Messa breve*; la b. 608, non datata, intitolata *Missa pro defunctis, Introitus*, reca al proprio interno la sola parte di Baritono. Anche per altri materiali sono presenti solo parti incomplete: la b. 694, non datata, intitolata *Invocazione alla Vergine*, contiene le sole parti di Violini I-II.

¹⁹ Il catalogo registra un gruppo di composizioni dedicate al sassofono soprano, raccolte nelle buste 152a-f, tra cui *Introduzione, Aria, Momento gioioso, Finale* e la suite *Introduzione, aria, intermezzo, finale* (1994). A un'epoca immediatamente successiva risalgono diversi pezzi per clarinetto e pianoforte: *Scampagnate a Boboli* (b. 177, 2014), *La certosa del Galluzzo* (b. 304, 2015), *Angel celeste, alto prence ognor lucente* (b. 305, 2015) e *Tastata sul motivo di "Angelica beltà"* (b. 307, 2015). L'interesse per organici strumentali non consueti nella sua produzione precedente si manifesta inoltre nelle opere per chitarra, quali *Giada* (b. 475, 1999) e *Tramonto in un chiostro* (b. 578, b. 578), che confermano l'impiego del sassofono, del clarinetto e della chitarra come tratti distintivi dell'ultima fase creativa di Varotti.

²⁰ Parte di questi materiali sono composti su testi goliardici e dialettali, come, per esempio, quelli nelle bb. 703 e 704, non datati, intitolati rispettivamente *Ecco el re forte* e *Mezzogiorno alpino*.

²¹ Molti sono i brani per Organo destinati alla liturgia: cfr. per esempio quelli contenuti nelle bb. 603 e 637, dedicati al canonico Giuseppe Biselli e alla memoria di Emanuele Bertondini. Un altro esempio sono i brani composti per momenti specifici del calendario liturgico: cfr. per esempio la b. 121, ove si conserva un *Trittico pasquale* per Organo (Faenza, 29 marzo 1995), o la b. 822, con un *Inno trionfale* per Organo (Firenze,

sotto questo titolo, cui ricorse più volte, egli non intendeva un ciclo unitario, ma una serie di composizioni distinte, predisposte in anni diversi e per organici specifici. Il catalogo documenta infatti più versioni delle *Litanie*, tra le quali quelle per tre voci e Organo (b. 49), per quattro voci dispari e Organo (b. 50), per soli, coro a tre voci dispari e Organo (b. 82), oltre alla redazione più tarda per soli e Organo in due redazioni (b. 599). Per Varotti si trattava di un ambito di sperimentazione costante, rivissuto nel tempo in relazione a esigenze vocali, celebrative e pratiche diverse.

Nel 1969 padre Albino compose *La vestizione di santa Chiara*, il suo primo oratorio, su testo di Francesco Salvatore Attal,²² ideato e scritto ad Assisi nell'arco di un anno. Questo genere, che lo affascinò profondamente sia nelle vesti di compositore, sia in quelle di studioso, divenne poi una costante della sua produzione. Vi appartengono, tra gli altri, *Pier Damiani* (1972, materiali di prima stesura nella b. 153); *Il mistero di santa Rosa di Viterbo* (1989); un oratorio privo di titolo con interlocutori Eva, Abele, Adamo e Caino (Faenza, 30 agosto 1993); *Sanctus Franciscus* (b. 237, non datato), *Panis angelicus* (b. 562, non datato, definito «oratorio eucaristico in due parti per soli, coro a quattro voci miste, Organo»), e, infine, *Tu es Petrus* (b. 590, non datato). A questi si aggiungono tre misteri sacri: *Il presepe di Greccio* (b. 205, non datato), *Le lodi delle creature* (b. 428, per voce recitante, soli e coro «in canto gregoriano») e *Sant'Albertino* (b. 495, non datato). È inoltre documentata una commedia musicale in tre atti, intitolata *BambinScuolaGiochEcologia* (non datata), concepita con finalità dichiaratamente didattiche. Il materiale conservato comprende le sole parti di Organo, Batteria, Basso e Chitarra: un organico insolito rispetto a quello comunemente previsto per una piccola orchestra scolastica.

La produzione di Varotti comprende anche numerose brevi composizioni dal carattere giocoso e leggero, come per esempio avviene con i *Quattro indovinelli* per coro a due voci e Pianoforte del 1967. Vi si aggiungono alcuni fogli d'album per Pianoforte, sia per esecuzione solistica sia a quattro mani, pensati, come indicano le dediche, per uso didattico.²³ Sono presenti, inoltre, altre

24 luglio 1997); nella b. 151 è collocato un *Ricercare* per grande Organo (Firenze, 19 marzo 1998); nella b. 240 i *Fiori e preghiere alla Madonna*, fantasia per grande Organo (Firenze, 15 maggio 2003). Alle precedenti si aggiungono la b. 846, *Partite sopra l'ostia pura di Lorenzo Perosi* (Bologna, 24 agosto 2006), e la b. 165, *Polychro-nion*, intavolatura per Organo (22 dicembre 2009). Tra i materiali non datati, alcuni esempi sono presenti nelle bb. 708 e 709, rispettivamente intitolati *Pensieri eucaristici per la benedizione col SS. Sacramento* e *Andantino – Inno a san Pier Damiani*; in ultimo, nella b. 741, non datata, si rintraccia una *Pifferata*, indicata come *Pastorale all'antica per Organo* (cfr. qui la nota 28).

²² Salvatore Attal (1877-1967), noto con lo pseudonimo di Soter, di origini ebraiche, fu autore di una biografia di san Francesco che si configura come un'interessante sintesi tra la tradizione agiografica e l'approccio della critica storica.

²³ Una serie di fogli d'album per Pianoforte a quattro mani, ciascuna introdotta da un titolo fantasioso e raccolte sotto il titolo comune *La bisaria* sono dedicati a Natascia e Pamela (talora, Naty e Pam) e riportano la data 1988: cfr. le bb. 57, 58, 114, 140, 278, 342, 539 e 615. Sono presenti anche alcune piccole composizioni per Pianoforte svincolate dalla funzione didattica: cfr. le bb. 142 e 182, contenenti rispettivamente una *Berceuse* (Firenze, 20 febbraio 1993) e una *Canzone strumentale* (Assisi, 19 dicembre 1993). Nelle buste comprese tra la 819 e la 822 sono conservati vari abbozzi per Pianoforte redatti nel 2002 e nel 2009; sempre nello stesso periodo, Varotti scrisse un *Salterello* per Pianoforte (b. 178). Molti brani riportano la dicitura «per Pianoforte o Organo» o per «strumenti a tastiera», a indicare una certa aspecificità nella scrittura, dettata probabilmente dal contesto in cui i medesimi sarebbero stati eseguiti.

composizioni prettamente strumentali²⁴ o per piccola formazione corale accompagnata da un organico cameristico.²⁵

Si conservano, infine, diversi scritti di Varotti, alcuni dei quali impiegati nella preparazione di pubblicazioni a stampa, altri destinati a convegni e interventi; ulteriori materiali sono stati redatti a fini divulgativi. Si tratta di strumenti pratici e funzionali, senza alcuna velleità scientifica; i documenti di natura più strettamente specialistica saranno oggetto di approfondimento da parte di chi scrive.²⁶

4. Gli autori studiati da Varotti

Nel fondo in S. Francesco, le buste contenenti brani autografi di padre Varotti sono 256. Tale computo, tuttavia, non può considerarsi definitivo, per via della presenza di un numero significativo di buste (141) che raccolgono composizioni prive di indicazioni relative alla paternità e, in alcuni casi, anche sprovviste di un titolo identificativo. Tra le 517 buste contenenti brani anonimi o d'autore, 376 raccolgono trascrizioni realizzate per un impiego liturgico circoscritto. Si tratta di materiali spesso ridotti o rielaborati in funzione delle risorse esecutive disponibili. La parte prevalente del fondo è costituita da materiali di studio o di approfondimento redatti da Varotti per finalità diverse: il 67,3% reca infatti la dicitura «per motivi di studio e conservazione». Nella maggior parte dei casi non sono esplicitate le motivazioni che hanno indotto Varotti ad approfondire un determinato repertorio. Fa eccezione una sola occorrenza, conservata nella b. 808 e priva di datazione,

²⁴ Cfr. la b. 522 contenente una partitura intitolata *Concerto all'antica per Flauto e Organo* (Firenze, 2 gennaio 1983); b. 630, *Après pleures* per Flauto e Arpa (Firenze, 21 luglio 1984); b. 474, *Tre schizzi dodecafonici per claricembalo* (Firenze, 24 febbraio 1985); b. 208, *Sole d'Italia, campane di Assisi per Arpa* (Assisi, 11 gennaio 1992); b. 475, *Giada. Bozzetto per Chitarra e Pianoforte* (Firenze, 26 gennaio 1999); b. 578, *Tramonto di un chiostro*, bozzetto per Chitarra e Pianoforte, b. 578 (Firenze, Cestello, 27 maggio 2000); b. 810, *Canzona per Arpa e Oboe* (Bologna, 2002); b. 274, *Marcia dei grulli. Bozzetto eroicomico per due Mandolini e Mandola* (Biforco, 7 settembre 2005); b. 779, *Mandolinata*, per 2 Mandolini e Mandola (Bologna, 2005). Tra i lavori non datati: b. 32, *Preludio* per 2 Flauti, 2 Arpe, Organo e archi; b. 47, *Cantico* per Flauto, Oboe, Clarinetto in Si♭, Fagotto, 2 Corni in Fa, 2 Trombe in Si♭, Trombone, Arpa, Organo e archi. Si segnala anche una *Miniatuра* (b. 576, non datata) per Flauto, Oboe, 2 Clarinetti in Si♭, Fagotto, 2 Corni in Fa, 2 Trombe in Si♭, Trombone, Timpani e archi.

²⁵ Cfr. la b. 297: *Il coprifoco*, per 2 voci, Clarinetto in Si♭ e Pianoforte (Assisi, 4 ottobre 1986); b. 143, *Aretusa*, per Clarinetto in Si♭ e Pianoforte (Assisi, 30 dicembre 2005); b. 177, *Scampagnate a Boboli*, per Clarinetto in Si♭ e Pianoforte (28 aprile 2014) e *La certosa e Angel celeste*, per Clarinetto in Si♭ e Pianoforte (marzo 2015).

²⁶ Cfr. la b. 159: abbozzo per un trattato di armonia; b. 252: raccolta di esercizi musicali (non autografi); b. 270: testo poetico «Se vi lasciate governare dal buon Dio»; b. 476: esercizi di armonizzazione nei modi gregoriani (Faenza, 13 marzo 1960); b. 592c: analisi del madrigale «Ecco mormorar l'onde» di Monteverdi (Faenza, 12 gennaio 1956); b. 592d: analisi del madrigale «Ch'ami la vita mia» di Monteverdi (Faenza, 5 aprile 1956); b. 592e: analisi del motetto «Jesus in pace imperat» di G. M. Nanino (Faenza, 23 maggio 1956); b. 592f: analisi della messa *Aeterna Christi munera* del Palestrina (Faenza, 30 giugno 1956); b. 716: indice tematico; b. 717: *La tetralogia escatologica di san Pier Damiani*, che riunisce quattro lavori dedicati al santo e caratterizzati da contenuti teologici di impianto medievale, già attestati individualmente nel fondo attraverso inni, antifone e oratori su testi damiani (tra questi, *Hymnus de Sancta Cruce, In annuntiatione Beatissimae Virginis, De Sancto Andrea apostolo e Catriae lux*); b. 738: silloge di moduli tematici per i corsi di Composizione (fughe); b. 751: prove per gli esami di Solfeggio tra il 1985-86 e l'88.

in cui il compositore elabora *Tre variazioni sopra un tema di Franz Schubert* a partire dal valzer noto come *Albumblatt* (D. 844), accompagnate da uno studio preliminare sui materiali schubertiani.²⁷

L'indicazione «per motivi di studio e conservazione» compare per la prima volta, nei documenti recanti datazione autografa, nel 1964; essa venne poi impiegata con una certa regolarità fino all'anno 2000. È plausibile che l'adozione di questa locuzione risponda a una precisa consapevolezza da parte del compositore, il quale, trovandosi a gestire un notevole corpus di materiali accumulati in oltre vent'anni di attività, intendeva lasciare traccia delle motivazioni che lo avevano condotto ad approfondire determinati ambiti di studio. Parallelamente, si può ipotizzare che Varotti avesse già contemplato la possibilità di destinare i propri materiali alla conservazione futura e che, in tal senso, la dicitura fosse funzionale a orientare il lavoro di riordino.

La centralità che Varotti attribuiva all'analisi approfondita e alla salvaguardia del patrimonio musicale emerge in modo evidente dall'ingente quantità di copie fotostatiche custodite insieme ai manoscritti autografi. Tali riproduzioni, spesso ordinate e annotate, testimoniano la volontà di censire e preservare il maggior numero possibile di materiali, non solo a fini conservativi, ma anche per un utilizzo personale e quotidiano da parte del compositore. L'intento sembra essere quello di costituire, nel tempo, una raccolta organica destinata a configurarsi come una vera e propria biblioteca musicale privata. Le scelte operate da Varotti in merito a cosa conservare risultano particolarmente significative, poiché offrono indicazioni preziose sia sui suoi orientamenti estetici, sia sulle prassi composite che intendeva approfondire, consolidare o assumere come riferimento nel proprio percorso.

In questa fase preliminare della ricerca, è importante esaminare il significato e l'evoluzione della menzionata locuzione, impiegata da Varotti per quasi cinquant'anni, poiché rappresenta una chiave di lettura fondamentale per comprendere i suoi orientamenti circa la musica d'arte e il metodo con cui ne assicurava la trasmissione alle generazioni future. Nel pensiero di Varotti i lemmi 'studio' e 'conservazione', sebbene spesso associati, non sono da considerarsi sinonimi. L'analisi dei materiali bolognesi evidenzia come il concetto di 'studio' fosse inteso come un approfondimento sistematico e metodico di repertorii musicali storici, trascritti e analizzati con l'intento di ampliare il proprio bagaglio compositivo e di assimilare più a fondo le tecniche del passato. Tra i materiali di studio si annoverano, per esempio, gli oratori di Carissimi e le pastorali di Martini, il cui esame ripetuto ispirò la creazione di opere autografe che mantengono con tale repertorio un rapporto di continuità stilistica, formale o tematica.²⁸ Per 'conservazione' Varotti intendeva non

²⁷ Come si dirà, un procedimento simile si riscontra in un oratorio su tema di fra Serafino Razzi: b. 296, *Chiara d'Assisi. Mistero sacro per soli, coro e Organo*, su musiche tratte dal *Libro primo delle laudi spirituali* di fra Serafino Razzi (Venezia, Rampazetto, 1563).

²⁸ Lo studio sistematico delle opere di padre Martini da parte di Varotti, testimoniato dalle numerose trascrizioni di pastorali, litanie, canzonette, arie e canoni (cfr. per esempio le bb. 801, 580, 100, 102, 754, qui citate in ordine cronologico del contenuto), non rimase un esercizio puramente erudito, ma si tradusse in un modello di riferimento per la sua stessa attività creativa. Nelle composizioni originali, soprattutto tra gli anni Settanta e Novanta, Varotti riprese infatti le medesime tipologie formali e gli organici che aveva approfondito attraverso l'opera martiniana. Come si è detto, alle pastorali di Martini (*Pastorale per organo*; *Pastorale a due Flanti col Basso*) corrispondono le proprie elaborazioni, come la *Nenia pastorale per Organo sopra un "Religioses Wolkslied" tedesco del secolo XVI* (b. 840, Sarna 1997) o la *Pifferata. Pastorale all'antica per Organo* (b. 741, non datata). Allo stesso modo, accanto alle *Litanie lauretane* martiniane a due voci miste (b. 580, 1963), si collocano le versioni di Varotti (b. 82, non datata; b. 536, 1954), sempre concepite per coro ridotto e Organo. Una medesima corrispondenza si osserva tra le arie e le canzonette di Martini (*Canzonetta spirituale; Aria per*

soltanto la trascrizione e la custodia dei manoscritti, ma un insieme più ampio di pratiche, comprendenti la catalogazione e l'organizzazione rigorosa, finalizzate a garantirne la trasmissione e l'accessibilità a musicisti e studiosi del futuro.

L'interesse di Varotti per la tutela e l'approfondimento di diversi repertori rispecchia la varietà dei contesti in cui operò e la pluralità dei ruoli da lui ricoperti. Questa esperienza, fondata su una solida conoscenza dei materiali musicali e su una notevole flessibilità metodologica, gli permise di rispondere alle esigenze delle comunità con le quali collaborò e, al tempo stesso, di maturare progressivamente come studioso.²⁹

Il primo esame dei materiali contrassegnati dalla dicitura «per studio e conservazione» ha richiesto un'analisi volta a chiarire se la loro selezione rispondesse soprattutto all'intuito del compositore, alle risorse concretamente disponibili o a specifici interessi tematici. L'analisi dei materiali, affrontata come si vedrà secondo diverse chiavi di lettura, suggerisce che la selezione degli stessi non fosse casuale, sebbene risentisse inevitabilmente delle circostanze contingenti, quali i luoghi in cui Varotti si trovava, il suo stato di salute e alcune esigenze pratiche, come la composizione di brani per specifici momenti liturgici, ricorrenze o anniversari. Un esame temporale dei documenti fornisce inoltre indicazioni preliminari sugli interessi artistici e compositivi del maestro.

Come si vede nel Grafico 1 (qui alla p. 124), Varotti accorda una netta preferenza alla musica dei secoli XVII e XVIII; gli autori sui quali lavora, lungo tutto il corso della propria esistenza con interesse costante, sono Giacomo Carissimi (i brani del quale sono stati trascritti in 10 occasioni con l'indicazione «per motivi di studio e conservazione», mentre 4 buste non riportano alcuna dicitura),³⁰ fra Serafino Razzi (citato 13 volte «per motivi di studio» su 24 trascrizioni in totale)³¹ e padre Giambattista Martini (in 11 occasioni contro le 22 totali).³² La maggior parte dei materiali esaminati sembra riferirsi ai fondi conservati nelle diverse istituzioni in cui Varotti operò o ai luoghi nei quali risiedette. Per una probabile affinità nella formazione e nelle finalità del loro operato, gli autori più frequentemente citati appartengono a Ordini religiosi; molti di essi risultano ancora oggi sostanzialmente sconosciuti.³³

*Flauto; «Teco vorrei, Signore») e le numerose liriche vocali di Varotti per voce sola con accompagnamento strumentale degli anni Sessanta-Ottanta (*Fiore di pesco*, b. 432, 1981; *Inno alla beata Maria Margherita Caiani*, b. 429, 1987). Infine, anche l'interesse per il contrappunto si traduce in un parallelo evidente: al *Venerabilis barba inculta Capucinorum*, canone scherzoso a due voci di Martini (b. 754, 1994) fanno riscontro gli esperimenti contrappuntistici di Varotti, in cui si manifesta la volontà di rinnovare in chiave contemporanea la lezione antica.*

²⁹ Varotti era animato da una significativa curiosità musicale, che lo portava a cimentarsi anche in successi della musica pop di varie epoche e latitudini, da *Romagna mia* (b. 648) a *Candle in the Wind* di Elton John (b. 778).

³⁰ Cfr. le bb. 154 (1964), 747 (1964), 575 (1967), 554 (1967), 160 (1988); cfr. inoltre le buste non datate 44, 117, 276, 277, 507, 517, 530, 557 e 739.

³¹ Cfr. le bb. 540, 747 (1964); 575, 554 (1967); 315, 334, 335, 560 (1983); 160 (1988); 509 (1989); 594 (1992); 442 (1994); 296 (2001); tra le buste non datate si vedano la 22, 39, 116, 139, 184, 225, 294, 564, 664, 666, 740.

³² Cfr. le bb. 801 (1955); 580 (1963); 100, 102 (1980); 110, 130, 228, 506 (1984); 754 (1994); 174 (1995); tra le buste non datate si vedano la 72, 321, 566, 567, 568, 606, 632, 661, 714, 723, 737, 809.

³³ Tra questi ultimi si vedano Pietro Benedetti OFM conv. (ca. 1685 - *post* 1730, citato 3 volte); Giulio Belli da Longiano OFM conv. (ca. 1560-1621, 3 volte); Alessandro Borroni OFM conv. (1820-1896); Rufino



Grafico 1 – Suddivisione dei materiali «per motivi di studio» di Albino Varotti a seconda del periodo di composizione.

L’ampiezza dei materiali esaminati, unita alla scarsa cura nella redazione dei documenti e alla curiosità con cui Varotti si accostava anche a testimonianze frammentarie, rende spesso impossibile attribuire con certezza le trascrizioni ai rispettivi autori. In questi casi egli preferiva indicare la dicitura «anonimo», cercando tuttavia di precisare almeno il periodo storico di riferimento o la fonte dalla quale aveva tratto la trascrizione.³⁴

Il numero consistente di autori la cui biografia rimane ignota è in antitesi con la scarsa frequenza con la quale si ritrovano i nomi dei compositori più celebrati, i quali, a giudicare dai dati, non sembrano aver rivestito un ruolo centrale negli interessi di Varotti. Tra questi compaiono poche trascrizioni di brani di Vivaldi (1), Bach (4 occorrenze), Händel (1), Mozart (2) e Beethoven (1).

Se si considera la tipologia di repertorio trascritta da Varotti (si veda il Grafico 2, qui alla p. 125), la netta maggioranza del fondo è costituita da musica sacra – 67 buste per mottetti e altri brani liturgici, 17 per salmi e 4 per il repertorio gregoriano. Seguono 25 trascrizioni per Organo solo, 18 buste di musica vocale profana e arie d’opera, 18 contenenti brani per orchestra o strumento solista e, infine, 6 drammi liturgici e oratori.

Bartolucci da Assisi (*fl.* 1510-1539); fra Vita da Lucca OM (ca. 1241); Giuliano da Spira OM (*fl.* sec. XIII); Orazio Tarditi monaco camaldoлеse (1602-1677); san Pier Damiani (1007-1072); Bohuslav Matěj Černohoršký OFM conv. (1684-1742; 2 volte); Giuseppe Maria Po del Finale OFM; fra Bernardino Bottazzi OFM (1569-1634, 2 volte).

³⁴ Indicazioni di Varotti: «Anonimo secolo XIV» (2 volte); «Anonimo secolo XV» (5 volte); «Anonimo secolo XVI» (2 volte); «Anonimo secolo XVII»; «Anonimo secolo XVIII»; «Anonimo secolo XIX»; «Anonimo» senza indicazione di periodo (11 volte).

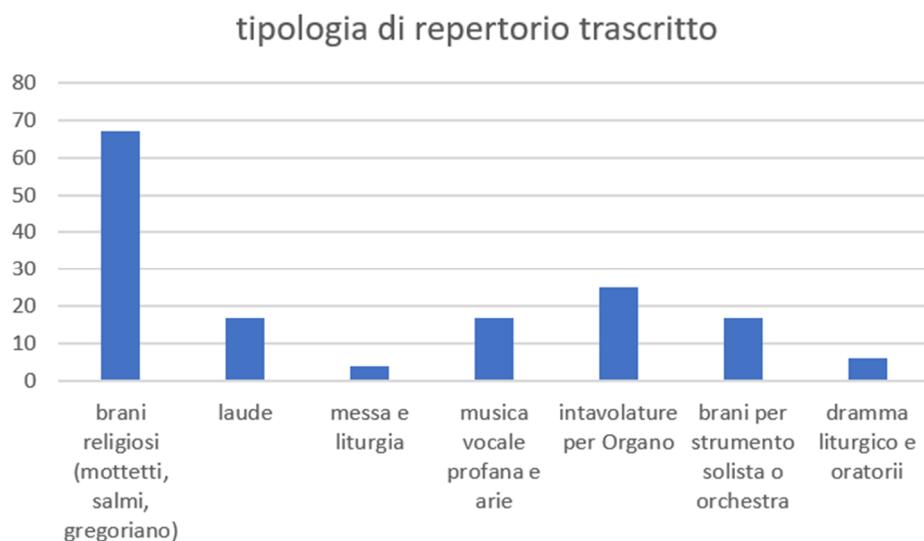


Grafico 2 – Tipologia di repertorio trascritto «per motivi di studio» da Albino Varotti.

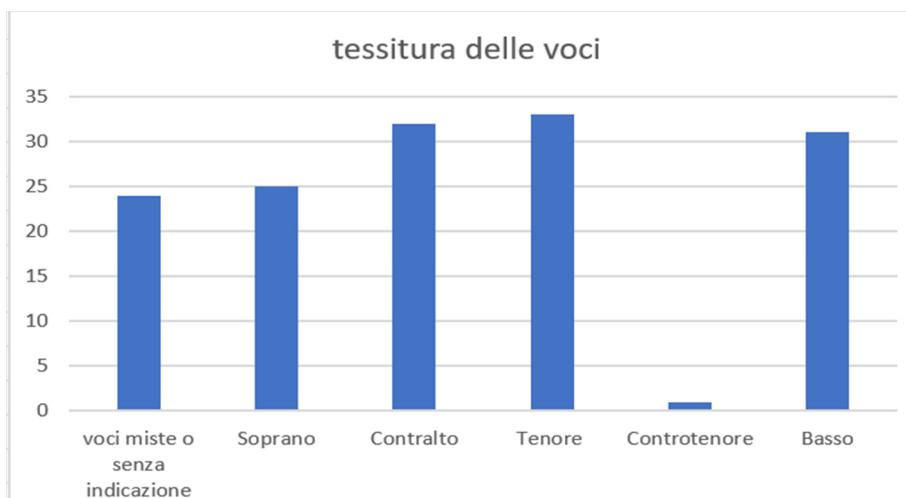


Grafico 3 – Tessitura delle voci trascritte «per motivi di studio», secondo l'indicazione di Albino Varotti. Si impiegano qui le denominazioni utilizzate da Varotti, ivi compresa quella di 'controtenore'.

Il Grafico 3 evidenzia la preferenza accordata ai diversi registri vocali nelle trascrizioni. Analogamente a quanto avviene nelle composizioni autografe, anche gli studi del compositore sono orientati principalmente alle voci virili. I materiali trascritti da Varotti prima del 1964, anno in cui la dicitura «per motivi di studio» divenne prassi, svolgono una funzione propedeutica al consolidamento delle sue attività di compositore e di musicologo. Sono diversi i casi in cui, a uno studio approfondito di materiali specifici, seguono composizioni che traggono ispirazione dagli stessi.³⁵

³⁵ Sebbene Varotti avesse iniziato fin dalla prima giovinezza a lavorare a un abbozzo di *Litanie lauretane*, è a partire dallo studio compiuto nel 1963 delle *Litanie lauretane* di Martini (b. 580, recante l'indicazione

Nei periodi in cui il maestro non era impegnato in commissioni di ampio respiro, come messe e oratorii, è possibile notare un sostanziale equilibrio tra il tempo dedicato allo studio e quello dedicato alla composizione. La dinamica appare particolarmente evidente tra il 1980 e l'81, anni segnati da un'intensa attività di trascrizione a scopo di studio: dalle *Canzonette spirituali* di Martini (bb. 100 e 102) al *Kyrie* di Godendach (o Johannes Bonadies: b. 487),³⁶ fino ai ricercari di Heinrich Isaac e alle cantate di Pietro Andrea Ziani, oltre ai numerosi materiali faentini di Gabriele Fattorini e, parallelamente, una produzione originale di rilievo, che comprende *Hirmoi* per voci e Organo (b. 641, 1980), *Fonte avellana* per Organo (b. 406, 1981) e liriche vocali come *Fiore di pesco* (b. 432, 1981). Analogamente, nel 1983 ad Assisi Varotti trascrisse materiali che confluirono poi nelle edizioni della Cappella musicale S. Rufino.

In alcune circostanze, la trascrizione di brani preesistenti fu stimolata dalla presenza di Varotti in istituzioni dotate di fondi musicali di particolare interesse. Nel 1997, per esempio, il maestro concentrò i propri sforzi sulla valorizzazione di materiali eterogenei conservati nella pieve di S.

«trascrizione e revisione di A. Varotti») che due anni dopo si giunse alla realizzazione di una raccolta originale a tre voci miste con accompagnamento d'Organo, composta a Ravenna (b. 236), chiaramente ispirata all'esempio di Martini. (Il lavoro fu poi rimaneggiato almeno fino al 1991: cfr. la b. 15.) Altrettanto evidente è la relazione tra lo studio degli oratorii di Carissimi, in particolare lo *Jephte* (b. 575, 1967; nell'elenco dei materiali non datati ne compaiono almeno altri cinque) e la seguente, nuova spinta creativa di Varotti nei confronti dell'oratorio (significativo quello conservato nella b. 27, composto nel 1969 e intitolato *La vestizione di santa Chiara*, che seguì proprio la trascrizione dello *Jephte*). Una dinamica analoga si osserva nel 1988, quando Varotti dedicò un lungo periodo allo studio dell'*Oratorio della santissima Vergine* di Giacomo Carissimi (b. 160, per soli, coro e Basso continuo), arrivando a comporre l'anno successivo il *Mistero di santa Rosa di Viterbo*, nel quale impiega lo stesso organico vocale e strumentale, con evidenti riferimenti all'opera di Carissimi. L'interesse di Varotti per la scrittura di oratorii, maturato attraverso anni di studio e raccolta di materiali, si concretizzò nel 2001 con la rielaborazione di materiali desunti da fra Serafino Razzi, da cui prese origine il mistero sacro dedicato a Chiara d'Assisi, contrassegnato in copertina dalla doppia attribuzione ad Albino Varotti e fra Serafino Razzi, del quale si è accennato (cfr. qui la nota 26). Nel corso degli anni Varotti aveva trascritto numerose composizioni tratte dal *Libro primo delle laudi spirituali* di Razzi; tra queste si ricordano: *Vo gir all'ermo* (op. 22), *Maria madre di Gesù* (op. 39), *Laude della natività di Giesù* (op. 255), *Capitolo essortatorio a laudare Dio* (op. 294), *Ecco, care sorelle* (op. 460), *I sent'al cor conforto* (op. 564), *Stabat Mater* a tre voci (op. 628), *Tre virtù siamo* (op. 666) e *Giesù mio* (op. 740). Il ricorso sistematico di Varotti ai testi poetici e musicali razziani e la loro presenza in buste diverse del fondo bolognese testimoniano un interesse duraturo per questo repertorio, che appunto culminò nella rielaborazione del 2001. Anche lo studio della scrittura strumentale prese spesso le mosse da materiali «di studio». Nel 1984 Varotti si soffermò sulla *Pastorale* a due Flauti col Basso di Martini, conservata in I-Bc, HH 27, cc. 95r-96v, per poi comporre, nello stesso mese, un proprio lavoro intitolato *Après pleures*, armonizzazione di una nenia popolare, scegliendo di affidare l'esecuzione della linea melodica proprio al Flauto, con accompagnamento dell'Arpa (cfr. qui anche la nota 24). Negli anni compresi tra il 1984 e l'87 sono ben 13 i brani per Organo solo trascritti da Varotti, che tuttavia tra il 1988 e l'89 dedicò gran parte delle proprie composizioni per tastiera al Pianoforte, prima con una raccolta di brani di facile esecuzione per Pianoforte a quattro mani, poi dedicandosi al genere del melologo per voce recitante e Pianoforte.

³⁶ Johannes Bonadies fu un compositore fiammingo di cui restano pochissime notizie documentarie. Attivo in Italia, secondo alcune fonti insegnò a Franchino Gaffurio.

Maria degli Angeli a Sarna. Qui raccolse opere di Francesco Zuccari OFM conv.,³⁷ Giovanni Ani-muccia, Joseph Renner, Charles Grobe,³⁸ Bernardo Klein³⁹ e numerosi brani di autore ignoto.

Anche quando le trascrizioni di Varotti non riportavano la dicitura già citata, esse erano mosse dall'interesse per la salvaguardia e la tutela dei beni musicali: tra il 1998 e il '99, durante un periodo trascorso a Brisighella, il maestro trascrisse ben nove opere del compositore locale Antonio Masi-roni,⁴⁰ senza tuttavia esplicitare alcuna finalità di tutela o di analisi, e senza che tali lavori fossero destinati a esecuzioni in contesti specifici.

Il fatto che Varotti utilizzasse lo studio come strumento di approfondimento della scrittura musicale non deve far pensare che l'autore fosse privo di una propria vena creativa. L'introduzione del sassofono nella sua produzione, che compare a partire dal 1994, non è infatti preceduta da studi sistematici specifici su questo strumento, a riprova del fatto che si trattò di una scelta autonoma e maturata direttamente nella sua esperienza compositiva.

Tra i materiali di studio si nota invece un interesse costante per il canto gregoriano. Tale inter-esse non ebbe un peso rilevante nella produzione musicale originale, ma trovò espressione soprattutto in riflessioni teoriche ed esercitazioni; si tratta cioè di elaborazioni di materiali preparatori e nello sviluppo di esercizi destinati a confluire in testi di carattere teorico e didattico. È il caso, per esempio, della busta 476, dove si conservano numerosi esercizi di armonizzazione nei modi gregoriani, ai quali fanno seguito le trattazioni presenti nella busta 159, che contiene un articolato trattato di armonia. Ne risulta un percorso coerente: il gregoriano rappresentò per Varotti un terreno di studio e di sistemazione teorica più che un campo di applicazione creativa diretta, pur costituendo un riferimento importante nella costruzione della sua tecnica compositiva.

³⁷ Francesco Maria Zuccari (ca. 1694 - Assisi, 1788) apparteneva all'Ordine dei Frati minori conventuali. Fu maestro di cappella ad Assisi a partire dal 1718; negli anni successivi ricoprì il medesimo incarico a Roma e a Padova, per poi fare ritorno nella città umbra, dove concluse la propria vita. Cfr. B. BRUMANA, *Francesco Maria Zuccari e la corrispondenza con padre Martini*, «Il Santo», XL, 2000, pp. 147-178.

³⁸ Charles Grobe (ca. 1817 - 20 ottobre 1879) fu un compositore tedesco naturalizzato statunitense. Molto prolifico, si dedicò soprattutto a *battle pieces* per Pianoforte, ispirati alla guerra messicano-americana e alla guerra civile statunitense. Cfr. A. L. WILHITE - CH. S. WILHITE, "voce" *Grove, Charles*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, X, London, Macmillan, 2001, p. 431.

³⁹ Il compositore tedesco Bernhard Klein (1793-1832) mantenne un orientamento classicista e conser-vatore; la sua formazione musicale fu segnata dall'influenza di Anton Friedrich Justus Thibaut. Cfr. R. D. GREEN, "voce" *Klein, Bernhard*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XIII, London, Macmillan, 2001, pp. 660-661.

⁴⁰ Rimasto orfano di padre, il brisighellese Antonio Masironi (1857-1928) fu accolto a Torino dallo zio sacerdote; qui studiò nell'Istituto salesiano e conobbe don Bosco. Mostrò presto un gran talento musicale; dopo aver completato gli studi al Conservatorio "G. Martini" di Bologna, divenne organista della collegiata di S. Michele arcangelo di Brisighella. Fu attivo in molte comunità della zona, dove tra l'altro fondò una scuola di canto maschile. Collaborò anche con alcune ditte organarie italiane ed europee. Profondamente legato alla propria terra, rifiutò incarichi prestigiosi a Bologna per restare a Brisighella. Parte delle sue opere è oggi conservata nell'Archivio musicale della basilica di S. Francesco in Assisi. Per un approfondimento si rimanda alla "voce" *Antonio Masironi*, a cura di F. Silvestrini e P. Malpezzi, disponibile *online* all'indirizzo <http://web.tiscali.it/MrHyde/Versione%20Html/biografia.htm> (ultima consultazione: 28 novembre 2025).

L'attività di studio accompagnò Varotti anche negli ultimi anni di vita. Nei manoscritti, in questa fase caratterizzati da una grafia più incerta e affaticata, non compare più la consueta dicitura, probabilmente sostituita dal piccolo uccellino impiegato come “firma d'autore”.⁴¹

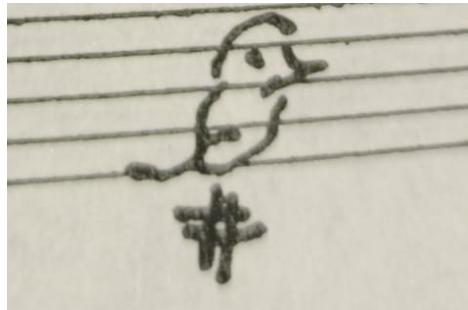


Fig. 1 – Prima attestazione del simbolo dell'uccellino nei manoscritti di Albino Varotti (b. 669, esercizio di composizione senza titolo con l'indicazione «Faenza, 29.07.1981»).

I compositori che in questa fase attirarono il suo interesse erano comunque numerosi: Borroni, Perosi, Bottazzo,⁴² Gorlatto,⁴³ Veracini, Isaac, Lécot, Landini e, come lungo l'intero arco del suo percorso, l'amato padre Martini.

5. Conclusioni

Il percorso di padre Albino Varotti si rivela emblematico per comprendere come, nel Novecento francescano, la musica abbia continuato a costituire un ambito privilegiato di identità, formazione e trasmissione spirituale. La vastità del fondo e, in particolare, i materiali designati dalla dicitura «per motivi di studio e conservazione» mostrano come la pratica musicale fosse da lui intesa non soltanto come composizione o esercizio liturgico, ma come un lavoro continuo di approfondimento, di salvaguardia e di restituzione sia alla comunità scientifica, sia a un pubblico più vasto. La conservazione diventa così per Varotti un atto creativo, in cui memoria e innovazione si intrecchiano, generando nuove possibilità di espressione.

Inserito nel solco della tradizione musicale francescana, Varotti assorbì la lezione di figure come Domenico Stella, interprete del rinnovamento ceciliano, e proseguì idealmente accanto all'opera di Terenzio Zardini, protagonista della stagione postconciliare. Tuttavia, rispetto a questi

⁴¹ L'uccellino ideato da Varotti si compone interamente di simboli musicali: il capo è reso da un punto coronato, il becco da un accento, il dorso e l'ala sono disegnati dalla lettera ‘f’ (indicazione di forte), il ventre corrisponde a una legatura, le zampette a un diesis; esso si accompagna alle indicazioni di cresc. e dim. In questo gioco grafico di segni e significati, Varotti ha creato un emblema che unisce rigore musicale e leggerezza simbolica, capace di trasformare la scrittura musicale in immagine viva e riconoscibile.

⁴² Rimasto cieco in giovane età, dopo gli studi all'Istituto per ciechi di Padova Luigi Bottazzo (1845-1924) divenne docente di Armonia, Contrappunto e Organo nella stessa istituzione. Cfr. G. MORELLI, “voce” Bottazzo, Luigi, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 284-286.

⁴³ Giacomo Gorlatto (1889-1951), frate minore conventuale originario di Pola, fu attivo come musicista a Padova, in particolare nel convento di S. Antonio. Cfr. F. L. MARAČIĆ, P. Giacomo Gorlatto (1889-1951), minore conventuale di Pola, eminent musicista a Padova, «Quaderni», XVII, 2006, pp. 421-444.

maestri, la sua posizione apparve singolare: non si limitò a comporre o a riformare, ma ampliò il raggio d'azione con una sistematica attività di ricerca e di conservazione, ponendosi come custode e mediatore tra epoche e sensibilità diverse. Se Stella rifondò la musica liturgica assisiata e Zardini rese accessibile al popolo la nuova lingua musicale del Concilio, Varotti uni i due poli, coniugando il rigore della tradizione all'apertura al presente attraverso un impegno musicologico e pedagogico senza precedenti.

In questa prospettiva, il suo lavoro non si riduce a una testimonianza individuale, ma assume valore paradigmatico: mostra come la musica, nel francescanesimo del secolo XX, non sia mai stata un elemento accessorio, bensì un luogo vitale di spiritualità, di ricerca culturale e di dialogo con la contemporaneità. L'eredità di Varotti, affidata a un fondo documentario imponente, a un corpus compositivo variegato e a una rete di allievi e collaborazioni, rimane oggi un laboratorio vivo per studiosi e musicisti. Essa restituisce l'immagine di un musicista che ha saputo custodire il passato per renderlo fecondo nel presente e nel futuro.