

Giuseppe Cioccolani nativo in Cingoli  
Domiliato in Pesaro Fece in 6 mesi  
in Urbino nell'Ann  
1850



# La famiglia Cioccolani di Cingoli e l'arte organaria marchigiana dell'Ottocento

Atti del Convegno Nazionale di Studi  
(Cingoli, 20 luglio 2013)

*a cura di*  
Paolo Peretti



ASSOCIAZIONE ORGANISTICA  
VALLESINA



Il convegno di cui si pubblicano gli atti è stato promosso e organizzato dall'Associazione Organistica Vallesina di Staffolo.



Un particolare ringraziamento ai relatori del convegno: Mauro Ferrante, Simonetta Fraboni, Giulio Fratini, Fabiola Frontalini, Luca Pernici, Paolo Peretti, Fabio Quarchioni, Francesco Ruffatti.

Si ringrazia la Famiglia Cioccolani e in particolare l'Ing. Antonio Cioccolani per la testimonianza presentata al convegno e la collaborazione nel progetto. La Signora Giannina Verdinelli ved. Buschittari per aver messo a disposizione il materiale derivante dalla precedente ricerca genealogica di suo marito Fulvio, erede della famiglia Cioccolani.

Si ringrazia l'Amministrazione comunale di Cingoli, città natale dei Cioccolani, per l'ospitalità e il supporto tecnico durante lo svolgimento del convegno. I responsabili dell'archivio e della biblioteca degli Istituti Culturali del Comune di Cingoli per la disponibilità mostrata durante le ricerche, e per aver fornito i materiali di studio nonché l'autorizzazione alla loro riproduzione.



*Comune di Cingoli*



*Istituti Culturali del Comune di Cingoli*

Si ringrazia il Centro Servizi per il Volontariato per la realizzazione del convegno e per il sostegno nella promozione cartacea, informatica e radio-televisiva del convegno.



Si ringrazia il Consiglio Regionale - Assemblea Legislativa delle Marche per la pubblicazione degli atti del convegno nei "Quaderni del Consiglio regionale".



Si ringrazia la Fondazione Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana per il generoso contributo concesso per la realizzazione del convegno.



Si ringrazia l'Architetto Rudy Togni per la sua ricerca che ha portato all'individuazione dell'antica casa dei Cioccolani a Cingoli.

*In copertina:* cartiglio manoscritto autografo di Giuseppe Cioccolani (1850, costruzione dell'organo dell'oratorio della Compagnia della Morte di Urbino).

*Sotto:* lo stemma della famiglia Cioccolani, raffigurante una colomba d'argento con spiga di grano al becco posta su sei monti d'argento in campo azzurro (rieborazione grafica di Mario Carassai).



## QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

# Presentazione

Nell'ormai lontano 1974, entro le possibilità offerte dalla L.R. 53/74, fu per la prima volta inserito da parte del Servizio Beni e Attività Culturali della Regione Marche il recupero filologico di un organo antico all'interno dei restauri ammessi al contributo.

Per usare la terminologia musicale, poiché si parla di organi, quello fu il «La» che servì ad... accordare l'orchestra! Ad esso infatti, negli anni immediatamente successivi, seguirono con sempre maggior frequenza ulteriori restauri di organi storici marchigiani. Decine e decine, nel ventennio successivo.

Fu così che furono recuperati all'efficienza numerosi organi antichi nel territorio dell'intera regione, costruiti da abili artigiani dei secoli XVIII e XIX, spesso provenienti da fuori. Cominciarono a diventare familiari anche al più vasto pubblico, che frequentava sempre più numerosi i concerti che si davano sugli organi restaurati, i nomi di organari veneti come Pietro Nacchini e Gaetano Calido, il suo più celebre allievo che costruì un centinaio di strumenti destinati alle Marche, la gran parte dei quali sopravvissuti.

Ma, accanto ai nomi degli organari «forestieri», cominciarono ben presto ad affiorare quelli degli artefici «nostrani»: i Fedeli di Camerino, i Vici di Montecarotto, i Paci di Ascoli e via dicendo. Tra questi, naturalmente, anche i Cioccolani di Cingoli.

Chi vorrà sapere con precisione chi furono costoro, che tipo di organi costruivano, come organizzavano il loro lavoro, ecc., non deve far altro che prendere in mano questo libro e leggerlo. Il libro scaturisce da un convegno a tema promosso dall'Associazione Or-

ganistica Vallesina, tenutosi a Cingoli nel luglio dell'anno scorso, e contiene i testi degli interventi dei vari relatori di quel convegno. Così, anche chi non ha avuto la possibilità di parteciparvi, potrà ora conoscere la parabola professionale di quella che fu una vera e propria dinastia di organari, che si tramandarono il mestiere di padre in figlio per più generazioni dall'Ottocento al primo Novecento.

Visto l'interesse storico-artistico delle tematiche rispetto al territorio marchigiano e data l'indubbia validità culturale dell'iniziativa, il Consiglio Regionale delle Marche ha pensato bene di offrire il proprio sostegno dando alle stampe in tempi brevi il volume degli Atti del convegno sui Cioccolani, accogliendolo nella sua collana di «Quaderni» dedicati a vari aspetti di storia arte e cultura regionale.

Diffondere un bagaglio, a volte anche specialistico, di certo tipo di conoscenze costituisce comunque un allargamento degli orizzonti e, di certo, un meritorio servizio di promozione e recupero della memoria collettiva degli antichi mestieri e della stessa storia della nostra regione.

Vittoriano Solazzi

*Presidente dell'Assemblea legislativa delle Marche*

CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI

Sabato 20 luglio 2013

Sala Verdi del Comune di Cingoli

La famiglia Cioccolani  
di Cingoli  
e l'arte organaria marchigiana  
dell'Ottocento

Atti del Convegno

*a cura di*

Paolo Peretti

## INDICE

Prefazione	
Un convegno anche per i Cioccolani	
<i>Paolo Peretti</i> .....	pag. 11
Un particolare saluto e alcuni ricordi personali	
<i>Antonio Cioccolani</i> .....	pag. 17
<i>Occasione e virtù</i> . La Cingoli dell'Ottocento: un ambiente favorevole all'arte organaria	
<i>Luca Pernici</i> .....	pag. 25
Breve panoramica sull'arte organaria nelle Marche dell'Ottocento	
<i>Paolo Peretti</i> .....	pag. 39
Gli antichi organi di Cingoli	
<i>Fabio Quarchioni</i> .....	pag. 61
Le origini e l'opera dei Cioccolani, organari in Cingoli	
<i>Mauro Ferrante</i> .....	pag. 67
Considerazioni tecniche sull'attività organaria della famiglia Cioccolani di Cingoli	
<i>Giulio Fratini</i> .....	pag. 85
Odoardo Cioccolani a Serra de' Conti. Un organo di transizione	
<i>Francesco Ruffatti</i> .....	pag. 115

Fonti archivistiche e bibliografiche per una storia della musica a Cingoli nell'Ottocento <i>Fabiola Frontalini</i> .....	pag. 137
Autori e forme musicali del repertorio organistico nelle Marche dell'Ottocento <i>Simonetta Fraboni</i> .....	pag. 157
Appendice Tra pannari, tintori e stiratori... La casa dei Cioccolani a Cingoli <i>Luca Pernici</i> .....	pag. 233

## PREFAZIONE

# Un convegno anche per i Cioccolani

*Paolo Peretti*

Ci sono alcune città delle Marche, o località anche minori, le quali, quando siano citate in riferimento al contesto storico-organario, evocano subito, all'orecchio e alla mente dei conoscitori della materia, le rispettive famiglie di costruttori di organi (mestiere, soprattutto una volta, legato a una tradizione di carattere eminentemente familiare) in esse fiorite e ad esse legate in una sorta di inscindibile binomio.

Così, per esempio, se si parla di Camerino (per essere più precisi, della «Rocchetta di Camerino») è come dire l'imponente e ramificata dinastia dei Fedeli. Se si nomina Ascoli Piceno, non si può non pensare alla famiglia Paci; se si parla di Caldarola, invece, ai Santilli; se di Fabriano ai Del Chiaro, e via dicendo. Tuttavia se per Montecarotto e gli organari della «Scuola» omonima (Benedetto Antonio Fioretti e suoi allievi: i Vici, i Gasparri, ecc.) è stato celebrato un convegno nel 2005, con atti pubblicati tre anni dopo, per Cingoli ciò non era ancora avvenuto. E per Cingoli, il termine onomastico-organario del binomio si chiama Cioccolani.

Era dunque giusto e perfettamente naturale che Cingoli dedicatesse – prima o poi – a questa famiglia autoctona di organari un ap-

posito convegno, i cui atti sono divulgati con questa pubblicazione scientifica. Essa, tuttavia, non è destinata ai soli ‘addetti ai lavori’: è infatti rivolta ai cingolani giustamente desiderosi di sapere notizie precise sui loro più antichi concittadini organari e, in una prospettiva ancora più ampia, a tutti coloro che – ovunque si trovino – sono interessati ai diversi aspetti storico-artistici in cui si è variamente estrinsecato l’ingegno umano.

Nel caso specifico, si tratta della costruzione di quei prodotti singolari di un artigianato una volta abbastanza diffuso anche nella nostra regione, benché oggi possa apparire quasi come una manifestazione ‘di nicchia’, inteso alla costruzione degli organi da chiesa. Infatti, come suppellettile ecclesiastica, ché tale si può definire, l’organo era – fino a circa la metà del secolo scorso – uno strumento funzionalmente necessario all’arredo di qualsiasi chiesa (cattedrale, parrocchiale, conventuale, ma anche privata) che fosse officiata con i riti della liturgia cattolica; da molto prima del Concilio di Trento fino al Concilio Vaticano II, e anche oltre, laddove certe discutibili pratiche sonore postconciliari non abbiano male interpretato e perfino stravolto i dettami delle sue costituzioni liturgiche, sostituendo *tout court* l’organo con la chitarra (senza nulla togliere a questo strumento, che ha piena dignità e legittimazione nei suoi particolari repertori e contesti).

Ma, abbandonando subito le inevitabili polemiche che potrebbero derivare da questo discorso, veniamo senz’altro al nostro convegno. In verità, esso era stato progettato sin dal 2008, sull’onda del successo di quello di Montecarotto e dietro iniziativa dell’Associazione Organistica Vallesina, che lo ha promosso; e lo scrivente, incaricato della sua organizzazione scientifica, aveva dapprima pensato a un convegno nazionale articolato in due giornate. Poi, difficoltà intervenute nel reperimento dei fondi (difficoltà purtroppo giustificate – inutile dirlo – dalla particolare congiuntura economica, non certo favorevole alle spese per le iniziative culturali gravanti sui sempre più magri bilanci degli enti locali), hanno fatto procrac-

stinare il progetto, ridimensionandone anche la portata. Così, ristretto a una sola giornata, esso ha visto la sua effettuazione sabato 20 luglio 2013, con un numero minore di relatori di quello inizialmente previsto, senza tuttavia perdere la sua connotazione nazionale. Un grazie sentito, perciò, all'Amministratore comunale di Cingoli, che ha messo a nostra disposizione l'attrezzata Sala Verdi e che ha fornito altri supporti logistici, dimostrando così lodevole sensibilità nel sostenere una manifestazione culturale intesa a recuperare anche una significativa 'fetta' di memoria storica della città. In quest'ottica va letta anche la meritoria iniziativa dell'apposizione *ad futuram rei memoriam* di una targa commemorativa marmorea sull'antica abitazione dei Cioccolani, appositamente individuata attraverso ricerche archivistiche catastali effettuate dall'architetto Rudy Togni (si veda, in proposito, il contributo di Luca Pernici nell'Appendice di questo volume).

Veniamo ora a una rapida rassegna dei singoli saggi scaturiti dagli interventi al convegno. Intorno all'organo, durante l'Ottocento e ancora verso la fine di quel secolo, agiva e s'intrecciava tutto un mondo di complesse relazioni economiche e socio-culturali, instaurate sia a livello locale, sia fuori. Il convegno, per quanto incentrato sulle tematiche organarie in cui si inserirono i Cioccolani con il loro particolare apporto tecnico-estetico, ha inteso favorire una comprensione più ampia del fenomeno, ricollegandolo alle generali linee di sviluppo dell'economia e della cultura musicale della Cingoli dell'epoca, ma estendendo anche l'analisi ben oltre i confini cittadini.

Un saluto particolarmente significativo per l'avvio dei lavori è venuto da un discendente 'emigrato' della ramificata famiglia Cioccolani, l'ing. Antonio, che per quanto professionalmente estraneo alla musica e geograficamente lontano da Cingoli, ha voluto essere presente al convegno con alcuni dei suoi familiari. Egli, infatti, ha sempre mantenuto viva la memoria dei suoi ascendenti cingolani e dei parenti più prossimi, tuttora presenti in Italia e in Francia. E

ci ha informato che oltralpe la vena musicale dei Cioccolani non si è spenta, tenuta ancor oggi viva dalla nota compositrice Florence Cioccolani, di cui i più curiosi potranno trovare significative evidenze sul web.

Nel segno dell'apertura ad argomenti 'altri' o corollari accennata sopra, si sono specificatamente orientati gli interventi di tre relatori: la puntuale analisi socio-economica dell'ambiente della Cingoli dell'Ottocento (Luca Pernici), la panoramica ricognizione delle fonti musicali e bio-bibliografiche superstiti relative a musicisti e compositori cingolani o attivi a Cingoli fino al primo Novecento (Fabiola Frontalini), nonché l'ampia e dettagliata trattazione dell'estetica musicale e del repertorio organistico ottocentesco 'da chiesa' praticato sugli strumenti storici (Simonetta Fraboni).

Altre relazioni sono state di carattere storico-estetico organario, inquadrando la situazione generale dell'arte organaria nelle Marche dell'Ottocento (Paolo Peretti), la dimensione specifica dell'attività della famiglia Cioccolani attraverso i suoi vari esponenti (Mauro Ferrante), la ricognizione del patrimonio organario antico superstiti a Cingoli (Fabio Quarchioni).

Gli interventi di Francesco Ruffatti e Giulio Fratini, due organari 'militanti' che esercitano con perizia la loro professione, sono entrati – com'era prevedibile – nella dimensione squisitamente tecnica, fornendo utilissimi dati e rilievi scientifici su alcuni organi costruiti da esponenti della famiglia cingolana, da Francesco a Odoardo.

Insomma, nelle pagine che seguono, sono raccolti contributi assai diversi (e, necessariamente, diversificati) tra loro; ma tutti stimolanti sotto molteplici aspetti, i quali sapranno sicuramente attirare l'attenzione del lettore generico ovvero dello specialista.

Tutto ciò a dimostrare la necessità e la validità della ricerca e dell'analisi storica che, se condotte con competenza e ampiezza di vedute, ci restituiscono la consapevolezza di un passato che non solo è *comunque* nostro, ma che è anche capace di offrire ottime

ragioni su cui far leva nell'inquieto momento presente, che agita numerosi 'spettri': il più temibile, al di là dei risvolti materiali ed economici, è senz'altro quello della perdita della propria identità storico-culturale.

La documentata considerazione di quanto di buono è stato fatto dai nostri intraprendenti antenati (non è forse «impresa» una delle parole-chiave per tentare di superare l'odierna crisi economica?), pur nelle difficoltà di tempi non meno problematici degli attuali, deve aprirci a più confortanti prospettive future. Sperando nella prossima rinascita di un'operosità fervida, intelligente e creativa; nuova, ma, nello stesso tempo, ancorata alle migliori tradizioni, alla qualità del prodotto, all'onestà e maestria dell'esecuzione. Tutti insegnamenti, questi, che ci vengono emblematicamente testimoniati dalla parabola professionale e umana dei Cioccolani, abili ed apprezzati costruttori di organi da chiesa nella Cingoli del XIX secolo.



*I relatori dei lavori convegnistici della mattinata, da sinistra: Antonio Cioccolani, Paolo Peretti, Luca Pernici, Fabio Quarchioni.*



#### RAGIONI DI UN CONVEGNO

Nel vivace panorama dell'arte organaria marchigiana dell'Ottocento, spicca l'attività della famiglia Cioccolani di Cingoli per quattro generazioni: dal capostipite Francesco, che mutò l'iniziale professione di sarto in quella di organaro, su su attraverso i figli Giuseppe, Pietro e Odoardo – quest'ultimo il più aalere e celebre esponente della dinastia – per giungere ad Alessie, figlio di Odoardo, che scavalcò il secolo, e finire con Atalo, la cui morte immatura chiude tristemente la parabola professionale familiare sulle soglie degli anni Venti del Novecento.

Nel 1858, commentando una statistica sulle industrie dello Stato Pontificio, il marchese cingolano Filippo Raffaelli così descrive la produzione del concittadino organaro: "Fabbrica di organi del Sig. Odoardo Cioccolani. Ordinariamente se ne costruiscono tre all'anno con 24 registri, e mostra di 8 piedi. Vi s'impiega l'opera di 14 persone con una mercede annua per ognuna di scudi 72, ed una quantità di materie grezze dell'importo di sc. 587 circa. Questa fabbrica produce, non detratte le spese, sc. 2.400". I numeri sono lusinghieri: certamente si trattava di una notevole risorsa economica per una città come la Cingoli dell'epoca.

Gli organi Cioccolani presentano un'alta qualità nella lavorazione delle varie parti che li compongono e mostrano tratti di originalità nella composizione fonica e fattura di alcuni registri, come il Corno inglese ed altre ance imitanti le sonorità bandistiche allora in auge. L'attività dei Cioccolani interessò tutte le province delle Marche, compresa quella di Pesaro, dove si stabilì Giuseppe. Benché il solo Odoardo abbia costruito da solo più di una trentina di strumenti nuovi, i Cioccolani operarono molti interventi di restauro e manutenzione ordinaria e straordinaria di organi altrui; cosicché si può dire che la maggior parte delle cantorie marchigiane recchi nelle iscrizioni lasciate sugli organi la traccia del loro assiduo passaggio.

Questo convegno vuol essere un'utile occasione per approfondire le tematiche organarie marchigiane in cui si inseriscono con le loro peculiarità i Cioccolani e gettare nuova luce su alcuni aspetti della storia familiare ancora oscuri (per esempio, l'apprendistato professionale di Francesco), stimolando la discussione e il confronto. Nel contempo vuole favorire una comprensione più ampia del fenomeno organario, ricollegandolo alle più generali linee di sviluppo della cultura musicale dell'epoca: di qui l'apertura verso argomenti come la ricognizione delle fonti musicali e documentarie. Gli stessi Cioccolani, del resto, non furono solo organari, ma anche musicisti che prestarono la loro opera nelle cappelle musicali delle maggiori chiese di Cingoli.

Con il sostegno e la collaborazione del



*La prima e l'ultima pagina del pieghevole del convegno.*

# Un particolare saluto e alcuni ricordi personali

*Antonio Cioccolani*

Mi chiamo Antonio Cioccolani. Sono qui per porgere un particolare saluto e per dare testimonianza della mia discendenza dalla famiglia Cioccolani, di cui, oggi, qui si celebra con questo convegno la ricca eredità artistica che la famiglia stessa ha donato alla città di Cingoli, alle Marche, all'Italia e alla sua cultura attraverso diverse generazioni di costruttori di organi e di musicisti.

Ho pensato di rendere questa mia breve testimonianza avvalendomi dell'albero genealogico che con impegno ed amore ha ricostruito il mio cugino Arnaldo Cioccolani, seconda generazione del ramo francese dei Cioccolani al quale va tutta la mia riconoscenza ed affetto.

A proposito di rami, questo albero che presento non è certamente esaustivo di tutte le diramazioni; per esempio so che esiste un ramo argentino sul quale non ho fatto ricerche, ma che varrebbe la pena indagare nel prossimo futuro.

Ho preparato sei pagine da proiettare delle quali la prima, la copertina, riporta la fotografia del più famoso degli organari, Odoardo Cioccolani, foto inviatami dal cugino Arnaldo.



Come primo approccio, parto dalla rappresentazione globale dell'albero genealogico della famiglia Cioccolani.

La tavola è molto complessa e di difficile lettura, me ne rendo conto, ma mi serve per individuare ed isolare dal complesso i tre percorsi che mi preme evidenziare e che riprenderò successivamente in dettaglio: il primo è il percorso che evidenzia e lega fra loro i Cioccolani costruttori di organi; il secondo è il percorso di discendenza attraverso il quale si arriva a me; il terzo è il percorso che rappresenta le mie relazioni con Cingoli attraverso alcuni dei parenti rappresentati nell'albero stesso.

Ci sono notizie isolate di un **Giovanni Cioccolani**, notaio, nato nel 1574, che potrebbe forse essere considerato il capostipite antico della famiglia.

Per avere notizie un po' più precise, si deve arrivare però al 1710, anno di nascita di un altro **Antonio**, che, con sufficiente probabilità, è il vero capostipite documentato.

Dopo tre generazioni si giunge a **Francesco**, nato nel 1783, iniziatore della nobile professione di costruttore di organi.

I relatori del presente convegno conosceranno molto meglio di me la sua storia, che pare testimoni di una sua evoluzione professionale da sarto a costruttore di organi in età adulta.

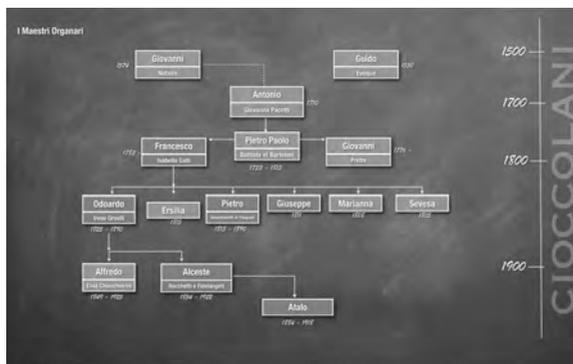


Tre figli di Francesco proseguirono nella stessa attività:

**Giuseppe** (nato nel 1911);

**Pietro** ( nato nel 1913);

e, infine, **Odoardo** (nato nel 1825).



Odoardo fu il più attivo, sapiente, famoso e fecondo fra i Cioccolani organari.

**Alceste**, figlio di Odoardo, nato nel 1854, e morto nel 1822, proseguì nell'attività di costruzione ma anche di manutenzione e restauro di organi Cioccolani; ma non solo, anche di organi costruiti da altri, specialmente dal celebre Gaetano Callido.

L'ultimo degli organari Cioccolani fu **Atalo**, figlio di Alceste, nato nel 1884 e morto prematuramente nel 1918.

Attorno al 1820 si conclude così a Cingoli la stagione che vede la famiglia Cioccolani primeggiare in questa nobile professione per oltre un secolo.

Non finisce però anche nelle successive generazioni l'interesse, l'amore e l'attività in ambito musicale. I casi a me noti sono costituiti da mio nonno **Alfredo** il quale, oltre a suonare diversi strumenti, fu direttore della Banda musicale di Serra de' Conti; da mio padre **Amedeo**, che suonava il clarinetto in banda, nonché la chitarra e il mandolino.



Molto più modestamente da me, che ho cantato per trent'anni nel coro del Teatro Municipale Romolo Valli di Reggio Emilia e nel coro Polifonico Claudio Merulo (chiedo scusa per l'autocitazione, ma di questa attività sono piuttosto orgoglioso).

Infine, per il ramo francese della famiglia, dalla giovane **Florence**, nipote di Arnaldo e vivente, che a soli trentadue anni è celebrata pianista e compositrice di alto livello internazionale.

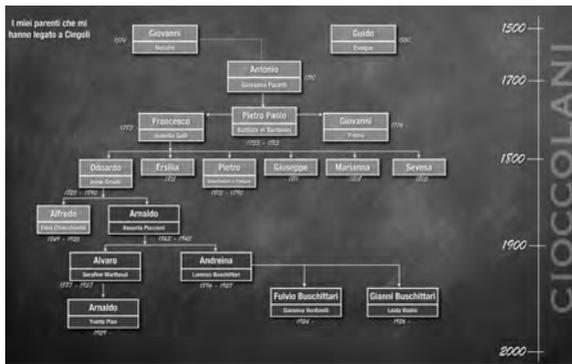


Ho qui rappresentato il percorso diretto che da Antonio porta ad Antonio. Intendo da Antonio capostipite documentato, nato nel 1710, ad Antonio che sono io, e successivamente a mio figlio **Simone** che ha voluto essere oggi qui con noi.

La linea diretta interseca due degli organari Cioccolani, Francesco e Odoardo, il mio bisnonno.

Il nonno Alfredo, nato nel 1849, si trasferì a Serra de' Conti nel 1874. Fu uomo di molto ingegno e di molteplici attività: fu maestro elementare, fotografo, orafo e orologiaio, imbalsamatore, musicista e direttore della banda; ma anche consigliere comunale e poi sindaco.

Il suo terzo figlio Amedeo era mio padre, che conobbe mia madre a Ferrara dove mio fratello Alfredo ed io siamo nati.



Ho voluto infine descrivere i miei legami speciali con alcuni dei Cioccolani, loro discendenti e affini, oltre alla linea diretta che ho illustrato prima; non tanto per raccontare storie private che interessano ben poco, ma per testimoniare quali legami di ricordi e di affetti io abbia con Cingoli che, malgrado il lungo tempo trascorso, considero ancora una delle mie 'patrie'.

Quando ero bambino e poi ragazzo la mia famiglia veniva a Cingoli durante l'agosto per due o tre settimane, tutti gli anni. Ci installavamo presso la trattoria di Arnaldo, figlio di Odoardo e fratello di Alfredo, mio nonno, che, assieme a sua moglie Assunta gestiva l'attività con grande diletto di noi bambini. La trattoria, oggi, naturalmente non c'è più, ma ne ho ritrovato l'indirizzo girovagando sulle tracce della memoria: via Orazio d'Avicenna.

Arnaldo ebbe due figli: **Alvaro** e **Andreina**. Alvaro fu il capostipite del ramo francese e da lui nacque l'Arnaldo che, come ho detto sopra, con passione e amore per la famiglia, ha compilato questo albero genealogico (con l'ausilio di Fulvio Buschittari), ricompattando così i Cioccolani sparsi per l'Italia e l'Europa.

Andreina sposò Lorenzo Buschittari padre di **Fulvio** e di **Gian-ni Buschittari**, i cugini più grandi che nei miei ricordi fanno un tutt'uno con Cingoli.

Fulvio che purtroppo è mancato di recente, l'ho frequentato anche in tempi recenti e voglio citare di lui qualcosa che, in un certo modo, lo lega all'evento di oggi: mi risulta infatti che egli avesse attivamente collaborato all'identificazione e al restauro della tomba di Odoardo Cioccolani nel cimitero di Cingoli.

Per tutto ciò nutro nei confronti di Fulvio Buschittari profonda stima e affetto, sia per le qualità umane che per ciò che egli rappresenta ai miei occhi e al mio cuore: l'amata città di Cingoli, patria dei Cioccolani.

Grazie dell'attenzione, e buon lavoro a tutti i convegnisti e i partecipanti.

# *Occasione e virtù.* La Cingoli dell'Ottocento: un ambiente favorevole all'arte organaria

*Luca Pernici*

Nel sesto capitolo de *Il Principe*, Niccolò Machiavelli – dando espressione a un principio, frutto e linfa specifici della cultura rinascimentale – scrive: «Sanza qualche virtù la occasione verrebbe invano, ma senza la occasione la virtù dello animo, perfino dei più grandi uomini, si sarebbe spenta»<sup>1</sup>. Un principio valido certamente anche per quanto concerne la produzione organaria ottocentesca cingolana.

Il 'Balcone delle Marche', come in epoca moderna è stata definita Cingoli, nel correre del secolo XIX fu infatti un ambiente favorevole all'organaria, esso presentando – per stare al lessico del suddetto profondo pensatore fiorentino – e la «virtù» e la «occasione» benevole e proprie all'arte di Ctesibio. La produzione organaria cingolana ottocentesca fu, in effetti, il frutto e del genio e dell'arte della stirpe dei Cioccolani e insieme, e in modo determinante, del contesto della civiltà della città di Labieno.

Ora, dal momento che la «virtù» dei Cioccolani sarà oggetto, sotto più e diverse prospettive, di vari interventi in questa giornata di studi, in questo mio contributo d'apertura ai lavori del convegno, a mo' di contestualizzazione dell'oggetto specifico di questi, vorrei porre l'attenzione sulla «occasione» offerta alla suddetta stir-

---

1 N. Machiavelli, *Il Principe*, 1532, cap. VI.

pe di organari cingolani: ovvero fare oggetto di indagine l'ambiente rappresentato dalla Cingoli del secolo XIX, cercando di mostrarne la condizione favorevole per l'avviarsi, attuarsi e perpetrarsi di una attività organaria.

Della «occasione» cingolana ottocentesca andrò a prendere in considerazione tre manifestazioni; tre condizioni di possibilità da essa offerte importanti per l'organaria: 1) la presenza di materiale da costruzione, di uno, nello specifico, fondamentale; 2) la situazione socio-economica, con particolare attenzione alle attività lavorative allora esistenti; 3) l'accadere di eventi, di 'grande interesse', dall'indubbio valore di stimolo.

## 1. *Materia*

Per *fare* l'organo *ci vogliono* – per citare celebri versi – principalmente, con eccezione della pelle utilizzata per il mantice, due materie: il legno e il metallo<sup>2</sup>.

Alcune delle canne e parti meccaniche sono in metallo: leghe specificatamente<sup>3</sup>. Somiere, pedaliera, manuali, alcune canne, nonché l'intera cassa – ovvero la maggiore e principale parte della struttura – sono invero in legno<sup>4</sup>: specificatamente, nel contesto marchigiano almeno, tra i principali: abete, castagno, noce, bosso<sup>5</sup>; ma certo, plausibilmente – come cercherò ora di suggerire – anche altri.

---

2 Cfr. G. Tintori, *Gli strumenti musicali*, Torino 1973, tomo II, ad vocem, p. 843 e seguenti.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Fonte di tale affermazione è l'organologo e organaro dott. Giulio Fratini, a cui va il mio ringraziamento.

Ora, se Cingoli nel periodo di nostro interesse non presenta miniere dei metalli utili all'organaria – pur invece vantando, come vedremo, una plurima e florida attività legata al commercio e alla lavorazione di questi – è invero luogo di produzione e fonte di approvvigionamento privilegiato di legno, specificatamente, con esclusione evidente dell'abete, anche di legni utili all'arte di Ctesibio<sup>6</sup>.

Cito a ulteriore sostegno di tale affermazione – ulteriore, poiché affermazione basata su una vetusta indubbia tradizione – quanto proposto dal noto botanico e professore di storia naturale (tra l'altro coetaneo della prima stirpe dei Cioccolani organari) Paolo Spadoni nella sua *Xilologia picena applicata alle arti*, edita a Macerata nel 1828<sup>7</sup>; libro in cui si fa riferimento a legni – attestati come indigeni se non in alcuni casi esclusivi della flora arborea cingolana – che è plausibile – pongo la questione all'attenzione degli organologi – possano essere stati utilizzati dai Cioccolani nella loro attività organaria, stante l'asserita dallo Spadoni virtù artistico-artigianale, nonché 'musicale', di tali legni.

Primo di questi è la *Sorbus aucuparia* – che, come è scritto, «allignante nelle selve dei monti di Cingoli», è detta «somministrare un legno rosseggiante, durissimo, poco soggetto ad alterarsi, e adatto alla meccanica» e – continua lo Spadoni – «di buon uso nelle viti da torchio, nei strumenti da falegname ed in ogn'altro pezzo soggetto a confrizione» e – ancora vi si legge – «essendo poi stretto e ben levigabile, serve ancora nei lavori sottili e leggiadri così degli Ebanisti, che de' Torniai»<sup>8</sup>.

---

6 Cfr. M. V. Pollione, *De architectura*, X, VIII; Erone, *Pneumatica*, I, 42.

7 P. Spadoni, *Xilologia Picena applicata alle arti del dottor Paolo Spadoni professore di storia naturale e botanica nella Pontificia Università di Macerata*, tomo primo [-terzo], Macerata 1828.

8 Spadoni, *Xilologia* cit., tomo terzo, pp. 145-148.

Seconda essenza arborea riportata dallo Spadoni e conveniente al nostro caso, è la *Sorbus domestica*; di cui è scritto essere: «il legno durissimo, saldo, ponderoso, venato, suscettibile di ottimo pulimento. Proprietà – vi si legge quindi – che lo rendono convenevole per assi, tavole, cornici ed altre cose durative». Assai interessante inoltre la chiusa di tale relazione – su cui invito a porre l'attenzione – lo Spadoni aggiungendo: «tinto a guisa dei legni indiani, pulito e lustrato li rappresenta e li simula in modo che un artefice ancora esperto e conoscitore può restarne deluso [scilicet: ingannato]»<sup>9</sup>.

Altra specie arborea citata dal nostro autore nella sua *Xilologia picena* è quindi la *Zizyphus vulgaris*, del cui legno è scritto essere «adattissimo per i denti delle ruote, dei mangani e di altri somiglievoli ordigni; molto pur si stima nei lavori d'intarsiatura e di tornio, perché riceve buon pulimento». Vi si legge quindi oltre: «Serve altresì, conforme dice Crescenzo, a farne strumenti musicali; nonché ottimo si trova per le viti, per i subbi, mazzapicchi e simili attrezzi soggetti ad attrito, e bisognevoli di solidità. In somma – conclude lo Spadoni – rendesi fruttuoso agli artisti tutti!»<sup>10</sup>.

Ma è su un legno in particolare che, a conclusione di tale rassegna, vado a porre l'attenzione, quello di un'essenza arborea per più ragioni così caratteristica e caratterizzante, da sempre forse, il territorio cingolano da essere andata a occuparne addirittura parte dello spazio dello stemma araldico: mi riferisco alla *Taxus baccata*: il tasso.

Delle plurime aree boschive del territorio cingolano, senza dubbio una delle principali e più importanti è la cosiddetta *Macchia delle Tassinete*<sup>11</sup>: selva che si estende a ovest del 'Balcone delle Mar-

---

9 Ivi, tomo terzo, pp. 148-150. Le indicazioni tra parentesi quadre sono mie.

10 Ivi, tomo terzo, pp. 264-266.

11 Area boschiva tutelata ai sensi della legge e riconosciuta tra le aree floristiche protette delle Marche [L.R. n. 52/1974], quindi nella Rete Natura 2000 delle aree protette a livello Europeo, nonché sottoposta nel 2009 a un progetto di studio e censimento da parte dell'Università politecnica delle Marche.

che', ricoprendo uno spazio di ca. 167 ettari; risultando, per numero di esemplari una delle più estese e importanti aree in Europa di tale specie arborea<sup>12</sup>. Bosco di cui in tali termini dice Orazio Avicenna nelle sue *Memorie della città di Cingoli*, libro edito nel 1644; descrizione suggestiva, come è proprio dello scrivere e stile dell'Avicenna, e che perciò riporto per esteso:

«Dal seno di questi dirupi innalzandosi una sassosa spiaggia ertissima finisce in un eccelso Monte, nella cui sommità sono vaghissime e foltissime selve circondate d'intorno da non affatto sterili pianure, che dilatandosi verso occidente hanno non molto distante da una parte quella nobile Schiera di sempre frondosi, e verdi tassi, che orna et honora il giogo di quell'altre pendici non mai spogliate de loro honori dal soffiare di Borea, e d'Aquilone, e dal rigido furor di crudelissimo Verno»<sup>13</sup>.

Ma al di là del suo estetico interesse, bosco inoltre di enorme valore socio-economico e dunque, come sopra specificato, culturale; per Cingoli, com'è naturale, particolarmente.

La secolare dipendenza della terra e dei concittadini di Labieno da tale selva fu già espressa con chiarezza nel 1328, nella definizione che gli Statuti della città diedero del bosco comunale:

«Foresta Communis Cinguli est elementum praecipuum communis et hominum dicte terre sine qua habitatores eisdem comode vivere non valent»<sup>14</sup>.

---

12 Cfr. Regione Marche, *Schede delle aree floristiche delle Marche*, Ancona 1981, scheda 2; P. Appignanesi-E. Biondi, *La foresta delle Tassinete di Cingoli*, in *Excursion Internationale de Phytosociologie en Italie centrale* (2-11 juillet 1982), Camerino 1982, pp.173-186; P. Picchini, *Il tasso* (*Taxus baccata* L.) *della Macchia delle Tassinete: distribuzione spaziale e dinamica dendroauxometrica degli individui adulti*, tesi di laurea in Scienze forestali e ambientali, Università politecnica delle Marche, relatore prof. C. Urbinati, a.a.2009-2010.

13 O. Avicenna, *Memorie della città di Cingoli*, Jesi 1644, pp. 235-236.

14 Macerata, Archivio di Stato, Archivio storico del comune di Cingoli, *Libro rosso* (Ordinamenti del 1328), rubrica VIII; cfr. L. Colini Baldeschi, *Statuti del Comune di Cingoli* (secc. XIV, XV, XVI), Cingoli 1904, c. 20; Appignanesi-Biondi, *La foresta delle Tassinete* cit., p. 182.

Importanza quindi ribadita – a dimostrazione del perpetuarsi di essa – nel 1798, in una mozione presentata dai cingolani ai componenti l'Edilità del comune, e di cui vado a citare, perché di per sé rappresentativo dell'intero testo, il solo attacco:

«Sulla notizia che, dichiarati dai cittadini Consoli della nostra Repubblica per Beni Nazionali quelli così detti Comunitativi, debbono vendersi, e per conseguenza restino in essi comprese le Selve Comunitative, a voi ricorriamo, o Amorosi e Saggi Cittadini Rappresentanti, perché vogliate prendere in seria considerazione qual danno ne deriverebbe all'intera popolazione, ed in particolare alla classe degli artisti»<sup>15</sup>.

Così ne scrive invero, per tornare alla nostra materia e oggetto, lo Spadoni nella sua qui in esame *Xilologia picena*:

«Quantunque forte, greve e compatto, lavorasi facilmente, e comparisce lucido, benchè non sia levigato; riceve un ottimo pulimento e si conserva incorrotto lunghissimo tempo. Qualità queste adunque che lo rendono proprio a diverse manifatture. Impiegasi di fatti nelle tavole, negli armadi, nelle cornici, ci si lavorano inoltre bellissimi mobili i quali prendono un liscio ed anche un nero brillante al pari dell'Ebano, e perfino – soggiunge e conclude il nostro autore, pur troppo per noi non specificando – impiegasi in alcuni strumenti da musica»<sup>16</sup>.

*Sed de hoc satis.*

## **2. Economia**

La seconda condizione di possibilità dell'avviarsi e svilupparsi di un'attività organaria offerta dalla Cingoli dell'Ottocento che vado a prendere in considerazione è quella rappresentata dalla situazione socio-economica e nello specifico dalla situazione delle attività la-

---

15 Macerata, Archivio di Stato, *Archivio storico del Comune di Cingoli, Atti civili e consiliari* (1798-1799), n. 101, c.45r.

16 Spadoni, *Xilologia* cit., tomo terzo, p. 179.

vorative presenti in città, particolarmente di quelle pertinenti – sussidiarie, potrebbe anche dirsi – l’arte organaria, perché concernenti e la lavorazione e/o il commercio di materiali a questa necessari.

La descrizione e i dati a tali attività relativi che vado a fornire si basano sulla documentazione prodotta dallo Stato e dall’apparato amministrativo napoleonici all’indomani di quel 1808 che segna l’annessione, con le Marche, anche del municipio cingolano e del suo territorio, al Regno d’Italia<sup>17</sup>.

Pur consapevole della non esaustività di una tale documentazione, non solo, ovviamente, in riferimento all’intero secolo XIX, ma persino – e per svariati motivi – al periodo specifico al quale fa riferimento, nonostante ciò, essa rappresenta forse l’unica e comunque la più completa e significativa fonte di informazione relativa alla situazione socio-economica della Cingoli sette-ottocentesca: ovvero alla Cingoli nella quale si trovarono a svolgere la loro attività i Cioccolani organari.

Prima di addentrarci in tale documentazione, è bene però rilevare che la città di Labieno – come attestato dal prospetto statistico relativo alla situazione dei comuni del Dipartimento del Musone, redatto il 4 agosto 1814 dal prefetto Giovanni Lauri – contava nei primi anni dieci dell’Ottocento quasi 11.000 abitanti (10.969 nel 1814): risultando la quarta, in ordine di grandezza, dell’intero Dipartimento; preceduta solo da Macerata (14.300), Recanati (12.927) ed Osimo (12.132)<sup>18</sup>.

Ed è quindi importante notare – come sottolineato dalla Pancaldi – che il fatto di superare i 10.000 abitanti (dato che caratteriz-

---

17 Cingoli, Anagrafe comunale, *Archivio storico del Comune di Cingoli, Registri del censimento napoleonico*, voll. I-III.

18 Macerata, Archivio di Stato, *Prefettura Musone*, b. 58: prospetto statistico sulla situazione politico-amministrativa dei comuni del Dipartimento del Musone. Cfr. M. G. Pancaldi, *Cingoli al tempo della Restaurazione (1815-1831)* in *La Religione e il Trono. Pio VIII nell’Europa del suo tempo. Convegno di studi (Cingoli, 12-13 giugno 1993)*, a cura di S. Bernardi, Roma 1995, p. 21.

zerà Cingoli per l'intero secolo XIX) rendeva il 'Balcone delle Marche' un comune cosiddetto di «prima classe»<sup>19</sup>. Distinzione inoltre che indirettamente afferma una importanza e floridezza anche economica della Cingoli dell'epoca che andrà – è per inciso da rammentarlo – scemando drasticamente nel corso dello stesso secolo, tanto da raggiungere una situazione di vera e propria crisi sociale nel successivo primo cinquantennio del Novecento; importanza e floridezza, si diceva – come del resto espressamente palesato, anche qui indirettamente, dal su menzionato prefetto Lauri – che aveva potuto definire come «molto ricco» il contado di Cingoli, e dunque, evidentemente, tale altrettanto, se non per giunta maggiormente, il capoluogo<sup>20</sup>.

Ebbene, per venire al nostro oggetto, delle settanta categorie di attività, per un totale di quasi duecento persone coinvolte, attestate in città all'indomani del 1808 dal censimento napoleonico<sup>21</sup>, sette possono distinguersi come utili, se non plausibilmente sussidiarie, all'organaria; categorie relative ad ambiti quali quelli artigianale, artistico e commerciale.

Prima categoria da prendere in considerazione è quella del **falegname**: espressa da ben dieci botteghe, facenti capo rispettivamente: a Antonio e al figlio Filippo Accattoli, ad Alessandro Achillei, a Tommaso e al figlio Filippo Barteloni, a Pietro e al figlio Giuseppe Bultrini, ad Antonio Ferri, a Gaspare Fiezza, a Giuseppe Montecchiani, ai fratelli Giacomo e Stefano Palombi, a Giovan Battista Ripanti e a Pietro Tempestini.

Quindi, per restare al legno, la categoria dell'**ebanista**: espressa da una sola bottega, facente capo al mastro Vincenzo Ravaioli.

---

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 Cingoli, *Anagrafe comunale, Archivio storico del Comune di Cingoli, Registri del censimento napoleonico*, voll. I-III.

Altra categoria da considerare è quella del **fabbro**: espressa da quattro attività, facenti capo a Giuseppe Antonio e al figlio Francesco Baldasarri, ad Alessandro Carrari, a Gaspare Pezzotti e a Mattia Terenzi.

Ben tre sono invero gli esercizi legati al **commercio del ferro e dei metalli**, legati ai nomi di Filippo Mandolini, Nicola Pacetti, Placido Petrosi e Antonio Piersanti e figlio Luigi.

Vi è poi la categoria dei **commercianti e lavoratori di rame e ottone** e, come è aggiunto dai censori napoleonici «di altri metalli», espressa da tre attività, facenti capo a Candido Cedroni, Bernardo Pacioni ed Esuperanzio Petrucci.

Per restare ai metalli è dunque da tenere in considerazione la categoria degli **orefici**, espressa da tre botteghe, facenti capo a Valentino Bagliani e al figlio Giuseppe, ad Antonio Raimondi e ad Alessandro Serantoni; comprendenti per giunta i «giovani d'orefice» Natale Bulduini, Nemesio Fabi e Pacifico Regolanti.

E sono infine da valutare le categorie *tout court* artistiche:

- 1) dei **pittori e decoratori**: categoria attestata nei nomi di Gioacchino Ceccherelli e di Filippo Pelagalli – di quest'ultimo sappiamo (lo si legge nella tavola della catenacciatura dei registri) aver dipinto e decorato nel 1838 l'organo della chiesa di S. Francesco, allora appena restaurato da Giuseppe Cioccolani<sup>22</sup>;
- 2) degli **scultori e artigiani del legno**, maestranze di alta cultura e perizia in grado di intervenire sulle in molti casi superbe opere lignee – quali gelosie e cantorie, cornici architettoniche e altari – presenti in molte delle numerose chiese cittadine.

Da aggiungere e tenere inoltre in considerazione il fervore commerciale e con questo la possibilità di reperire materiale e competenze non presenti in Cingoli permesse dai numerosi **mercati e fiere** che durante l'anno si tenevano in città e nel territorio. Come documentato dalla Pancaldi, l'anno si apriva il 29 maggio con la

---

22 Cfr. A. Carradori, *Antichi organi di Cingoli*, Cingoli 1985, p. 151.

fiera di S. Esuperanzio, considerando che a Cingoli l'inverno era all'epoca, più di oggi, per evidenti ragioni, assai lungo; quindi il 28 agosto si teneva la fiera di S. Faustino, il lunedì successivo alla prima domenica di settembre quella di S. Sperandia, che durava quattro giorni. Tutti i lunedì di ottobre e fino all'11 novembre si svolgeva quella di S. Martino, il 2 novembre era il giorno della ancor oggi celebre fiera detta «dei morti»; quindi il mercato che in Cingoli si teneva tutti i sabati, più nei giorni del 5 gennaio (per l'Epifania), del 17 gennaio (per S. Antonio), del 25 novembre (per S. Caterina), del 30 novembre (per S. Andrea), del 13 dicembre (per S. Lucia), del 21 dicembre (per S. Tommaso), del 24 dicembre (per la vigilia di Natale), ed infine del 31 dicembre (mercato dell'ultimo dell'anno)<sup>23</sup>.

### 3. *Stimoli*

E vengo quindi alla terza e ultima condizione di possibilità dell'avviarsi e svilupparsi di un'attività organaria offerta dalla Cingoli ottocentesca: ovvero alla terza e ultima manifestazione della vita e della civiltà cingolane del secolo XIX che mi sono proposto di prendere in considerazione.

Il riferimento è alla serie degli eventi di 'grande interesse', la cui portata è andata ad incidere, in modi, tempi e con forze diverse, sull'intero contesto cingolano, nella molteplicità dei suoi aspetti, e, nello specifico, anche in quello relativo all'arte dei Cioccolani.

Se dunque con i due primi punti presi in considerazione ci si è posti all'interno di un ambito di *microstoria* – per usare la celebre formula storiografica coniata da Giorgio Levi e Carlo Ginzburg – con il trattare di codesto ultimo punto ci poniamo all'interno

---

23 Cfr. Macerata, Archivio di Stato, *Archivio storico demaniale*, b. 1226: *Elenco delle fiere e mercati che si svolgono ogni anno a Cingoli*; e anche Pancaldi, *Cingoli al tempo della Restaurazione* cit., pp. 32-33.

di una prospettiva invero – restando nel lessico storiografico – di *macrostoria*.

Tre sono gli eventi che ritengo passibili di considerazione in riferimento all'attività organaria a Cingoli nel corso dell'Ottocento.

Il **primo evento** da osservare è il riottenimento nel 1725 da parte di Cingoli, in seguito a *motu proprio* del pontefice Benedetto XIII, della reintegrazione della sua antica – presunta o tale! – cattedra episcopale, e quindi anche dell'ambito titolo di *Città*<sup>24</sup>. Un evento che ebbe come conseguenza un generale e complesso sviluppo. Già sede di un patriziato numeroso ed economicamente potente, così come di ordini monastici e secolari numerosi e influenti, Cingoli vide allora accrescere al suo interno numerose *fabbriche*, che si conclusero nel rifacimento, il più delle volte radicale – dunque a discapito delle vecchie conformazioni, riferibili allo stile rinascimentale e a quello medievale (romanico e/o romanico-gotico) – di chiese e palazzi<sup>25</sup>.

La maggior parte dei palazzi della nobiltà cingolana subirono a partire da questo periodo miglioni, di natura architettonica o semplicemente estetica. Così e forse in modo ancora più evidente le principali chiese della città, e i conventi ad esse annessi: furono ricostruite o restaurate o comunque riammodernate proprio a partire da questa età, nello stile del tempo, ad opera di famosi architetti quali Giovanni Battista Contini, Alessandro Rossi, Arcangelo e Andrea Vici, Francesco Maria Ciaraffoni, le chiese di S. Filippo (Contini), di S. Spirito (Rossi), di S. Domenico e di S. Caterina

---

24 Cfr. Macerata, Archivio di Stato, *Archivio storico del Comune di Cingoli, Pergamene*, n. 185. Mi permetto di rinviare al mio saggio introduttivo al volume *Il fondo librario «Giovanni Ludovico Ascari» della Biblioteca Comunale Ascariana di Cingoli. Catalogo*, a cura di L. Pernici, con uno scritto di P. Appignanesi, Cingoli 2008, p. XV. Si veda inoltre il catalogo della mostra documentaria: *L'archivio storico del Comune di Cingoli (1142-1808). Catalogo*, a cura di M. G. Pancaldi, Cingoli 1995, p. 39.

25 Mi permetto anche per tale tema di rinviare ad un altro mio lavoro: *Lungo una antica via. Studio storico su un vetusto edificio sacro del Cingolano: la chiesa di San Giovanni in Villa Srrada*, Cingoli 2011, nello specifico i paragrafi 2.3 e 2.4.

(Vici), di S. Lucia (Ciaraffoni), di S. Francesco e di S. Benedetto, nonché le maggiori per importanza civica quali la cattedrale di S. Maria e le chiese di S. Esuperanzio e S. Sperandia<sup>26</sup>.

Ricostruzione e restauro che andarono evidentemente a interessare anche le strutture interne e funzionali alla liturgia, quali, *principaliter*, l'organo. Non sarà passata inosservata infatti ai conoscitori degli organi cingolani la lista degli edifici sacri or ora citati: luoghi dell'attività dei Callido prima e dei Cioccolani poi.

Il **secondo evento** da considerare è quindi il ritorno delle Marche, nel 1815, terminato il periodo napoleonico e apertasi la cosiddetta età della Restaurazione, sotto la giurisdizione dello Stato della Chiesa. Evento con cui si apriva quella stagione in cui era sembrata ancora possibile la convivenza tra la Religione e il Trono: principio che tradotto nei fatti, significò il ritorno alla normalità, al 'buon governo', agli antichi e solidi principi dell'*Ancien Régime*.

Evento che ebbe come conseguenza, ufficializzata con atto del 18 agosto 1817 – per tramite di apposita istituita «Congregazione della Riforma» – la «restituzione di beni e ripristinazione de' monasteri e conventi nelle Province e per il riparto de' beni spettanti al clero secolare di dette Province»<sup>27</sup>. Dopo la soppressione, le spoliazioni e le devastazioni operate dallo Stato napoleonico sul patrimonio religioso, si tornò dunque anche a Cingoli, col riaccasamento dei rappresentanti dei vari ordini monastici nelle loro sedi, a rimettere mano alla sistemazione e restauro degli edifici di culto<sup>28</sup> e così, verosimilmente, di quegli arredi necessari alla liturgia, quali

---

26 Cfr. P. Appignanesi, *Guida della città e del territorio di Cingoli in Cingoli. Natura, storia, arte, costume*, a cura di P. Appignanesi-L. Cipolloni-A. Mazzini, Cingoli 1994, pp.77-123; *Lo spazio del sacro. Chiese barocche tra '600 e '700 nella provincia di Macerata*, a cura di F. Mariano, Macerata 2009.

27 Cfr. Macerata, Archivio di Stato, *Prefettura Musone*; e quindi il già cit. contributo della Pancaldi, *Cingoli al tempo della Restaurazione* cit., p. 21.

28 Cfr. M. Compagnucci, *Le conseguenze urbanistiche delle soppressioni civili degli ordini religiosi attuate nella Provincia di Macerata nel corso del secolo XIX*, Macerata 2002.

di nuovo, plausibilmente, l'organo.

Il **terzo evento** ed ultimo da considerare è quindi, il 31 marzo 1829, l'elezione al soglio di Pietro del cingolano Francesco Saverio Castiglioni con il nome di Pio VIII<sup>29</sup>. Un evento che ebbe conseguenze – come è facile immaginare – molto importanti sulla realtà cingolana (si pensi, per tutte, al perfezionamento dell'idea e quindi all'avvio dell'attuarsi di questa di ergere in luogo della medievale Porta Montana una nuova porta d'ingresso alla città in onore del papa: l'attuale Porta Pia, realizzata su progetto dell'Alexandri nel 1835) e, nello specifico, sulla realtà religiosa: in tutte le chiese della città e del territorio si sarebbero succedute per giorni le celebrazioni eucaristiche, con svolgimento nel più sontuoso e solenne stile e formulario e quindi, plausibilmente, se non certamente, con accompagnamento musicale<sup>30</sup>; come confermato del resto dal cerimoniale – steso dallo stesso pontefice cingolano – per il rito di consegna alla cattedrale di Cingoli, il 21 marzo 1830, del dono della Rosa d'oro<sup>31</sup>: esempio sublime di arte orafa del secolo XIX<sup>32</sup>. E come è noto, dai lavori conciliari di Trento era emersa con certezza la dichiarazione del riconoscimento dell'organo come lo strumento musicale più idoneo alla natura del canto sacro e quindi all'accompagnamento dei riti liturgici<sup>33</sup>.

---

29 Su Pio VIII si vedano: T. Marozzi, *Pio VIII (Francesco Saverio Castiglioni) – 1829-1830* in *I papi marchigiani*, a cura di F. Mariano, Ancona 2000, pp. 305-308; *La Religione e il Trono* cit.; e il più recente *Le stanze di un pontefice. Pio VIII-Cingoli-Palazzo Castiglioni. Mostra celebrativa per i 250 anni dalla nascita di Francesco Saverio Castiglioni. Catalogo*, a cura di L. Pernici, con la consulenza scientifica di G. Barucca, Cingoli 2011.

30 *Ibid.*

31 Cfr. A. Pennacchioni, *Il Papa Pio VIII Francesco Saverio Castiglioni. Diplomatica nell'Archivio ecclesiastico cingolano*, Cingoli 1994, pp. 235-245.

32 Cfr. G. Barucca, *La Rosa d'oro e i doni di Pio VIII*, in *Le stanze di un pontefice* cit., pp. 35-43.

33 Cfr. *Concilio di Trento*, sessione XXII, *Doctrina de Missae Sacrificio*.

# Breve panoramica sull'arte organaria nelle Marche dell'Ottocento

*Paolo Peretti*

Non è possibile tracciare, anche in un panoramico e sintetico disegno, le principali linee di sviluppo dell'arte organaria nelle Marche durante l'Ottocento senza richiamare quanto avvenuto nel settore almeno dalla seconda metà del secolo precedente. Necessariamente, si dovrà procedere per sommi capi, semplificando all'estremo un discorso altrimenti assai complesso; e rinunciando ad approfondire tematiche che aprirebbero ampie digressioni (qui appena accennate o taciute affatto), veri e propri percorsi secondari – tuttavia non meno importanti delle vie maestre – che condurrebbero però troppo lontano da quell'auspicabile sintesi storico-tecnica in materia che si vuole invece offrire al lettore. Cercherò, pertanto, di essere il più lineare e discorsivo possibile, privilegiando l'argomentazione rispetto all'elencazione e riducendo al minimo gli esempi di organi (limitati al territorio più vicino) e i riferimenti bibliografici ai vari argomenti<sup>1</sup>.

Com'è noto, Venezia ha sempre avuto rapporti privilegiati con le Marche, grazie alla comune via d'acqua adriatica, che sin dal bas-

---

1 Cfr. F. Quarchioni, *Menabò per una storia organaria marchigiana*, in *Organi storici delle Marche. Gli strumenti restaurati (1974-1992)*, a cura di P. Peretti, Fiesole 1995, pp. 253-260; P. Peretti, *Sintesi di storia dell'arte organaria nelle Marche dal Medioevo al primo Novecento*, in *Organi e organari nella Marca dal Potenza al Tronto. Contributi per un Dizionario Organario Marchigiano (sec. XV-XX)*, a cura di P. Peretti, Fermo 2000, pp. 13-28.

so Medioevo facilitò gli scambi commerciali e il transito nelle nostre zone di maestranze delle varie arti: basti ricordare, per quella pittorica, i numerosi dipinti dei fratelli Carlo e Vittore Crivelli e di Lorenzo Lotto di cui sono dotate molte chiese marchigiane. Anche per l'arte organaria, presenze venete sono registrate sin dal sec. XV e nei due successivi (Paolo Ingegneri, Vincenzo Colombi, Camillo Sabino, Aleandro Vicentini dal Palazzo, Bartolomeo Fonda, Giacinto Pescetti); ma il periodo di maggiore e più intensa attività degli artefici veneti nella nostra regione è stato indubbiamente il sec. XVIII<sup>2</sup>. Infatti, fino dagli anni '30 del Settecento, l'organaro dal-mata Pietro Nacchini (1694-1769) cominciò a impiantare nei centri marchigiani costieri ed interni decine dei suoi ottimi strumenti; ma avrebbe superato quantitativamente il maestro il celeberrimo Gaetano Callido (1727-1813), il suo allievo più famoso, che destinò alle Marche circa un quarto della produzione della sua attivissima fabbrica: oltre 80 organi superstiti, dallo strumento piccolo per i monasteri, all'organo grande o medio a una sola tastiera (il modello più diffuso, come quelli, rispettivamente, della cattedrale cingolana e di S. Sperandia), all'organo di 12 piedi, eccezionalmente a due tastiere. Mentre gli organari veneti rimontavano dalla costa e conquistavano anche le località dell'interno (Callido si spinge fino a Fabriano e Apiro; a Cingoli arriva ben presto, già nel 1769 con l'op. 50 per le monache di S. Spirito, oggi nella chiesa di S. Benedetto), la 'resistenza' degli organari locali fu espressa dai contemporanei esponenti della Scuola di Montecarotto<sup>3</sup> e dalle nutrite generazioni settecentesche della più celebre e longeva famiglia organaria

---

2 Cfr. M. Ferrante-F. Quarchioni, *Gli organi di Gaetano Callido nelle Marche*, Abbadia di Fiastra-Urbisaglia 1989; M. Ferrante, *Organari veneti nelle Marche dal XV al XIX secolo*, in «Quaderni musicali marchigiani», 1/1994, pp. 173-201; F. Quarchioni, *La scuola organaria marchigiana tra Roma e Venezia*, in Ivi, pp. 203-211.

3 Cfr. *Organari di Montecarotto dal XVI al XIX secolo. Atti del Convegno Nazionale di Studi (Montecarotto, 15-16 ottobre 2005)*, a cura di P. Peretti, Montecarotto 2008.

marchigiana, i Fedeli della Rocchetta di Camerino<sup>4</sup>. Di questi, per Cingoli, basti ricordare Domenico Antonio e fratelli, costruttori degli organi di S. Filippo nel 1764 e di S. Esuperazio nel 1768 (poi venduto, per far posto al Callido op. 304 del 1792, alla parrocchiale di Castibellino, dove oggi si trova). Tuttavia, per contrastare la dominante 'moda' veneta, anche gli organari autoctoni presero ad imitare, a volte in maniera smaccata, il modello nacchino-callidiano; per esempio l'anconetano Vincenzo Montecucchi (organo della chiesa di S. Filippo a Treia, fine sec. XVIII) e il meno attestato Giuseppe Ciaberi di Ascoli Piceno (organo della chiesa della Madonna dei Lumi a Sanseverino, 1790). Se questo succedeva nel periodo stesso della più intensa attività di Callido, altrettanto vero è che anche dopo la morte del celebre organaro (1813), la sua bottega continuò a operare – sebbene meno intensamente – fino al terzo decennio del secolo XIX; proprio a Cingoli abbiamo uno dei pochi esempi nelle Marche dell'arte dei figli di Callido sopravvissuta a Gaetano, con l'organo posto nella chiesa di S. Francesco da Antonio e il suo «primo agente» Matteo Canavesi nell'agosto del 1828. Dopodiché gli eredi Callido venderanno la loro fabbrica ai successori Bazzani, i quali, se pure impianteranno alcuni organi nelle Marche centrali (Corridonia, Pollenza, Potenza Picena), non raggiungeranno nemmeno lontanamente i precedenti traguardi.

L'estetica callidiana fu talmente assorbita che condizionò, direttamente o indirettamente, anche la produzione di molti artefici marchigiani operanti nella prima metà dell'Ottocento. Innanzitutto il celebre Sebastiano Vici di Montecarotto (1755-1830) che, sebbene proveniente da una solida tradizione nata e radicata in Vallesina (ma con manifestazioni anche in territorio piceno con gli organari di Ortezzano: Giuseppe Attili e, dopo, Francesco e Nicola Giulietti), si avvicinò notevolmente, non solo nei particolari co-

---

<sup>4</sup> Cfr. P. Peretti, *Gli antichi organi del comune di Pieve Torina e la dinastia dei Fedeli della Rocchetta di Camerino*, Camerino-Pieve Torina 1987 e, dello stesso, la 'voce' *Fedeli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 45, Roma 1995, pp. 583-591.

struttivi esteriori ma anche nella fonica, agli ultimi modelli callidiani, pur mantenendo alcune peculiarità sue proprie: la fila della Duodecima nel Ripieno e i registri ad ancia di Violino e Violoncello chiusi in cassa espressiva interna<sup>5</sup>. E, a sua volta, si formò alla scuola del Vici, documentato allievo, quell'artefice che ne riprese e potenziò la lezione nella seconda parte del secolo: il perugino Angelo Morettini (1799-1877)<sup>6</sup>, campione indiscusso della scuola organaria umbro-marchigiana ottocentesca, che ha disseminato nelle Marche una trentina di pregevoli strumenti (tra perduti e superstiti), tutti accuratamente fabbricati e ricchi di risorse timbriche (il genio morettiniano si manifestò soprattutto nell'esuberante invenzione di nuovi registri ad ancia), perfino organi a due tastiere, quali ne restano – unici esemplari – nel duomo di Camerino (op. 20-21 del 1829) e nella concattedrale di S. Agostino a San Severino (1842). Per ora basti questo cenno, perché su di lui si dovrà tornare più avanti.

Siamo così entrati nell'Ottocento pieno, epoca che vide la migliore e massima espressione dell'attività costruttiva dei Cioccolani: dapprima con Francesco, poi, soprattutto, con Giuseppe e Odoardo (meno attestato, e solo quale restauratore, Pietro). Prima di considerare separatamente questi artefici, che – nonostante il rapporto padre/figlio – mostrano tratti professionali alquanto diversificati tra loro, conviene fissare l'attenzione sul capostipite Francesco, per porre l'ineludibile interrogativo: da chi, cioè, costui abbia appreso l'arte organaria. A una simile domanda, però, è sempre difficile dare una risposta precisa, a meno che non si sia in possesso di ele-

---

5 Cfr. P. Peretti-F. Quarchioni, *Sebastiano Vici e la sua attività organaria: per il fondamento di una «questione viciana»*, in *Organari di Montecarotto* cit., pp. 91-171.

6 Cfr. P. Peretti, *Angelo Morettini nelle Marche. Documenti e testimonianze*, in *III Festival organistico «Città di Perugia»*, Perugia 1987, pp. 20-47; e, dello stesso, la 'voce' Morettini, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 76, Roma 2012, pp. 738-740; W. van de Pol, *Angelo Morettini da allievo a maestro (e la successiva attività della famiglia)*, in *Organari di Montecarotto* cit., pp. 225-236.

menti documentali certi; in questo caso, simili evidenze mancano completamente, e allora ci si può solo fondare sull'osservazione tecnica dei manufatti. Proprio dalle evidenze scaturite da questo stesso convegno, non sembra però così pacifico potersi oggi concludere che – nonostante la vicinanza territoriale tra Cingoli e Montecarotto e la compatibilità cronologica delle parabole lavorative dei due organari – Francesco possa avere appreso l'arte direttamente alla bottega di Sebastiano Vici, secondo una tesi plausibile già sostenuta da alcuni studiosi. Semmai, tutt'al più, Francesco potrebbe essere intervenuto, in un secondo momento, *sugli* (o meglio, *su alcuni degli*) organi del Vici, mantenendone o rimaneggiandone elementi costitutivi, soprattutto il materiale fonico: è il caso degli strumenti della chiesa di S. Domenico a Cingoli, che verosimilmente è la sua 'rozza' opera prima (si veda il contributo di Giulio Fratini in questo volume), e degli organi della chiesa cingolana di S. Caterina e della parrocchiale di Monte Roberto. Infatti, se si considera alcuno dei più evoluti organi di Francesco superstiti (per es., l'organo dell'Oratorio della confraternita della Torre a Urbino, op. 15 del 1842), ben poco o nulla vi si ritrova dell'estetica viciana, essendo semmai esso molto più vicino a un impianto neoclassico post-callidiano con qualche pur notevole scostamento: assenza della Voce umana, Flauto in VIII limitato ai soprani, Cornetta e Traversiere cilindrici (i Tromboncini, che sono stati eliminati, erano presumibilmente 'alla veneta').

Senza dubbio il registro più caratteristico costruito dai Cioccolani della seconda generazione è quello del Corno inglese di 16' nei soprani, costituito da un'ancia battente su canaletto a sezione semicircolare, con risonatore fatto di breve sezione a tronco di cono rovesciato sormontata da lunga tuba cilindrica, ugualmente attestato sia negli organi di Giuseppe (dislocati soprattutto nel Pesarese, come l'organo della chiesa di S. Francesco di Paola a Urbino, op. 27 del 1858), sia in quelli di Odoardo (per tutti, l'organo della chiesa monastica di S. Luca a Fabriano, op. 13 del 1854-55). L'originali-

tà non sta tanto nella presenza di questo registro, perché già prima anche Angelo Morettini lo aveva praticato, quale ancia collocata tra quelle di facciata, con canne di varia foggia (a fuso o a cono rovesciato più breve sezione cilindrica) inserite su 'zoccolo' ligneo tramite 'noci' quadrangolari; la novità dei Cioccolani sta invece nella collocazione di questo registro sul somiere maestro (tra le file interne, spesso subito dietro il Principale) e nella modalità con cui le canne vi sono inserite: tramite una 'scarpa' portavento su cui s'innesta la 'noce' di piombo rotonda con il blocco dell'ancia, sormontato dalla tuba. Ciò tradisce un evidente influsso dell'organaria lombarda dell'Ottocento, se non addirittura transalpina, segnatamente francese; ma verosimilmente i Cioccolani ebbero contatti indiretti con tali realtà, da noi molto lontane, sapendo che illustri prodotti di queste scuole organarie potevano osservarsi, sin dalla prima metà del sec. XIX, in alcune importanti chiese di Roma (si veda, più avanti, a proposito di Vincenzo Paci). Dunque, bisogna concludere che il Corno inglese dei Cioccolani non proviene dalla linea di tradizione organaria umbro-marchigiana Morettini/Vici, bensì da finora non meglio individuati e forse tortuosi percorsi (interni o esterni ed esterofili), non si sa ancora né come né quando incrociatisi con l'esperienza professionale dei Cioccolani. Nei loro organi di nuova costruzione, inoltre, dove è presente il Corno inglese, là è automaticamente esclusa la Voce umana: non che i due registri organistici fossero di per sé tecnicamente equipollenti (l'uno infatti è un'ancia, l'altro un registro labiale oscillante), ma perché, sul piano fonico-estetico, si doveva in qualche modo considerare la vecchia Voce umana ormai obsoleta e superata in espressività dal più romantico strumento (già impiegato da Gluck in *Alceste* e da Rossini in *Guillaume Tell*, sarà poi caro a Berlioz e a Wagner, su su fino a Dvořák, Richard Strauss e altri compositori).

Ma, per quanto significativo, sarebbe insufficiente fermarsi al solo Corno inglese, ovviamente. La fantasia fonico-costruttiva di Odoardo si estrinseca al massimo in quello che è uno degli ultimi

organi da lui costruiti, nel monastero di S. Giacomo a San Ginesio (op. 33 del 1879); strumento di chiaro orientamento sinfonico-bandistico, ricco nel quadro fonico di numerosi registri 'di colore': Trombe soprani, Fagotto bassi, Corno inglese soprani, Flauto in VIII bassi e soprani, Flauto reale (Traversiere) soprani, Ottavino militare soprani, Viola bassi, Bombarda al pedale. Qui l'estetica sonora post-callidiana è ormai ampiamente superata: o meglio, del tutto abbandonata. I Tromboncini soprani e bassi si sono rispettivamente trasformati in più evoluti Trombe e Fagotti, la Cornetta nell'Ottavino; mentre il registro della Voce umana già da tempo ormai non è più presente, o si riaffaccia solo eccezionalmente e forse perché imposto dai committenti, in qualcuno degli strumenti di Odoardo (per es., nell'organo della chiesa di S. Francesco di Ostra, op. 21 del 1866). Questa, in verità, la più precoce spia dell'allontanamento dagli schemi callidiani, se si pensa alle prime attestazioni lavorative del fratello maggiore Giuseppe; il quale, già negli anni '40, aggiungeva un nuovo registro di Corno inglese al posto della Voce umana negli organi di Callido, per sopprimere quest'ultima (organo del duomo di Cingoli, op. 83 del 1773) o spostarla in fondo al somiere (organo della chiesa di S. Agostino di Pesaro, op. 118 del 1776).

A questo punto bisogna ricordare un'altra importante famiglia di organari marchigiani dell'Ottocento, cronologicamente attiva in parallelo e in area geografica limitrofa a quella dei Cioccolani: i Del Chiaro, con Camillo, originario di Civitavecchia ma naturalizzato fabrianese (morto a 47 anni a Tarquinia, dove si trovava a lavorare, nel 1871), e i figli Augusto ed Ettore (più noto e importante quest'ultimo, nato a Fabriano nel 1852), che stabilì la sua fabbrica a Castelraimondo (e vi morì, prematuramente, nel 1892), non senza ampie incursioni lavorative sulla costa dalmata di cultura italiana, da Spalato all'isola di Cherso; nonché dall'allievo e cognato Carlo Carletti, anch'egli iniziatore di un'attività familiare<sup>7</sup>. Gli or-

---

7 Cfr. S. Argalia, *Camillo Del Chiaro organaro in Fabriano*, Matelica 1999; P. Peret-

gani di Camillo, che forse si formò in qualcuna delle molte botteghe di Roma, si ispirano chiaramente anche agli organi di Angelo Morettini, dividendo le ance tra quelle di facciata (tra cui anche il Corno inglese) e le ance interne in fondo al somiere entro cassa espressiva (Violino e/o Violoncello), ma senza mai rinunciare – si badi bene – alla Voce umana: organo esemplare in tal senso quello della chiesa di S. Filippo di Matelica, del 1852. Vent'anni dopo, il figlio Ettore, nel costruire l'organo di Collina di Castelraimondo (1874), probabilmente la sua opera prima (comunque, il primo dei suoi organi giunto a noi), pone in facciata un Corno inglese dalle tube a fuso, completato dal Fagotto nei bassi (e la Voce umana, qui, non manca).

Se finora si sono evidenziati, negli organi dei Cioccolani, i voluti allontanamenti da certa estetica neoclassica veneto-callidiana, in che cosa consisterebbe allora l'adesione agli schemi di Callido altrimenti unanimemente riconosciuta? A questa domanda risponde senz'altro l'analisi tecnica condotta dall'organaro Francesco Ruffatti sulle misure delle canne di Principale e successive file di Ripieno (si veda il relativo contributo nel presente volume): essa dimostra inequivocabilmente che le misure – e quindi la sonorità – della piramide fonica del Ripieno negli organi Cioccolani sono in pratica identiche a quelle degli organi di Callido. E ciò non è certo poco, dal momento che Principale e Ripieno costituiscono la più caratteristica qualità sonora dell'organo italiano, prima ancora – e al di là – delle aggiunte timbrico-coloristiche apportate dai registri detti 'di concerto': flauti, registri oscillanti, ance. Dunque gli organi Cioc-

---

ti, *Organi storici a Castelraimondo e l'organaro Ettore Del Chiaro*, in *Castelraimondo nell'anniversario dei 700 anni dalla sua fondazione*, a cura di P. Moriconi, Castelraimondo 2011, pp. 275-307. Su Carlo Carletti, a tutt'oggi, non è stato realizzato uno studio monografico, che sarebbe invece quanto mai opportuno, avendo egli costruito una cinquantina di organi e insegnato il mestiere al figlio Silvio, di gran lunga meno abile di lui: cfr. il vecchio ma sempre valido articolo di V. Olivelli, *Le fabbriche d'istrumenti musicali nelle Marche*, in «L'Esposizione marchigiana», n. 20 (Macerata, 11 sett. 1905), pp. 161-162.

colani mostrano agli esperti la propria ‘anima’ intimamente callidiana: un modello accuratamente studiato e fatto proprio nella sua essenza primaria, per quanto aggiornato al più moderno gusto musicale attraverso la componente – per così dire – più appariscente del restante e complementare quadro fonico solistico.

Se questa soluzione di compromesso fonico-estetico può sempre essere ricondotta all’iniziale modello callidiano, non è detto però che essa non possa essere stata mediata anche da una produzione organaria immediatamente successiva e derivata, autonomamente presente nelle Marche sin dal primo Ottocento grazie all’attività ampiamente attestata di un’altra schiatta organaria veneta: quella dei Gennari<sup>8</sup>. Infatti diversi esponenti di questa famiglia di organari, originaria di Rovigo (più precisamente di Grignano Polesine, frazione di quel comune), discesero nelle Marche alla fine del sec. XVIII, per poi – almeno in un caso – stabilirvisi (con Andrea Gennari a Morro di Jesi, l’odierna Morro d’Alba: tra i suoi organi marchigiani superstiti, quello della chiesa del monastero di S. Maria Maddalena a Serra de’ Conti, del 1827, presenta, al di là delle consuete caratteristiche venete, anche la Duodecima nel Ripieno e le ance interne Violino e Violoncello in cassa espressiva, quasi una sorta di tributo pagato al Vici, l’organaro più famoso dell’area jesina, all’epoca ancora operante) ovvero più semplicemente transitarvi – lasciando tuttavia inequivocabili testimonianze del loro passaggio in organi ancora esistenti (per es., quelli costruiti da Giovanni Gennari «in società» con Felice Morganti di Ascoli Piceno: l’organo del 1822 nella chiesa privata di S. Rosalia a Rapagnano, op. 214 per Gennari e op. 4 per Morganti, e quello del 1823 nella chiesa

---

8 Cfr. R. Lunelli, *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Firenze 1973, pp. 188-189; P. Peretti, *Un organo monumentale di Giovanni Gennari a S. Maria del Ponte in Lanciano*, in «Rivista abruzzese», XLIV (1991), n. 2, pp. 132-140 e, dello stesso, «Progredimento degli organi stromentali» (*Quirico Gennari e il perduto organo della Basilica di S. Francesco di Paola a Napoli*), in «Arte organaria e organistica», V (1998), n. 21 (gennaio-febbraio), pp. 46-51.

dell'Ospedale di Monte San Giusto, op. 216/6) – per approdare infine a Lanciano (con Giovanni Gennari e i figli Eusanio e Quirico; qui essi svilupperanno alcune singolari particolarità costruttive e foniche, quali i Tromboni posti in facciata e l'originalissimo registro dei Tromboni armonici, sempre al pedale, incastonato nel parapetto della cantoria come positivo tergale); e, dall'Abruzzo, portarsi definitivamente a Napoli verso la metà dell'Ottocento, dove Quirico morì nel 1846 e proseguirono la sua bottega i figli Gaetano e Lelio.

Da quanto appena detto, emerge che Giovanni Gennari ha collaborato, almeno per un certo periodo, con Felice Morganti, fratello laico della famiglia dei Minori Osservanti di Ascoli Piceno, il quale verosimilmente entrò in contatto con lui quando, nel 1820, Gennari costruì l'organo del convento ascolano dell'Annunziata cui il religioso apparteneva. A sua volta, il Morganti fu colui che iniziò all'arte organaria i geniali fratelli Giovanni e Vincenzo Paci; dopo la prematura scomparsa del primo, il secondo svolse un'intensa e pregevole attività, collocando una cinquantina di strumenti nelle Marche centro-meridionali, da solo e poi in collaborazione con i figli Giovanni *junior* ed Enrico, che a fine Ottocento abbandonarono però la professione<sup>9</sup>. Anche negli organi dei Paci, come in quelli dei Cioccolani, sono evidenti gli influssi veneto-callidiani, benché filtrati dalla mediazione gennariana e integrati con particolari soluzioni tecnico-foniche proprie: su tutte, s'impone l'evoluzione delle ance interne entro cassa espressiva, approdate infine alla singolarissima foggia 'a borraccia' delle tube in legno e pergamena,

---

9 Cfr. R. Gabrielli, *I fratelli organari Giovanni e Vincenzo Paci di Ascoli Piceno (1815-1922)*, in «Note d'archivio per la storia musicale», XII (1935), pp. 228-234 e, dello stesso, *Una famiglia di artisti. I Paci*, Ascoli Piceno 1929; G. Fabiani, *Alcuni organari dell'Italia centrale dal XV al XIX secolo*, in «Arte cristiana», XLIII (1955), pp. 133-135; G. Spaziani, *L'organo ad Ascoli Piceno dal XV al XIX secolo*, Grottammare 2001, *ad indicem*; M. Ferrante, *Regesto del carteggio Paci di Ascoli Piceno*, in «Quaderni musicali marchigiani», 9/2004, pp. 95-223, e, dello stesso, le schede biografiche dedicate ai Paci in *Organi e organari nella Marca dal Potenza al Tronto* cit., pp. 49-55.

esclusiva dei Violoncelli paciani (quasi un marchio di fabbrica, come il Corno inglese per i Cioccolani).

Per quanto le parabole professionali dei Paci e dei Cioccolani si svolgano in perfetto parallelismo temporale, devono essere però considerate del tutto indipendenti tra loro, e non solo per i lontani territori su cui esse vengono rispettivamente ad incidere; tuttavia entrambe trovano un comune punto di riferimento nell'ideale fonico dell'organaria neoclassica veneta nacchino-callidiana, da cui prendono le mosse. E lo provano, stavolta, non solo gli strumenti ma anche i documenti: per i Cioccolani abbiamo un progetto del 1881 per la costruzione di un organo nella chiesa di S. Eulalia a Cagliari, in cui Odoardo prospetta Tromboncini in «stile Callido» e assicura che lo strumento «si garantisce nella qualità dei Pieni esser dello stile del celebre Callido di Venezia» (documento trascritto nel contributo di Mauro Ferrante, in questo volume); per i Paci, valgono le osservazioni che, in data imprecisata, annotò Vincenzo nei suoi taccuini dopo aver visitato l'organo della Chiesa del Gesù in Roma (Fratelli Serassi, op. 493 del 1832, poi incorporato nell'organo di Giovanni Tamburini, op. 126 del 1929), nelle quali, oltre che richiamarsi al Callido come costante termine di paragone, egli scrive:

«Discorrendo coll'organista [Andrea] Meluzzi degli organi moderni si è concluso che tanta complicazione poco a lui piace, mentre piacerebbe assai di più la semplicità, e quel che forma veramente l'essenza dell'organo fosse eccellente cioè un buon principale, un buon pieno ed un flauto e qualche altro registro come ha costumato il celebre Nacchini»<sup>10</sup>.

Più espliciti di così non si poteva essere!

Possiamo perciò individuare due filoni diversi di tradizione organaria che si sono manifestati e sviluppati nelle Marche dell'Ottocento: uno che, partendo dall'ultima esperienza di Sebastiano Vici,

---

10 Ferrante, *Regesto del carteggio Paci* cit., p. 103.

quella che ha risentito comunque dell'estetica del Callido, si è evoluto attraverso Angelo Morettini e altri artefici umbro-marchigiani che hanno avuto documentati rapporti con la sua bottega: i fratelli Antonio e Francesco Martinelli<sup>11</sup> di Umbertide e l'isolata figura del marchigiano Giacinto Colombati (1827-1876)<sup>12</sup>, allievo dei Martinelli (la sua opera prima risale al 1851, nella chiesa dei SS. Giovanni e Andrea a Esanatoglia: un organo con Corno inglese e Fagotti in facciata, quantunque asportati, e privo di Voce umana). L'altro che ha avuto a che fare con l'attività della famiglia Gennari, la quale, a sua volta, si è biforcata in due rami: da una parte Giovanni, che si è portato verso il sud della regione, nell'Ascolano, per poi stabilirsi in Abruzzo; dall'altra Andrea, che ha sempre operato tra il territorio jesino e Macerata (in quest'ultima città pare essersi conclusa la sua parabola professionale). Non si può pertanto escludere l'ipotesi che il cingolano Francesco Cioccolani, che ben poco – come già detto – sembra avere in comune con Sebastiano Vici, abbia invece avuto contatti professionali diretti con Andrea Gennari nella non lontana Morro d'Alba: non ne abbiamo positiva certezza, è vero, ma forse solo perché finora nessuno si è preso la briga di indagare la documentazione archivistica superstite *in loco* (neanche i precisi rapporti di parentela tra Giovanni e Andrea sono stati ancora precisamente appurati).

Altre figure di organari marchigiani ottocenteschi, apparentemente isolate, possono così ricondursi all'uno o all'altro dei due fondamentali indirizzi indicati: viciano-morettiniano e gennariano. È il caso del recanatese Mariano Rughini (1825 ca.-1872), il

---

11 Cfr. M. Ferrante, *I fratelli Martinelli «fabbricatori d'organi alla Fratta di Perugia»*, in R. Codovini-R. Sciarpa, *Umbertide nel secolo XIX*, Umbertide 2002, pp. 436-443.

12 Cfr. P. Peretti, *Per una storia dell'organo a Montolmo e nei comuni limitrofi*, in *Montolmo e centri vicini: ricerche e contributi. Atti del XXV Convegno di studi maceratesi (Corridonia, 18-19 novembre 1989)*, Macerata 1991, pp. 435-533: 483-487 e, dello stesso, la relativa scheda biografica in *Organi e organari nella Marca dal Potenza al Tronto* cit., pp. 35-38.

quale, nonostante le notevoli peculiarità fonico costruttive riscontrabili specialmente nel suo più grande strumento superstite (l'organo della chiesa di S. Domenico a Recanati, del 1878 ca.), pare sia stato allievo del Morganti<sup>13</sup>. Oppure dei Santilli di Caldarola, famiglia di organari attiva per due generazioni, dapprima con il capostipite Francesco, poi con i figli di lui Giuseppe e Antonio<sup>14</sup>. In un primo momento, in mancanza di notizie documentarie e sulla base della sola osservazione degli organi superstiti, avevo ipotizzato una contiguità professionale di Francesco con Andrea Gennari. Oggi, sulla scorta di documenti recentemente rinvenuti da Paolo Paoloni, è legittimo pensare a un suo apprendistato presso Angelo Morettini, dal momento che fu proprio quest'ultimo a incaricare il Santilli della manutenzione dell'organo da lui costruito nella basilica di S. Nicola a Tolentino (op. 45 del 1837, poi trasportato nella chiesa di S. Agostino di Recanati, dove oggi ancora si trova, trasformato da Gaetano Baldelli nel 1926); il relativo documento del 1839, infatti, si apre con questa significativa nota:

«Il Celebre Professore Sig. Angelo Morettini di Perugia, avendo fabricato un Organo in questa nostra Basilica di S. Nicola fin dal anno 1837 ed essendo obbligato in poliza pel mantenimento del medesimo per dieci [anni] consecutivi, ha voluto, che il Sig. Francesco Santilli di Caldarola s'assumesse l'incarico d'accordatura, e di tutt'altro, che facesse bisogno a detto Organo per tutto il detto tempo, conoscendo l'anzidetto Sig. Morettini l'abilità, e puntualità del Santilli predetto»<sup>15</sup>.

Da ulteriori acquisizioni della medesima ricerca di Paoloni, si

---

13 Cfr. la relativa scheda biografica, redatta da P. Peretti, in *Ibid.*, pp. 56-58; la testimonianza ivi riportata è dello storico recanatese ottocentesco Antonio Bravi.

14 Cfr. P. Peretti, *I Santilli organari a Caldarola nel secolo XIX*, in *Atti del XXII Convegno di studi maceratesi (Macerata, 15-16 novembre 1986)*, Macerata 1989, pp. 659-701.

15 P. Paoloni, *Musica e musicisti nella Basilica di San Nicola a Tolentino. III/1 - Sintesi storica (secoli XIX-XX); III/2 - Appendici documentarie (secoli XIX-XX)*, Tolentino 2009, pp. 24-27, 538 (doc. 321).

apprende inoltre che anche i Santilli avrebbero posto, nel 1859, un loro organo nel santuario tolentinate: trattandosi di uno strumento già in precedenza da essi costruito (per gli stessi agostiniani di Recanati, che poi – per il ritardo nella sua consegna – avrebbero preferito acquistare l'organo Morettini dismesso dai confratelli di Tolentino), ma mai collocato in nessun'altra chiesa, esso può identificarsi con quello oggi esistente, benché decurtato nei registri, nella chiesa parrocchiale di Francavilla d'Ete (Francesco Santilli «e figli», op. 6 del 1857), che già si sapeva – per tradizione orale – provenire di seconda mano da altra non meglio identificata chiesa e impiantato *in loco* ai primi del Novecento<sup>16</sup>. Senza poter prendere analiticamente in esame l'estetica costruttiva e sonora degli organi Santilli, ai fini del nostro discorso basta dire che nei più grandi di essi si moltiplicano le ance (tra cui il Corno inglese in facciata, alla Morettini) e gli altri registri solistici, ma senza mai rinunciare alla Voce umana, neppure nell'ormai tardo organo della collegiata di Caldarola, costruito da Giuseppe e Antonio nel 1870. L'impronta morettiniana è evidente anche in certi particolari di lavorazione, sempre accurata, della falegnameria: tastiera, tavola dei registri, ecc.

A questo punto, indagati i principali rapporti personali – documentati ovvero ragionevolmente presunti – intercorsi tra i vari artefici (era questo il mio principale assunto), bisogna dire qualcosa sui Fedeli dell'Ottocento. Basteranno, però, poche osservazioni critiche. Una volta esauritasi, sul finire del Settecento, l'intensissima e vasta attività dei due principali rami operanti alla Rocchetta di Camerino (ma attestata anche in Abruzzo), espressa al meglio dai figli di Feliciano I e di Giovanni II, i Fedeli rimasti nel loro territo-

---

16 Cfr. Peretti, *I Santilli* cit., p. 667, nota 30. Avevo promesso di evitare i meandri più tortuosi, ma ho ritenuto opportuna questa digressione; essa mi consente, a distanza di quasi trent'anni, di aggiornare le mie antiche ricerche sui Santilli, ma è soprattutto in linea con quanto qui vorrei dimostrare: che, cioè, gli organari autoctoni attivi nelle Marche dell'Ottocento non sono sorti... dal nulla, ma hanno inevitabilmente avuto rapporti interpersonali con alcuna delle varie personalità artistico-professionali all'epoca operanti nel territorio.

rio (i fratelli Feliciano II e Ferdinando, morti rispettivamente nel 1841 e 1843, e le più marginali figure di Andrea e Ottavio, figli di Ferdinando) riducono sensibilmente il campo d'azione, limitato alla zona di confine tra Marche e Umbria, e si mantengono sostanzialmente nel solco della grande tradizione familiare di provenienza, solo con qualche piccola concessione alla 'modernità': a volte la tastiera (sempre con la prima ottava 'corta') si spinge fino al Re, ma mai raggiunge il Fa, e la pedaliera rimane sempre assai limitata, mentre, tra i registri solistici, stenta a trovar luogo perfino il Traversiere; per non dire che l'antica Cornetta cambia solo il nome – non la sua natura – in Decimino, e la Voce umana è onnipresente. Si distingue senz'altro Domenico, figlio di Ferdinando (nato alla Rocchetta nel 1811 ca. e morto a Foligno nel 1894), certamente l'organaro più abile e rappresentativo della sua generazione; i suoi organi, infatti, mostrano moderati aggiornamenti al gusto fonico-estetico dell'epoca (per es., l'organo della chiesa parrocchiale di Belfiore di Foligno, del 1865, in cui si possono osservare – oltre alla tastiera di 50 tasti – un Violino entro cassa espressiva, un Ottavino e un Traversiere ai soprani). Fu lui a trasferire la bottega dalla Rocchetta alla vicina e più vivace Foligno intorno alla metà dell'Ottocento; qui nacque il figlio Zeno, ultimo e celebre esponente di questo ramo, il quale aderì ben presto ai canoni organari della cosiddetta Riforma cecilianiana e, partecipando all'Esposizione industriale di Milano nel 1881, aprì un capitolo completamente nuovo nella plurisecolare tradizione della sua famiglia, organizzando il lavoro secondo i ritmi produttivi della moderna fabbrica<sup>17</sup>. Da sottolineare che la tradizione fedeliana, anche quella delle ultime generazioni appena considerate, non ha alcun punto di contatto tecnico e/o estetico con l'arte organaria dei Cioccolani; e che le istanze ceciliane sono loro assolutamente estranee, anche nell'attività di Alceste, il quale, nei suoi

---

17 Cfr. P. Peretti, *Zeno Fedeli organaro ceciliano (1849-1929)*, in «Bollettino storico della città di Foligno», XIV (1990), pp. 663-696.

molti interventi di restauro-ampliamento di organi preesistenti, ha tutt'al più introdotto un registro di Armonium ad ancia libera applicato alla tastiera.

A completare statisticamente il quadro panoramico dell'Ottocento organario marchigiano, è ancora necessario ricordare, almeno *en passant*, sia alcuni organari autoctoni minori o minimi poco conosciuti, sia più numerosi artefici (a volte anche illustri) provenienti da altre regioni, la cui presenza però è da considerarsi episodica e occasionale. Quanto ai primi: Francesco Bracchini Berardi, operante in Ancona e morto nel 1837, cui forse possono attribuirsi un paio di organi anonimi esistenti nell'Anconetano; Angelo Cimarelli di Isola di Fano, attivo soprattutto nel Montefeltro; Domenico Conventati, di nobile famiglia maceratese, in rapporto col Vici e morto nel 1823 a Porto San Giorgio, dove risiedeva<sup>18</sup>; Antonio Pallacchini di San Severino, del quale resta la prima – e, finora, unica – opera conosciuta nell'organo da lui costruito nel 1845 per la parrocchiale di Leggiana di Foligno<sup>19</sup>; l'ascolano Giuseppe Grelli, probabile allievo dei Paci, attestato dal solo tardo organo della chiesa parrocchiale di Altidona (1914)<sup>20</sup>. Per gli organari provenienti da fuori, oltre agli umbri già ampiamente citati (i Morettini, anche con riferimento al figlio Nicola che – dopo la morte di Angelo – cominciò a distaccarsi notevolmente dai modelli paterni per rivolgersi a schemi vicini all'estetica ceciliana, e i fratelli Martinelli), meritano cumulativa menzione, verso la fine del secolo e raggruppati per aree geografiche di provenienza: Sarti, Orsi, Verati, Franchini, Serafini, Battani, Turini (Emilia Romagna); Malvestio (Veneto); Agati, Tronci, Paoli (Toscana); Inzoli, Bossi, Vegezzi-Bossi, Locatelli, Cavalli, Giudici, Mascioni, Tamburini (Lombardia); Mentasti, Fran-

---

18 Per Bracchini Berardi e Conventati, cfr. Peretti-Quarchioni, *Sebastiano Vici e la sua attività organaria* cit., pp. 109-110.

19 Cfr. Peretti, *Sintesi di storia dell'arte organaria nelle Marche* cit., p. 25.

20 Cfr. Spaziani, *L'organo ad Ascoli Piceno* cit., p. 66.

zetti (Piemonte-Liguria); Lizzio e Schimicci (Sicilia).

Alla fine di questo rapido *excursus*, mi piace riportare alcune mie considerazioni critiche consegnate allo scritto una quindicina di anni addietro, ma che ritengo sempre valide. Riguardato nel suo complesso, l'Ottocento può essere diviso in due parti:

«il primo troncone, dall'inizio del sec. XIX fino al 1870 circa, vede gli estremi sviluppi dell'organaria di tradizione artigiana, che per le Marche s'innesta inevitabilmente sul ceppo veneto; il secondo, dal 1870 al primo dopoguerra, muove dalle spinte innovative impresse dagli ideali estetico-musicali del 'movimento ceciliano', per poi approdare, attraverso l'applicazione delle più moderne tecnologie (trasmissioni pneumatiche ed elettriche, nuovi tipi di somieri e mantici, ecc.), ad una produzione di tipo industriale che, sia per l'omologazione dei modelli sia per l'uso generalizzato di materiali preconfezionati, finisce per perdere qualsiasi tratto di interesse artistico.

[...]

Nella confusa *koinè* – anzi, vera crisi d'identità – dell'organaria italiana tra Otto e Novecento, alla ricerca del nuovo a tutti i costi dopo aver abbandonato i più consueti e saldi punti di riferimento per un malinteso e disorientato eclettismo, per la prima volta ci si apre a una tradizione per noi sostanzialmente estranea qual è la lombarda (fino ad allora, qualche tratto vagamente 'serassiano' avrebbe potuto cogliersi solo in organi di Odoardo Cioccolani e di Mariano Rughini). In realtà, non fu una vera apertura: infatti, non ci sarebbero stati ulteriori e fecondi sviluppi, in quella crepuscolare stagione dell'arte organaria italiana»<sup>21</sup>.

Per concludere, tornando sulla persistenza del 'mito callidiano' e su quanto potentemente esso ha potuto agire fin dentro il Novecento storico, gioveranno un paio di significativi esempi. Il primo riguarda l'organaro Giuseppe Grigolli di Ferrara, allievo del più noto costruttore vicentino Giovanni Battista De Lorenzi e attestato da un paio di strumenti nelle Marche, che si definisce arditamente «Pronipote del Celebre Callido»<sup>22</sup> nel cartiglio patronimico

---

21 Peretti, *Sintesi di storia dell'arte organaria* cit., pp. 24 e 26.

22 Ferrante, *Organari veneti nelle Marche* cit., p. 187, dove l'autore giustamente scrive: «Sulla dichiarata discendenza callidiana non nascondiamo una certa perplessità, anzi nello strumento risultano abbastanza scarsi gli elementi riconducibili alla tradizione

dell'organo della chiesa di S. Lorenzo Martire ad Acquaviva Picena (1892). Il secondo esempio è legato alle travagliate vicende di un importante organo del Nacchini, impiantato nel novembre del 1757 quale op. 327 nella chiesa di S. Francesco di Osimo (santuario di S. Giuseppe da Copertino), oggi esistente nella chiesa di S. Giuseppe a San Severino, dove fu trasportato negli anni '30 del secolo scorso da Silvio Carletti. Una memoria manoscritta a matita posta sullo strumento, che si riferisce a un restauro avvenuto nel periodo osimano, recita testualmente:

«Questo organo fu da Giacomo Bazzani di Venezia Fabbricatore d'Organi restaurato in tutte le sue parti dove era consunto dal continuo suonare, disfatto e pulito, rimessovi i due pedali nuovi pel forte e piano del ripieno, lucidato tutte le canne di prospetto e Tromboncini e fatta l'accordatura generale, coadiuvato dall'apprendista Vincenzo di Pietro di Teramo, a spese del M. R. P. Guardiano in Agosto del 1903»<sup>23</sup>.

Qui non interessa tanto il restauratore, Giacomo Bazzani *junior*, quanto l'apprendista Vincenzo Di Pietro, organaro abruzzese di marginale importanza, il quale, una volta messosi in proprio, arbitrariamente osò – nella carta intestata – coniugare al suo, quasi un secondo cognome, quello di Callido, per essere stato egli allievo dell'ultimo Bazzani: «RINOMATA FABBRICA D'ORGANI / della Scuola Lombarda Veneta / VINCENZO DIPIETRO CALLIDO / Teramo - Via S. Giuseppe N. 4»<sup>24</sup>. Vediamo dunque come il 'mito' di Callido perdurava ancora all'inizio del Novecento: ma era un vuoto titolo di più o meno millantata... nobiltà 'di lombi', non già

---

organaria veneta, se si esclude la presenza di un Principale unico di 8 piedi (in facciata da La2, di fattura alquanto modesta) e della solita Voce umana».

23 *Ibid.*, nota 83.

24 Ringrazio della cortese comunicazione l'amico studioso Mauro Ferrante, che ha potuto documentare personalmente tale iscrizione in alcuni organi restaurati da Di Pietro da lui visitati. Inutile dire che la «Scuola Lombarda Veneta», nel primo termine della composita aggettivazione, è un'amena e antistorica invenzione del Di Pietro!

di effettivo merito professionale, perché ormai svuotato di qualsiasi sostanza.

In un simile pretestuoso e vacuo contesto, cosa mai avrebbe potuto fare il fragile Atalo Cioccolani – morto poco più che trentenne nel 1918, addirittura prima del padre Alceste – se non guardare con ammirata ma infruttuosa nostalgia alle ormai tramontate glorie del nonno Odoardo<sup>25</sup> e concludere così, in un'aura di triste declino, la luminosa parabola della tradizione organaria nella sua famiglia?

---

25 È indubbio che con Odoardo l'arte dei Cioccolani raggiunse il culmine di produttività, perfezione tecnica e invenzione artistica. Egli, infatti, fu l'ultimo vero e proprio organaro-costruttore della famiglia: dopo di lui, il figlio Alceste si limitò solo ai restauri. Nell'occasione di questo convegno, a dimostrazione dell'abilità odoardiana, mi piace dare, in appendice, la scheda descrittiva di un suo interessante e ben conservato strumento: l'organo della chiesa parrocchiale di Agolla, amena frazione del comune montano di Sefro. Si tratta di uno strumento che, sebbene già segnalato in un paio di pubblicazioni (cfr. P. Peretti, *Regesto degli organi antichi dell'Arcidiocesi di Camerino-San Severino Marche*, in «Studia Picena», LX, 1995, pp. 161-211: 189 e M. Ferrante, *Note sui Cioccolani organari in Cingoli*, in «Quaderni musicali marchigiani», 5/1998, pp. 111-153: 122), è praticamente sconosciuto anche agli 'addetti ai lavori', perché non ne è mai stata pubblicata una vera e propria descrizione. Lo visitai personalmente una ventina di anni fa (non ricordo la data precisa), e la descrizione che qui ne rendo si basa su quei lontani appunti. Spero che il lungo lasso di tempo trascorso non abbia modificato troppo, in negativo, lo stato di conservazione dell'organo, che era buono. Come che sia, sarà comunque una testimonianza storica; e mi auguro vivamente che serva anche a ridestare l'attenzione su questo strumento, magari per stimolarne il recupero all'efficienza attraverso un quanto mai auspicabile restauro filologico.



*Agolla, frazione di Sefro, chiesa di S. Tossano: in cantoria, l'organo di Odoardo Ciocolani, op. 22 del 1867.*

## APPENDICE

### SCHEMA DESCRITTIVA DI ORGANO ANTICO

Agolla, frazione di Sefro (MC), Arcidiocesi di Camerino-San Severino Marche.

Chiesa parrocchiale di S. Tòssano.

Organo costruito da Odoardo Cioccolani, op. 22 del 1867 (sul fondo della secreta del somiere maestro, cartiglio a stampa e penna: «ODOARDO CIOCCOLANI / IN CINGOLI / 1867 / N. 22»).

Posto in presbiterio, *in cornu Epistulae*, su cantoria in muratura con parapetto ligneo rettilineo.

Facciata di 25 canne di stagno, disposte in unica campata a cuspide con ali, con labbro superiore a mitria e bocche allineate, del Principale dal Do2; davanti, distribuiti su 5 zoccoli, Tromboncini Bassi e Trombette Soprani.

Tastiera di 50 tasti (Do1-Fa5, con prima ottava corta), in bosso ed ebano con frontolini incisi.

Pedaliere a leggio, scavezza, di 18 tasti (Do1-Sol#2+Tamburo), costantemente unita alla tastiera.

Registri a destra della tastiera, entro propria tavola su 2 colonne, a tiranti con pomelli lignei. Cartellini a stampa originali, con cornice floreale.

### FORTE-PIANO

PRINCIPALE BASSI [8']

PRINCIPALE SOPRANI [8']

OTTAVA

DECIMA QUINTA

DECIMA NONA

VIGESIMA SECONDA

VIGESIMA SESTA

VIGESIMA NONA

TROMBONCINI BASSI [8']

TROMBETTE SOPRANI [8']

CORNO INGLESE [S, 16']

VIOLA BASSI [4']

FLAUTO IN VIII<sup>a</sup> BASSI

FLAUTO IN VIII<sup>a</sup> SOPRANI

OTTAVINO [S, 2']

BASSI ARMONICI [P, 8']

Divisione bassi/soprani tra Do#3 e Re3.

Tiratutti a manovella (dall'Ottava). Tamburo acustico all'ultimo tasto della pedaliera.

Due mantici cuneiformi a 3 pieghe, entro cassa, azionabili manualmente a corde con carrucole; un elettroventilatore ne alimenta solo uno, escludendo l'altro.

Somiere maestro in noce, chiuso da 2 ante per mezzo di naselli, a tiro con 14 stecche, così disposte dalla facciata: 1. Trombette S; 2. Tromboncini B; 3. Princ. B; 4. Princ. S; 5. Ottavino; 6. Viola B; 7. Corno ingl. S; 8. Fl. in VIII B; 9. Fl. In VIII S; 10. Ottava; 11. XV; 12. XIX; 13. XXII; 14. XXVI-XXIX.

Somiere di basseria in legno tenero, a valvola.

Crivello di legno; bocche delle canne interne tutte al di sopra di esso.

I Tromboncini B e le Trombette S hanno tube di stagno, le une di tipica foggia veneta e le altre a tronco di cono rovesciato con svasatura alla sommità. Le canne del Flauto in VIII B sono tappate 'a calotta'; quelle del Fl. in VIII S e dell'Ottavino sono cilindriche. Il Corno inglese ha tube in lega a tronco di cono rovesciato sormontato da sezione cilindrica; blocco dell'ancia con noce di piombo rotonda innestata su scarpa portavento metallica. Ai lati del somiere maestro, alimentate da tubi di piombo, 12 canne di legno tinte di rosso, del Principale (Do1-Si1) e dell'Ottava (Do1-Fa1). Le canne di basseria, lignee, sono 11: 8 per i Bassi armonici, di cui 4 presentano valvole semitonalì, e 3 per il Tamburo acustico.

Lo stato di conservazione delle varie parti dell'organo è buono; il materiale fonico è tutto presente. Lo strumento è suonabile.

# Gli antichi organi di Cingoli

*Fabio Quarchioni*

Ad occuparsi per primo degli antichi organi di Cingoli è stato Andrea Carradori, con un volume dal titolo quasi identico a quello del presente contributo<sup>1</sup>.

In seguito, nel 1996, lo scrivente, in collaborazione con Giovannimaria Perrucci, ha pubblicato un elenco degli strumenti cingolani nell'ambito del più vasto progetto del Regesto degli organi antichi marchigiani su base diocesana, apparso a puntate sulla rivista di storia locale «Studia Picena»<sup>2</sup>, a cura di Paolo Peretti.

A Cingoli quindi, tenendo conto solamente degli strumenti superstiti, hanno operato in ordine di tempo Benedetto Antonio Fioretti, la famiglia Fedeli, Gaetano Callido e suo figlio Antonio, forse Sebastiano Vici e, naturalmente, tutta la famiglia Cioccolani oltre a Michele Schimicci, organaro di Formia<sup>3</sup>.

La famiglia Cioccolani, oltre a manutenzioni e trasporti, potrebbe aver costruito intorno al 1830 uno strumento per i Padri Minori Osservanti di S. Giacomo, uno per la chiesa di S. Caterina, uno per la chiesa di S. Domenico e, forse, uno per la parroc-

---

1 Cfr. Andrea Carradori, *Antichi organi di Cingoli*, Tolentino 1985.

2 Cfr. Fabio Quarchioni-Giovannimaria Perrucci, *Regesto degli organi antichi della diocesi di Macerata-Tolentino-Recanati-Cingoli-Treia*, in «Studia Picena», LXI (1996), pp. 317-360: 319-321.

3 Per completezza vengono citati anche alcuni resti di un anonimo organo proto-ottocentesco già esistenti presso la chiesa di S. Maria di Troviggiano: cfr. Carradori, *Antichi organi di Cingoli* cit., p. 165.

chiale della frazione di Avenale<sup>4</sup>.

Lo strumento più interessante, non solo per vetustà, ci sembra quello esistente nella parrocchiale della frazione di Villa Torre, costruito quasi certamente da Benedetto Antonio Fioretti per una chiesa di Cingoli (non meglio precisabile, forse demolita) nei primi decenni del Settecento. Lo strumento, di 8 piedi, fu qui trasportato probabilmente nel 1893 da Alceste Cioccolani che, secondo alcune sue iscrizioni, lo avrebbe addirittura ricostruito e ampliato: lo strumento è infatti dotato di un registro ad ancia spurio, probabilmente di fattura industriale del tardo Ottocento, aggiunto davanti alla facciata tramite un supplemento di somiere; è dotato inoltre di una basseria totalmente aggiunta e addirittura di azionamento dei registri 'a manetta' con combinazione preparabile 'alla lombarda'. In cantoria si conserva ancora l'originale tavola di riduzione, con le catenacciature ed il meccanismo del Tiratutti del Ripieno, a pomello; sulla tavola l'iscrizione a inchiostro «Pro Cingoli», con grafia antica. A far attribuire lo strumento a Benedetto Antonio Fioretti sono i modiglioni laterali della tastiera, intagliati con la forma della doppia voluta tipica del Fioretti, nonché dei primi esponenti della Scuola di Montecarotto, da lui fondata. La pedaliera a leggio è stata ricostruita di 18 pedali, con estensione e misure probabilmente maggiori di quelle originali.

Segue in ordine di tempo e di interesse lo strumento esistente in S. Filippo, costruito da Domenico Antonio Fedeli nel 1764, come testimoniato dall'intarsio sul listello frontale della tastiera. Lo strumento presenta le canne di facciata con un profilo ondulato baroccheggianti (concavo ai lati e convesso al centro), le Trigesimali del Ripieno complete e la presenza del cosiddetto Flauto filosofico, un registro di 4 piedi con canne a cuspidi, citato anche

---

<sup>4</sup> Lo strumento non è più esistente ma lo scrivente ricorda di aver preso visione, negli anni Ottanta del Novecento, di un vecchio somiere alla veneta attribuibile ai Cioccolani, unico resto di un preesistente organo smantellato.

nella *Legenda originale*<sup>5</sup>.

Lo stesso Domenico Antonio Fedeli, nel 1768, costruì insieme ai fratelli Raffaele, Bernardino e Gaspare un organo per S. Esuperanzio, sostituito nel 1792 da uno strumento di Gaetano Callido e trasportato presso la parrocchiale di S. Marco in Castelbellino<sup>6</sup>.

Il celeberrimo organaro veneziano costruì per Cingoli cinque strumenti, di cui il più antico è l'opus 50 del 1769. Questo strumento, originariamente nel monastero di S. Spirito ed ora in quello di S. Benedetto, presenta alcune parti lignee con il marchio callidiano a fuoco «G+C». Tale marchio fu usato da Callido per essere esentato dai dazi a partire dal 1779, quindi dieci anni dopo la costruzione dello strumento: tali parti lignee potrebbero quindi essere state ricostruite o aggiunte dallo stesso autore in epoca successiva.

Dopo questo, Callido costruì due strumenti nel 1773, di cui

- 
- 5 I Flauti a cuspidi sono comuni nell'organaria veneta nacchino-callidiana, ma insoliti in quella fedeliana più arcaica di Venanzio e Feliciano, che li costruivano normalmente diritti. Domenico Antonio e i suoi fratelli introducono invece alcune novità di chiara ispirazione nacchino-callidiana, tra cui i Flauti a cuspidi, la Violetta di 4' e il Tiratutti a manovella. Nell'organo fedeliano di S. Paolino in Falerone, del 1765, tali elementi di novità sono tutti presenti.
  - 6 Questo interessante strumento, secondo quanto riportato da P. Peretti, *Gli antichi organi del comune di Pieve Torina e la dinastia dei Fedeli della Rocchetta di Camerino*, Pieve Torina-Camerino 1987, pp. 121-122, presenta una facciata di ben 31 canne, un secondo Principale dal La2, i Tromboncini (purtroppo asportati) e l'accessorio dell'U-signolo. La sua sostituzione fu dovuta al fatto che «[...] visitato l'Organo presente [Fedeli] è stato riconosciuto che non ammette il medesimo un permanente riparo» (Carradori, *Antichi organi di Cingoli* cit., p. 44); questo discutibile 'riconoscimento' potrebbe essere opera di Gaetano Callido che, dopo aver visitato l'organo Fedeli, ne avrebbe proditoriamente riferito molti e irreparabili difetti, onde poter convincere i canonici della collegiata di S. Esuperanzio ad acquistare un nuovo strumento di sua costruzione. Ci risulta infatti che il Fedeli sia ancora funzionante dopo più di tre secoli. Inoltre non è la prima volta che si trova traccia nei documenti di tale comportamento da parte di Pietro Nacchini e dei suoi vari discepoli: essi erano un po' troppo critici verso gli organari di altre scuole e di altre epoche e inoltre, pur essendo ottimi organari, sicuramente non erano immuni da interessi commerciali. Forse non mancava nemmeno, da parte del capitolo della collegiata cingolana, un atteggiamento di rivalità verso l'altro capitolo cittadino, quello della cattedrale, chiesa già dotata di un organo Callido.

uno grande per la Cattedrale (op. 83) ed uno medio per il monastero di S. Sperandia (op. 84). Il secondo dei due è stato restaurato dalla ditta Pinchi di Foligno nel 1996, che ne ha ripristinato l'originale fisionomia: era stato infatti introdotto forse da Odoardo Cioccolani, in epoca tardo-ottocentesca, un registro di Corno inglese 16' al posto dell'originale Voce umana, le cui canne erano state utilizzate come tube del nuovo registro. Tale operazione fu effettuata anche nell'organo coevo della cattedrale, ma qui l'originale Voce umana sarebbe stata spostata in fondo al somiere su un supplemento aggiunto. Il registro di Corno inglese dovrebbe essere ancora osservabile<sup>7</sup>.

Nell'anno successivo, il 1774, Gaetano Callido costruì un organo anche per il monastero di S. Caterina, op. 96<sup>8</sup>. Lo strumento, a seguito delle soppressioni napoleoniche, fu rivenduto il 15 marzo 1812 a tal Francesco Sante Mattioli di Albacina per il prezzo di lire 320; fu collocato presso la chiesa parrocchiale di S. Venanzio in Albacina da Francesco Cioccolani<sup>9</sup>. Di recente lo strumento è stato restaurato dalla ditta Artigiana Formentelli di Camerino. Degno di nota che, pur presentando ancora le canne di facciata con labbro superiore a scudo – tipico del primo tipo di strumento callidiano – ha già una tastiera originale del secondo tipo callidiano<sup>10</sup>, caratte-

---

7 Il condizionale è d'obbligo perché l'ultimo sopralluogo dello scrivente risale al 1987.

8 Cfr. Carradori, *Antichi organi di Cingoli* cit., pp. 97-102.

9 *Ibid.*

10 Cfr. M. Ferrante-F. Quarchioni, *Gli organi di Gaetano Callido nelle Marche*, Abbazia di Fiastra-Urbisaglia 1989. Nel primo tipo, gli strumenti callidiani ricalcano le caratteristiche di quelli nacchiniani: canne di facciata con labbro superiore a scudo e tastiere con modiglioni laterali di profilo complesso, uniti a tasti cromatici con listello centrale in bosso ad intarsio. Invece nel secondo tipo, in auge all'incirca dal 1775 avanzato, le canne di facciata hanno il labbro superiore a mitria e le tastiere presentano modiglioni laterali dal profilo più semplificato, con tasti cromatici senza intarsi. Nella produzione degli anni di transizione come il 1774-75, possono trovarsi strumenti con caratteristiche ibride, di cui un altro esempio è l'organo della chiesa della Croce in Senigallia, op. 104 del 1775.

rizzandosi quindi come un Callido di tipo ‘intermedio’.

Segue l'organo Callido di S. Esuperanzio, grande strumento di otto piedi con la presenza di tutti i registri da concerto tipici di Callido, divisi tutti in bassi e soprani. Si tratta dell'opus 305 del 1792, come indicato dalla Legenda originale posta sopra la tastiera<sup>11</sup>; esso, collocato inizialmente in una cantoria barocca appositamente costruita sul fianco destro della navata, nel 1917 fu trasportato da Alceste Cioccolani sul matroneo in fondo all'abside<sup>12</sup> e, nel 2003, restaurato da Angelo Carbonetti di Foligno e trasportato nella posizione attuale. È posto sul pavimento del presbiterio (sopraelevato rispetto alla navata), a sinistra, in una semplice cassa lignea tinta color noce scuro, quasi in continuità con gli stalli del coro.

Nei primi decenni dell'Ottocento, probabilmente dopo la Restaurazione e con la riapertura dei vari conventi e monasteri, prese il via l'attività di Francesco Cioccolani: egli infatti costruì prima del 1825 l'organo di S. Domenico<sup>13</sup>, quello di S. Giacomo nel 1825 e, nel 1826, quello di S. Caterina. A parte l'ultimo dei tre, rimodernato in epoca più tarda forse dal figlio Odoardo, gli altri due presentano una struttura vagamente ‘vicianà’: lo strumento già in S. Giacomo presenta infatti una piccola cassa espressiva in fondo al somiere maestro, che probabilmente conteneva uno o due registri ad ancia<sup>14</sup>.

---

11 Nel catalogo delle opere callidiane, pubblicato in Renato Lunelli, *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Firenze 1973, lo strumento viene indicato come opus 304. Tali discrepanze sono frequenti al punto di indurre l'ipotesi che il catalogo sia postumo, compilato da Antonio Callido, figlio di Gaetano. Il confronto con la calligrafia dei contratti stipulati e firmati da quest'ultimo in rappresentanza del padre confermerebbe tale ipotesi.

12 Cfr. Carradori *Antichi organi di Cingoli* cit., pp. 41-54.

13 Ivi, p. 118, dove si riporta parte del contenuto di un inventario fatto per una visita pastorale del 1817.

14 Trasportato, restaurato e rimontato da Alessandro Girotto, nei primi anni Novanta del secolo scorso, nell'auditorium del convento di S. Pacifico in San Severino Marche. In fondo al somiere maestro sono presenti fori quadrati per probabili canne ad ancia

Infine, in S. Francesco, si trova l'interessante «Organo n. 620 fabbricato dal celebre Professore Signor Antonio Callido, e messo in attività dal suo primo agente Sign. Matteo Canavesi sotto il di 28 Agosto 1828» (così nell'intestazione dell'originale Legenda applicata sull'organo). Oltre alle già note caratteristiche degli organi del padre Gaetano, esso presenta novità romanticheggianti come la Fluta real di 8', cilindrica, il registro meccanico combinato del Clarinetto (Fluta real più Tromboncini soprani, inseriti contemporaneamente tramite due stecche supplementari comandate dall'apposito pomello), l'Ottavino di 2', la Terza mano nei soprani ed un'originale Voce angelica costituita da 23 campanelli, fatti suonare tutti insieme da un apposito pedale accessorio.

Questa è la situazione attuale degli organi antichi di Cingoli, per lo più consistenti in strumenti di Gaetano Callido. Pur apprezzando la grande bellezza di tali strumenti, non possiamo non essere concordi con l'opinione del bergamasco Giuseppe Serassi che, da grande organaro rivale del Callido, elenca con grande puntualità tutti i pregi ma anche tutti i difetti dei suoi strumenti: fatti perfettamente, solidi, bene intonati ed accordati ma allo stesso tempo poveri di registri e di accessori ma, soprattutto, uniformi tra di loro e monotoni al punto tale che, una volta visto uno, è come averli visti tutti.

---

di tipo viciano; nel restauro sono stati ricostruiti la cassa espressiva e lo zoccolo portavento, sul quale è stato collocato un improbabile registro di Tromboncini di foggia callidiana.

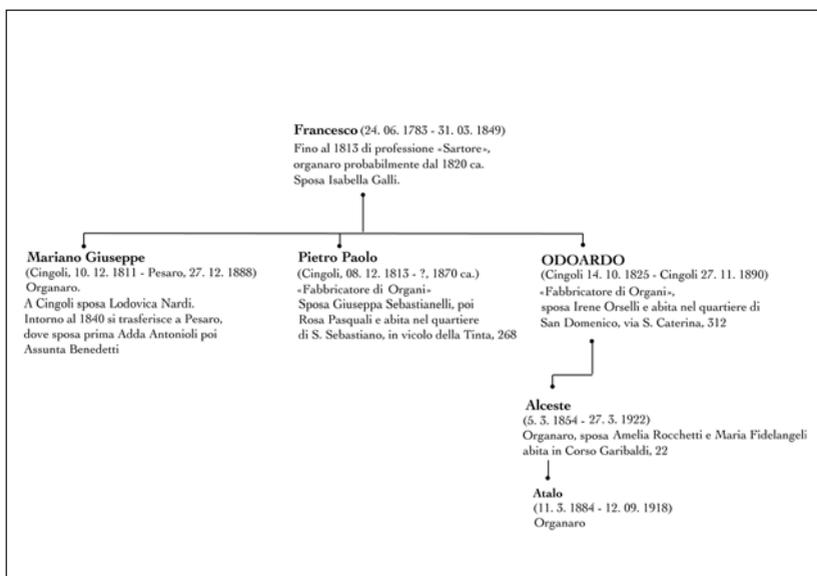
# Le origini e l'opera dei Cioccolani, organari in Cingoli

*Mauro Ferrante*

A distanza di tredici anni dalla pubblicazione del saggio *Note sui Cioccolani maestri organari di Cingoli* apparso nella rivista «Quaderni musicali marchigiani»<sup>1</sup>, questo intervento ripercorre sinteticamente le tappe della ricerca che, a seguito della catalogazione delle opere superstiti e grazie all'analisi dei documenti d'archivio, mi condusse alla definizione biografica del quadro familiare degli organari cingolani e alla ricostruzione della loro attività. Ancora al termine del secolo scorso, infatti, non erano noti i dati anagrafici ed i rapporti di parentela di alcuni membri della famiglia, né era completo il quadro del percorso produttivo dei maestri cingolani, operanti per oltre un secolo dal capostipite Francesco, attivo durante la prima metà dell'Ottocento, sino ai figli Giuseppe, Pietro e in particolare Odoardo, per poi cessare finalmente con Alceste ed Atalo nel primo ventennio del Novecento.

---

1 Cfr. Mauro Ferrante, *Note sui Cioccolani maestri organari di Cingoli*, in «Quaderni musicali marchigiani», 5/2000, pp. 111-153.



Nella precedente fortunata ricerca presso l'Archivio di Stato di Macerata, dove sono conservati i documenti dell'Archivio storico comunale di Cingoli sino all'epoca napoleonica, e presso l'Archivio ecclesiastico della collegiata di S. Esuperanzio di Cingoli, furono ritrovati gli atti di nascita e di morte di Pietro Paolo Floriano (Cingoli, 1733-1813) – figlio di Francesco Antonio (nato nel 1710) e Giovanna Pasta – che nello *Stato delle anime* del 1808 viene indicato come «sonatore», mentre nell'atto di nascita della nipote Adelsia del 1810 risulta esercitare l'umile professione di «spurgatore di panni». Il primogenito di Pietro Paolo ed Elisabetta Gatti, Michele (nato nel 1762), esercitava la professione di calzolaio, mentre il secondo figlio Giovanni, nato nel 1776, era sacerdote e mansionario della cattedrale di Cingoli.

Il terzogenito, battezzato con il nome avito di Francesco Antonio (Cingoli, 1783-1849) può essere considerato il capostipite degli organari. Anch'egli inizialmente divide la sua attività lavorativa

tra la professione di «sartore» e quella di cantore e organista della collegiata, per esercitare poi quella di «organaro» soltanto dal 1812, confermando la pratica piuttosto diffusa a Cingoli durante i secoli XVIII e XIX dell'esercizio contemporaneo di mestieri diversi. La tesi già avanzata del suo possibile apprendistato organario presso la bottega viciana di Montecarotto, seppur non suffragata da documentazione d'archivio, appare ancora valida.

L'opera di Francesco sembra comporsi per lo più di restauri o di rielaborazioni di organi di epoca precedente e raramente comprende la fabbricazione *ex novo* degli strumenti, come nell'unico esempio superstite della sua op. 15, conservata nell'oratorio urbinato della Confraternita della Torre, datata al 1842 e probabilmente uno dei suoi ultimi lavori. Fra i restauri di documentata attribuzione si possono citare quello del 1812 all'op. 96 di Gaetano Callido e il suo trasferimento dal monastero di S. Caterina di Cingoli alla parrocchiale di Albacina, quello del 1822 all'op. 68 del citato maestro veneziano conservata nella collegiata di Apiro e la rielaborazione dello strumento proveniente dalla chiesa francescana di Corridonia, ceduto alla parrocchiale di Monte Roberto nel 1833.

Dei nove figli che Francesco ebbe da Isabella Galli, il quintogenito Mariano Giuseppe (Cingoli, 1811-Pesaro, 1888) è il primo a intraprendere il mestiere di organaro. Dai documenti risultò tra l'altro, non senza qualche iniziale confusione, che già nel 1807 era nato un primo figlio maschio, il secondogenito, battezzato con il medesimo nome e tuttavia deceduto ancora infante. Non conosciamo le ragioni che mossero Giuseppe, dopo l'iniziale apprendistato nella fabbrica paterna assieme ai fratelli Pietro e Odoardo, ad aprire bottega per conto proprio, stabilendosi intorno al 1840 a Pesaro.

Come per il padre, anche il suo lavoro comprende un numero ridotto di opere interamente da lui realizzate – ossia i due strumenti urbinati nell'oratorio della Compagnia della Morte del 1850 [fig. 1] e nella chiesa di S. Francesco di Paola, op. 27 del 1858 – mentre di maggiore rilevanza appaiono le attestazioni riguardanti la rielaborazione

borazione, la manutenzione e il restauro degli strumenti conservati nel territorio della provincia pesarese. I numerosi esempi di soppressione o spostamento in fondo al somiere maestro del registro di Voce umana soprani operati da Giuseppe, con l'aggiunta di un Corno inglese di 16' soprani – che sarà impiegato invariabilmente anche da Odoardo – collocato al suo posto dietro la facciata, sono così frequenti da rappresentare una sorta di sicura attestazione patronimica anche in mancanza di documentazione. Alcuni casi prevedono inoltre l'aggiunta di un Ottavino militare di 2' soprani (Pesaro, chiesa di S. Agostino) o la sua realizzazione grazie allo scalamento verso il grave delle canne della Cornetta 1, 3/5' soprani (Pesaro, organi delle chiese di S. Giacomo e S. Filippo, quest'ultimo trasferito nella parrocchiale del comune di Auditore, in provincia di Pesaro).

Del successivo figlio di Francesco, Pietro Paolo nato a Cingoli nel 1813, non sono noti il luogo e la data di morte. Questa dovrebbe essere tuttavia collocata intorno al 1870, dal momento che egli risulta attivo nella manutenzione degli organi marchigiani, fino all'estrema provincia picena, fra il 1846 e il 1869, probabilmente collaborando anche alla manifattura degli strumenti nuovi con il più giovane Odoardo. Nel *Registro di Popolazione del Comune di Cingoli* (vol. II, foglio n. 245) di epoca napoleonica, conservato presso l'Archivio dell'Anagrafe del comune di Cingoli, Pietro è detto di professione «Fabbricatore di Organi», anche se oggi non risultano strumenti propriamente da lui lavorati.

L'ultimogenito di Francesco, Odoardo Callisto (Cingoli, 1825-1890) già nel 1849 succede al padre come organista, organaro e maestro di cappella della collegiata di S. Esuperanzio, incarico che terrà sino alla morte. Nei documenti risulta di professione «Fabbricatore di Organi», abita in via di S. Caterina nel quartiere di S. Domenico, parrocchia della cattedrale ed è coniugato con Irene Orselli, di professione «sartrice», da cui avrà sette figli. Attestato nelle Marche tra il 1842 e il 1887, soprattutto nelle province di

Ancona, Macerata e Ascoli Piceno, Odoardo rappresenta la figura più importante della famiglia. La sua produzione comprende oltre una trentina di organi – al 1879 risale l'op. 33 per la chiesa monastica di S. Giacomo a San Ginesio, probabilmente l'ultima di sua fabbricazione – ma rilevante fu anche la sua attività nel settore della manutenzione e del restauro. La breve descrizione della bottega di Odoardo contenuta nell'opuscolo di Filippo Raffaelli parla della costruzione di strumenti nuovi con un ritmo di tre all'anno e l'impiego di quattordici lavoranti<sup>2</sup>.

La prima attestazione dell'attività di Odoardo risale al 1842, anno in cui effettua un intervento di accordatura all'organo (Angelo Cimarelli, 1818) della chiesa monastica di S. Caterina in Urbino [fig. 2], mentre il primo strumento di sua costruzione (sebbene con l'impiego di materiale precedente) è l'organo della chiesa jesina di S. Francesco di Paola all'Arco clementino del 1846. Seguiranno poi le significative op. 8 (1850) per il santuario della Madonna del Sole a Belvedere Ostrense, l'op. 11 (1853) per il convento di S. Francesco a Massa Fermana (oggi nella parrocchiale di S. Lorenzo dello stesso paese), l'op. 13 del 1855 nel monastero di S. Luca a Fabriano e l'op. 14 dell'anno seguente per S. Agostino a Montelparo, l'organo per la chiesa della Maternità a Camerata Picena (probabile op. 15) del 1857 [figg. 3-4], l'op. 18 (1864) per S. Maria Assunta a Montesecco di Pergola, l'organo (op. 20?) per la chiesa di S. Maria de Abbatissis a Serra de' Conti e l'op. 21 per S. Francesco di Ostra entrambi del 1866, l'op. 22 dell'anno seguente per la chiesa di S. Tòssano in Agolla di Sefro, l'op. 26 nella chiesa di S. Vito a San Vito sul Cesano di San Lorenzo in Campo (1868) e, infine, la citata ultima op. 33 per San Ginesio, di cui si conserva nell'archivio del convento la scrittura privata datata 25 aprile 1879 per la somma di lire 2150. A questo elenco si deve aggiungere lo strumento oggi

---

2 Cfr. *Sul quadro sinottico delle Industrie dello Stato Pontificio compilato dal Sig. Erasmo Fabbri Scarpellini. Alcune osservazioni del Marchese Filippo Raffaelli de' Signori di Colmullaro*, Recanati 1858, pp. 10-11.

conservato nella chiesa parrocchiale di Scascoli di Loiano [fig. 5], nel Bolognese, proveniente da una non meglio identificata località marchigiana, dove una targa a stampa sotto vetro, applicata al centro del listello frontale sopra la tastiera, reca la semplice iscrizione «ODOARDO CIOCCOLANI / IN CINGOLI».

La produzione di Odoardo si richiama evidentemente all'estetica dell'organo veneto neoclassico, in particolare di quello callidiano, soprattutto riguardo alle caratteristiche del Principale e dei suoi armonici, della Voce umana (con accordatura calante), della Viola di 4' bassi e dei Tromboncini, distaccandosene tuttavia per alcune peculiarità costruttive, a cominciare dai flauti – il Flauto traverso di 8' soprani, il Flauto in VIII (nei bassi tappato a calotta) e la Cornetta soprani sempre cilindrici come negli strumenti paterni, il caratteristico Ottavino militare di 2' soprani – e da una nutrita batteria di registri ad ancia dall'evidente estetica romantica: il citato Corno inglese di 16' soprani, la Tromba di 4' bassi – denominata «Tromba di Accomp[ag]no» o «Bombardino basso» – completata nei soprani da una Tromba di 8', il Fagotto di 8' bassi ed infine la Bombarda di 8' al pedale – anche più tradizionalmente denominata «Trombe Reali» – con tube piramidali in abete tinto di rosso. Oltre ai tradizionali Tiratutti a manovella e Tamburo acustico in pedaliera, Odoardo fabbrica sovente tra gli accessori la Terza mano, e in proposito il citato strumento fabrianese del 1855 presenta un'eccezionale particolarità: le canne del Principale di facciata, collocate dalla parte della chiesa, e gli altri registri a ridosso della tastiera rivolta verso la clausura, sono separati da una persiana espressiva comandata da un pedaletto.

A completamento dei dati già noti sull'opera di Odoardo, è opportuno aggiungere in questa sede una recente e significativa acquisizione documentaria: il progetto (riportato in Appendice) con il quale il maestro cingolano concorse nel 1881 a una gara d'appalto – in concorrenza con Filippo Tronci di Pistoia, Tommaso Piacentini e Antonio Battani di Frassinoro, Giacomo Locatelli di Berga-

mo e Luigi Lingiardi di Pavia – per la costruzione del nuovo organo di S. Eulalia a Cagliari, documento conservato presso l'Archivio parrocchiale della chiesa cagliaritano, cortesemente trasmesso dallo studioso Roberto Milleddu<sup>3</sup> [tavv. 6-8]. Se immediatamente sorprende la provenienza geografica della committenza, così lontana dal circoscritto territorio marchigiano in cui si svolse l'attività dei Cioccolani, ancor più straordinario appare il contenuto del progetto stesso, che prevede l'opzione tra uno strumento grande in base di 16 piedi e con due tastiere – l'unico mai progettato da Odoardo – e uno minore di 8 piedi e con tastiera singola, tutte però straordinariamente sviluppate, con la prima ottava cromatica – «estesa», come indicato dall'organaro – e con ambito di 54 note sino al Fa5. Anche la pedaliera, in entrambi gli strumenti, presenta la prima ottava cromatica, ma l'estensione di 17 pedali è limitata al Mi2, cui segue il tradizionale Tamburo. Se da un lato la nutrita presenza dei registri ad ancia – quali il Fagotto, le Trombe, la Tromba Alemanna e le Trombette, il Clarone, il Corno inglese, la Bombarda e il Bombardone – e quella di flauti come il Flauto reale, il Flauto silvestre e l'Ottavino militare, arricchiti dalle percussioni di Piatti e Catuba e dall'accessorio della Terza mano, mostrano l'evidente emancipazione di Odoardo dagli schemi neoclassici, con l'apertura verso i colori dell'orchestra e della banda, dall'altro i previsti registri spezzati del Flauto in ottava e in duodecima e dei Tromboncini in «stile Callido» – così Odoardo stesso li definisce – testimoniano che l'influenza del Veneziano è ancora assai presente nell'estetica del maestro di Cingoli. E certo neppure egli intende negarla quando scrive alla committenza che «si garantisce nella qualità dei Pieni esser dello stile del celebre Callido di Venezia», senza rendersi conto di aver così ingenuamente decretato la sua esclusione dalla gara.

Il giudizio sui progetti fu richiesto infatti a Vincenzo Anto-

---

3 Cfr. Roberto Milleddu, *Gli organi della chiesa di Santa Eulalia a Cagliari: quattro secoli di attività organaria e musicale nel quartiere della Marina*, Cagliari 2002.

nio Petrali (Crema 1832-Bergamo 1889) per il quale, alla luce dei principi innovatori della Riforma ceciliana, la proposta di Odoardo riguardo all'organo minore apparve assolutamente insufficiente, mentre lo strumento più grande risultò «proporzionato, ma sempre all'antica e senza novità e varietà d'istromentazione». Fu quindi incaricata della costruzione del nuovo organo la ditta Lingiardi di Pavia.

Nel già citato *Registro di Popolazione* (vol. II, foglio n. 259) il terzogenito di Odoardo, Alceste Francesco (Cingoli, 1854-1922) risulta abitare in via Garibaldi al n. 22, coniugato con Amelia Rocchetti da cui avrà tre figli. In seconde nozze sposerà poi Maria Fidelangeli da cui nascerà la figlia Ara (Cingoli, 1913-1992), nota maestra elementare e ultima, tra i membri della famiglia, ancora residente a Cingoli fino a tempi abbastanza recenti. Alceste è attivo tra il 1869 e il 1921 nelle province di Macerata, Ascoli Piceno e Ancona (mentre sembra si possa escludere quella di Pesaro) principalmente come collaboratore del padre. Non risultano infatti strumenti propriamente da lui fabbricati e, soprattutto dopo la morte di Odoardo, Alceste si dedicherà esclusivamente a lavori di restauro e manutenzione. Dal 1891 succede al padre come organista e addetto alla manutenzione dell'organo della collegiata cingolana con lo stipendio di lire 25 annue. Piuttosto discutibile, e tuttavia significativa di un certo gusto *fin de siècle*, risulta la singolare aggiunta operata da Alceste di un piccolo armonium ad ancia libera durante l'intervento di restauro agli organi callidiani della collegiata di Sant'Elpidio a Mare nel 1897 e della chiesa di S. Paolo a Macerata nel 1911.

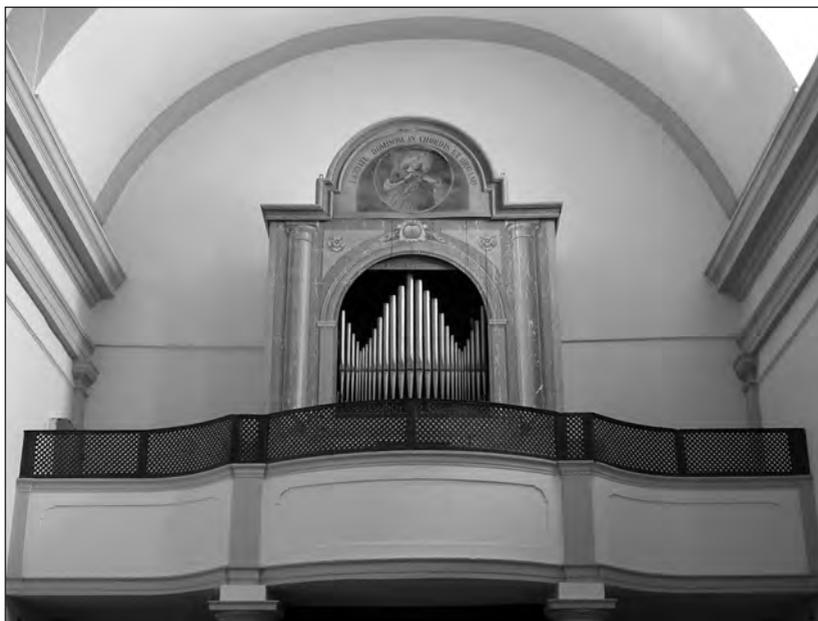
Atalo (Cingoli, 1884-1918), secondogenito e unico figlio maschio di Alceste, è attestato durante il breve periodo fra il 1904 e il 1911, anch'egli unicamente come collaboratore del padre in occasione di lavori di manutenzione. Con la sua prematura morte, all'età di 34 anni, ha termine l'attività organaria della famiglia.



fig. 1. Urbino, oratorio della Compagnia della Morte, organo di Giuseppe Cioccolani (1850): particolare del cartiglio applicato all'interno della secreta del sommiere maestro.



fig. 2. Urbino, chiesa monastica di S. Caterina, organo di Angelo Cimarelli (1818): iscrizione graffita sul muro perimetrale da Odoardo Cioccolani nel 1842.



*fig. 3.* Camerata Picena, chiesa della Natività della Beata Vergine: prospetto dell'organo di Odoardo Cioccolani (1857).



*fig. 4.* Dello stesso: particolare del curioso marchio stampigliato sulla canna Fa1 del registro di Ottava.



*fig. 5.* Scascoli di Loiano (BO), chiesa parrocchiale: prospetto dell'organo di Odoardo Cioccolani.

*Proposta di un Organo a due registri con Organo d'eco*

		Organo d'eco	
		Organo d'eco	
		Organo d'eco	
<i>Registri di acciaio</i>			
1	Principale di Bassi 16 Bassi	24	Bombardamenti bassi
2	Principale di " 16 Soprani	25	Bombarda di Bassi
3	Principale di " 8 Bassi	26	flauto Bassi
4	Principale di " 8 Soprani	27	flauto in Soprani
5	Ottava Bassi	28	flauto in Soprani
6	Ottava Soprani	29	Ottavino militare
7	Decima quinta	30	Viola Bassi
8	Decima nona	31	Viola Soprani
9	Vigesima seconda	32	Catuba
10	Vigesima sesta	33	Piatti armonici
11	Vigesima nona	34	Terza mano
12	Trigesima terza	35	Accoppiamento del 2° registro
13	Trigesima sesta	36	Terza mano
14	Controbassi reali di 16	<i>Secondo Organo d'eco</i>	
15	Bassi armonici di 8		
16	Timpani e timbali		
<i>Registri di concerto d'acciaio</i>			
17	Fagotto Bassi	1	Principale Soprani
18	Trombe di 16 Soprani	2	Ottava Bassi
19	Trombe di 8 Bassi	3	Ottava Soprani
20	Trombe di 8 Soprani	4	Decima quinta
21	Clarone Bassi	5	Decima nona
22	Corno Inglese soprani	6	Vigesima seconda
23	Tamburo al pedale		

*Agua*

figg. 6-8. Proposta di Odoardo Cioccolani per l'organo della chiesa di S. Eulalia a Cagliari.

Progetti di Concerto		di Anna	
8	Trombette Bassi	Capriccio sopra il 2 <sup>o</sup> e fine al 3 <sup>o</sup>	11
9	Clarinetti Soprani	Andante sopra il 2 <sup>o</sup> e fine al 3 <sup>o</sup>	11
10	Clarinetti Bassi	Allegro moderato sopra il 2 <sup>o</sup> e fine al 3 <sup>o</sup>	11
11	Corno Inglese Soprano	Allegro moderato sopra il 2 <sup>o</sup> e fine al 3 <sup>o</sup>	11
12	Flauto in Sol Soprano	Allegro moderato sopra il 2 <sup>o</sup> e fine al 3 <sup>o</sup>	11
13	Flauto in Sol Soprano	Allegro moderato sopra il 2 <sup>o</sup> e fine al 3 <sup>o</sup>	11
14	Ottobasso	Allegro moderato sopra il 2 <sup>o</sup> e fine al 3 <sup>o</sup>	11
15	Contrabbasso	Allegro moderato sopra il 2 <sup>o</sup> e fine al 3 <sup>o</sup>	11
<p>Questo grandioso strumento è fatto in fabbrica fidei del 1800 e conservato  a spese di rapporto della macchina da tingere al Capello, come si è detto  e si propone, e si propone in questo modo, e si carica del  le rate prima del total pagamento sono di lire 3000  lire 3000 e con il atto della firma del venditore, per gennaio 1801, si dà  alla consegna dell'istrumento, e altre più, per un anno, e si dà  f. 156000 e l'ultima di f. 1000</p> <p>Per la garanzia del lavoro si mantengono la macchina per anni 10  e si garantisce la qualità del Credo, e per la garanzia del Credo  Credito, e si garantisce di quella degli istrumenti, e si dà, come si è detto  Fabbrica di tutti i generi che si fanno.</p>			

fig. 7.

Progetto di un organo ad una sola Juffina

Registri di Luce	Registri ad Animo
1 Principale Bassi	22 Flauto Reale
2 Principale Soprani	23 Flauto in 8 <sup>a</sup> Bassi
3 Ottava Bassi	24 Flauto in 8 <sup>a</sup> Soprani
4 Ottava Soprani	25 Flauto in 12 <sup>a</sup> Bassi
5 Decima quarta	26 Flauto in 12 <sup>a</sup> Soprani
6 Decima nona	27 Cornetto
7 Vigesima seconda	28 Ottavino Militare
8 Vigesima sesta	29 Viola Bassi
9 Vigesima nona	30 Viola Soprani
10 Trigesima prima	31 Terza mano
11 Trigesima terza	32 Tamburo al piede
12 Basso di 16 <sup>a</sup> al fat. inante Juffa	Costa delle Canne n <sup>o</sup> 885.
13 Bassi armonici	Nota inamiciando del 12 basso fino
14 Timpani e Simbali	no 29.
	Juffina Juffa del 2 <sup>a</sup> al fa 54
Registri di Concerto ad Animo	Rebano Juffa di Pied. n <sup>o</sup> 17. e 18. ottavi.
15 Fagotto Solo Bassi	Due grandi Martini
16 Tromba Altissima Sop.	Quest'organo costa f. 9500 di Juffa,
17 Clarone Bassi	8 rate la prima di f. 2000 nel atto della f.
18 Corno Juffa Soprani	ma del contratto f. 2000 e f. 2000 alla
19 Bombardone	carognia del Juffamento f. 2000 anno
20 Tromboncini Bassi) <i>Alto (alto)</i>	di f. 1000. l'ultima di 5000. col Juffa in
21 Tromboncini Soprani)	zione del tutto Juffa Juffa nel primo prog.
	Ottavo Juffa Juffa Juffa
	J Organi in Juffa Juffa

fig. 8.

## APPENDICE

Cagliari, Archivio parrocchiale della chiesa di S. Eulalia, Fondo Congregazione del SS. Sacramento, *Fascicolo dell'Organo*, busta 2: Proposta di Odoardo Cioccolani per la costruzione del nuovo organo, s. d. [ma 1881].

### *Progetto di un Organo a due tastiere con Organo d'Eco*

#### *Registri di Pieno*

- 1 Principale di Piedi 16 Bassi
- 2 Principale di “ 16 Soprani
- 3 Principale di “ 8 Bassi
- 4 Principale di “ 8 Soprani
- 5 Ottava Bassi
- 6 Ottava Soprani
- 7 Decima quinta
- 8 Decima nona
- 9 Vigesima seconda
- 10 Vigesima sesta
- 11 Vigesima nona
- 12 Trigesima terza
- 13 Trigesima sesta
- 14 Controbassi Reali di P. 16
- 15 Bassi armonici di P. 8
- 16 Timpani o Timballi

#### *Secondo Organo d'Eco*

#### *Registri di Pieno*

- 1 Principale Bassi
- 2 Principale Soprani
- 3 Ottava Bassi
- 4 Ottava Soprani
- 5 Decima quinta
- 6 Decima nona
- 7 Vigesima seconda

#### *Registri di concerto ad ancia*

- 17 Fagotto Bassi
- 18 Trombe di 16' Soprani
- 19 Trombe di 4' Bassi
- 20 Trombe di 4' Soprani
- 21 Clarone Bassi
- 22 Corno Inglese Soprani
- 23 Tamburo al pedale
- 24 Bombardone
- 25 Bombarda
- 26 Flauto Reale
- 27 Flauto in 8<sup>a</sup> Bassi
- 28 Flauto in 8<sup>a</sup> Soprani
- 29 Ottavino militare
- 30 Viola Bassi
- 31 Viola Soprani
- 32 Catuba
- 33 Piatti armonici
- 34 Terza mano
- 35 Accoppiamento delle 2 Tastiere
- 36 Terza mano [*sic*]

#### *Registri di concerto ad ancia*

- 8 Trombette Bassi
- 9 Trombette Soprani
- 10 Clarone Bassi
- 11 Corno Inglese Soprani
- 12 Flauto silvestre Bassi
- 13 Flauto silvestre Soprani
- 14 Ottavino
- 15 Cornetto

Totale di registri N.° 51  
Totale di canne N.° 1408

Mostra Reale incominciando dal Do1 fino al Re27  
Tastiera estesa dal Do1 fino al Fa 54  
Pedaliera estesa di n.° 17 pedali, e 18 col Tamburo  
N° 4 mantici di metri 2 Lunghezza, m. 1 Larghezza

Questo grandioso Istrumento costa in Fabbrica Lire 16000 ristretto spese di trasporto della machina da Cingoli a Cagliari come il viaggio di due persone, ed il cassone o custodia, resta a carico del committente.

Le rate fino al total pagamento sono divise in 9 cioè la prima di Lire 3000 nell'atto della firma del contratto. La seconda di £. 3.000 alla consegna dell'Istrumento, le altre per sei anni in ogni anno £. 1.500. L'ultima di £. 1.000.

Per la solidità del lavoro si mantiene la machina per anni 4. Come pure si garantisce nella qualità dei Pieni esser dello stile del celebre Callido di Venezia, in quella degli strumenti ad ancia, come dei migliori Fabricatori tanto indigeni che stranieri.

Segue 2° Progetto

*Progetto di un Organo ad una sola tastiera*

*Registri di Pieno*

- 1 Principale Bassi
- 2 Principale Soprani
- 3 Ottava Bassi
- 4 Ottava Soprani
- 5 Decima quinta
- 6 Decima nona
- 7 Vigesima seconda
- 8 Vigesima sesta
- 9 Vigesima nona
- 10 Trigesima sesta [sic]
- 11 Trigesima terza
- 12 Bordoni di Piedi 16 al Fa# riman[en]te Reali
- 13 Bassi armonici
- 14 Timpani o Timballi

*Registri ad anima*

- 22 Flauto Reale
- 23 Flauto in 8<sup>a</sup> Bassi
- 24 Flauto in 8<sup>a</sup> Soprani
- 25 Flauto in 12<sup>a</sup> Bassi
- 26 Flauto in 12<sup>a</sup> Soprani
- 27 Cornetto
- 28 Ottavino militare
- 29 Viola Bassi
- 30 Viola Soprani
- 31 Terza mano
- 32 Tamburo al pedale

*Registri di concerto ad ancia*

- 15 Fagotto Reale Bassi
- 16 Tromba Alemanna di Sop.[rani]
- 17 Clarone Bassi
- 18 Corno Inglese Soprani
- 19 Bombardone
- 20 Tromboncini Bassi stile Callido
- 21 Tromboncini Soprani

Totale delle canne N.° 885

Mostra incominciando dal Re basso fino al Mi29. Tastiera estesa dal Do fino al Fa54. Pedaliera estesa di Pedali n.° 17, e 18 col Tamburo. Due grandi mantici.

Quest'organo costa £. 8500 divise in 7 rate. La prima di £. 2.000 nella della firma del contratto. La 2<sup>a</sup> di £. 2.000 alla consegna dell'Istrumento. 4 ogni anno di £. 1000. L'ultima di 5000 [*recte* 500] colle istesse condizioni che trovansi espresse nel primo progetto.

# Considerazioni tecniche sull'attività organaria della famiglia Cioccolani di Cingoli

*Giulio Fratini*

## ***Introduzione***

Nella stesura di questo contributo, per la volontà di produrre uno scritto quanto più possibile esaustivo e puntuale, ho dovuto sostenere in breve tempo un'intensiva campagna conoscitiva, condotta prevalentemente 'sul campo', dell'attività organaria della famiglia Cioccolani, cui non ero molto addentro: poche infatti erano state, prima d'ora, le occasioni d'incontro con i loro manufatti, data la marginale presenza di questi artigiani nella parte meridionale delle Marche in cui finora sono stato maggiormente attivo sul fronte della ricerca, e dove si contano sulle dita di una mano gli sconfinamenti costruttivi della famiglia<sup>1</sup>, mentre notevole è stata l'attività di Alceste come accordatore e restauratore, spesso impegnato in vere e proprie 'campagne' di manutenzione organizzate per aree geografiche<sup>2</sup>. Alla fine si è concretizzato quello che, con i limiti attuali

---

1 Gli strumenti costruiti dal solo Odoardo Cioccolani tra Fermano e Piceno, prendendo il fiume Chienti come limite nord di tale zona, sono: Massa Fermana, chiesa di S. Lorenzo, Silvestro e Ruffino, organo di Odoardo, op. 11 del 1853 (in origine nella chiesa dei Minori osservanti dello stesso luogo); Montelparo, chiesa di S. Agostino, organo di Odoardo op. 14 del 1855 ca.; Comunanza, chiesa di S. Caterina d'Alessandria: aggiunta di canne di basseria ad opera di Odoardo, nel 1858, a un più antico ed anonimo organo a due tastiere.

2 Si veda, per esempio, la 'campagna' di manutenzioni e restauri operata da Alceste, tra

e i sempre auspicabili approfondimenti futuri, vuole comunque essere un modesto contributo per allargare le conoscenze nell'ampia scacchiera degli studi organari in terra marchigiana.

Per colmare il vuoto, ho dovuto fare un certo numero minimo di sopralluoghi quanto più accurati possibile al fine di avere un quadro chiaro di come lavorassero questi artigiani cingolani ed acquisire preferibilmente quei precisi dati tecnici che mi permettesse agevoli confronti tra i diversi manufatti, trattando invece sommarariamente le informazioni storiche, presenti in modo più circostanziato in altri studi contenuti nel volume.

Nell'intenzione originaria c'era la volontà di completare questo contributo con un saggio di misure essenziali di almeno un organo per ogni esponente della casata; ma, a causa delle difficoltà incontrate nell'esaminare alcuni strumenti e dei tempi sempre troppo stretti, rimando senz'altro tale proposito a qualche occasione futura, accontentandomi in questa sede di quei rilievi strettamente necessari a portare avanti il discorso, pur sempre su basi scientifiche.

### *Da Montecarotto a Cingoli, concordanze e discordanze*

Scopo sotteso a questo lavoro di analisi tecnico-stilistica dell'opera dei Cioccolani era quello di indagare, ed eventualmente confermare, un presunto apprendistato compiuto da Francesco Cioccolani (1783-1849) presso la cosiddetta Scuola di Montecarotto, rappresentata nello specifico da Sebastiano Vici (1755-1830); questa ipotesi, già formulata da Mauro Ferrante<sup>3</sup>, risulta plausibile sul

---

aprile e maggio 1904, tra Acquaviva Picena, Offida e Ripatransone; a Tolentino, due organi restaurati nell'agosto 1905; altra discesa nel Piceno nel luglio del 1912, quando lavora ai due organi di Rapagnano; nel settembre del 1919 agli organi di Morrovalle ed infine, nell'ottobre dello stesso anno, ad entrambi gli organi di Apiro. Sicuramente, in questo modo, le parrocchie si organizzavano per risparmiare facendo delle manutenzioni cumulative in un'epoca in cui lo spostamento di un organaro con i suoi ferri di bottega non era così agevole come oggi.

3 Cfr. M. Ferrante, *Note sui Cioccolani maestri organari di Cingoli*, in «Quaderni musicali marchigiani», 5/1998, pp. 111-153: 2.

piano cronologico, verosimile su quello stilistico (considerata l'impostazione estetica delle opere mature di Francesco), ma debole alla luce dei sopralluoghi da me effettuati ai primi manufatti dell'organaro cingolano, nei quali la parentela viciana sembra più dovuta al vero e proprio riutilizzo di materiali provenienti da organi del Vici che non ad un apprendistato diretto.

Per quanto difficile da stabilire, data l'assenza di iscrizioni patronimiche e data, sembra che l'organo di autore anonimo collocato nella chiesa di S. Domenico in Cingoli sia il primo completo sforzo creativo, in ambito organario, del nostro Francesco, il quale, per motivi a noi oscuri ma facilmente intuibili<sup>4</sup>, abbandona la propria attività di sarto in favore di quella di organaro; di essa appaiono i primi segni nell'anno 1812, quando egli effettua il trasporto dell'organo Callido op. 96 della chiesa di S. Caterina in Cingoli presso la parrocchiale di Albacina, dove tuttora si trova.

Ad un occhio attento, l'esame all'organo cingolano di S. Domenico lascia trasparire una buona dose di improvvisazione ed un'impronta da autodidatta che difficilmente, anzi quasi mai, riscontriamo anche nelle prime opere del principale (e dichiarato, nonché documentato) allievo del Vici, il perugino Angelo Morettini (1799-1877). Ma non per questo non si deve ritenere plausibile che i due (Francesco e Sebastiano Vici) si siano personalmente conosciuti ed incontrati, anche perché, alla luce di mie recenti acquisizioni, posso segnalare un'inedita opera viciana per la città di Cingoli identificabile con l'organo anonimo attualmente nella chiesa di S. Maria Assunta di Cerreto d'Esi<sup>5</sup>, attribuibile quasi con asso-

---

4 Nel primi due decenni del sec. XIX, a seguito della soppressione forzata degli ordini religiosi ad opera del Regno d'Italia napoleonico e alla successiva Restaurazione, era sicuramente necessaria molta mano d'opera organaria per compiere i numerosi interventi di spostamento di strumenti o rimontaggio di organi che erano stati precedentemente smontati, confiscati, venduti, riacquistati, ecc.

5 Sulla tavola della catenacciatura della tastiera, nell'angolo in basso a sinistra, è eloquentemente scritto, ad inchiostro: «Cingoli». In più ho potuto personalmente raccogliere la diretta testimonianza orale del prof. Mario Morri, studioso della storia locale

luta certezza al Vici e costruito negli anni '90 del sec. XVIII per la chiesa cingolana di S. Francesco<sup>6</sup>; guardando a queste concomitanze e considerando il caso citato di Albacina, posso anche spingermi oltre con le congetture, nell'avanzare l'ipotesi che sia stato lo stesso Francesco a trasportare l'organo nel luogo dove oggi si trova, ricevendo così quella potente contaminazione stilistica viciana che ne influenzerà lo stile maturo.

Alcuni mesi prima dell'inizio delle mie ricerche sui Cioccolani, durante un sopralluogo all'organo appena citato, sono rimasto colpito da un piccolo elemento di ferramenta: una farfalla in ferro forgiato che si avvita per mezzo una di filettatura sul perno del Tiratutti [figg. 1-4]. Andando successivamente a visitare i due organi di Francesco (o presunti tali) di Cingoli e Monte Roberto, ho ritrovato la stessa identica farfalla forgiata; da questo è nata l'intuizione che potesse trattarsi di una 'firma' particolare del nostro Francesco, che verosimilmente aveva anche trasportato l'organo da Cingoli a Cerreto. Tuttavia, il giorno prima del nostro convegno, ebbi modo di visitare un grande organo di Vici smontato a Centobuchi di Monteprandone (destinato in origine al duomo di Fano) ritrovando in esso la stessa identica farfalla: ho dovuto così drasticamente invertire la rotta e considerare quello della farfalla come un elemento tipico del Vici. Ho avuto poi modo di verificare la presenza di questo particolare in altri organi viciani, avendo così indiretta conferma che Francesco aveva utilizzato per entrambi i suoi organi materiali del Vici, ipotesi altresì corroborata da ulteriori osservazioni su segnature e caratteristiche tecniche di lavorazione delle varie componenti dei due strumenti in questione<sup>7</sup>.

---

di Cerreto d'Esi, che ha detto di aver trovato l'attestazione archivistica della originaria collocazione dell'organo nella chiesa francescana di Cingoli.

6 Nello stessa chiesa è ora presente un organo di Antonio Callido, l'op. 620 del 1828.

7 Altro organo attribuito a Francesco Cioccolani dal collega organaro pesarese Riccardo Sabatini, è quello di Sant'Angelo in Lizzola dove è di nuovo riscontrabile la presenza di materiale palesemente viciano, per quanto nel caso di quest'organo andrebbero ap-

Per quelle che sono le informazioni in nostro possesso, un apprendistato organario agli inizi dell'Ottocento doveva essere organizzato ancora come quello che avveniva cent'anni prima all'epoca del Fioretti, quando si soggiornava nella bottega per un tempo abbastanza lungo, lavorando al fianco del maestro<sup>8</sup>: così si apprendevano i fondamentali dell'arte, senza però esercitare in proprio l'attività prima di aver concluso tale periodo.

Nella storia di Sebastiano Vici c'è un episodio da considerare come rapporto di "collaborazione occasionale" che sfugge alle regole severe dell'apprendistato e che ha come protagonista il maceratese Domenico Conventati che, allora residente al Porto di Fermo (l'odierna Porto San Giorgio), chiese al Vici un aiuto per completare un organo da lui realizzato nell'anno 1816 per la locale chiesa dei padri Minori osservanti<sup>9</sup>. Alla luce di questo episodio e sapendo ora per certo che Sebastiano Vici lavorò personalmente a Cingoli, possiamo supporre che anche Francesco venne in contatto con il maggiore organaro marchigiano dell'epoca e da questo apprese qualche rudimento essenziale, ma non sufficiente a colmare determinate lacune riscontrabili nella sua probabile opera prima.

L'organo della chiesa di S. Domenico a Cingoli, oggi in condizioni di conservazione disastrose, è impostato secondo i modelli tipici dell'organaria marchigiana coeva e non presenta tratti stilistici

---

profondite le ricerche.

- 8 Nel rapporto Vici-Moretini, quest'ultimo, oltre ad essere addirittura registrato tra gli abitanti della casa del maestro, è chiamato a completare due lavori rimasti incompiuti per la sopravvenuta morte del Vici, che sono probabilmente l'organo della chiesa di S. Gregorio Magno a Mogliano, del 1829, e certamente quello della chiesa di S. Filippo a Montecarotto, del 1830, che Moretini include senz'altro nel suo catalogo come op. 35.
- 9 Cfr. P. Peretti-F. Quarchioni, *Sebastiano Vici e la sua attività organaria: per il fondamento di una «questione viciana»*, in *Organari di Montecarotto dal XVI al XIX secolo. Atti del Convegno Nazionale di Studi (Montecarotto, 15-16 ottobre 2005)*, Montecarotto 2008, pp. 91-171: 146 (doc. B 14). Aggiungo che l'organo, oggi perduto, era stato collocato nella chiesa di S. Maria degli Angeli, annessa al convento dei Minori osservanti di Porto San Giorgio e demolita alla fine dell'Ottocento.

salienti che ci aiutino ad attribuirlo in maniera certa; l'unico elemento stilistico ad interessarci è proprio la mancanza di uno stile definito (!), che lascia intuire una mano di dilettante o di organaro *in fieri*. Lo studioso Andrea Carradori, nella sua pubblicazione sugli organi di Cingoli, parla di materiale fonico callidiano utilizzato da Francesco nella realizzazione di questo strumento<sup>10</sup>; tuttavia, all'interno di quest'organo, non c'è traccia alcuna del celebre «professor d'organi» veneto e il materiale fonico è per metà ascrivibile ad una mano ben lontana per bravura dalla perfezione delle saldature, degli smussi e degli allineamenti dalla bottega di Callido. Il registro di Decimaquinta è opera di Odoardo, che lo integrò con proprie canne per qualche motivo che ci sfugge, mentre di altra mano ancora sono i Tromboncini e alcune canne lignee, ascrivibili all'operato di qualche altro non meglio identificato artigiano.

Ci sono insomma tutti gli elementi cronologici, oltre ad una testimonianza archivistica<sup>11</sup>, per credere che questo strumento sia oggettivamente il primo prodotto, tra quelli sopravvissuti, della stirpe dei Cioccolani, che con Francesco ebbe origine ma solo con Odoardo raggiunse *standard* qualitativi pari a quelli dei più famosi colleghi marchigiani, umbri e veneti che allora operavano in regione.

### *Analisi degli organi Cioccolani*

Il modello di organo praticato dalla famiglia Cioccolani è in larghissima parte assimilabile a quello veneto di matrice callidiana, così come lo sono la gran parte delle opere degli organari marchigiani coevi che, anche non volendo, dovevano rapportarsi con questo fenomeno estetico capace di imporsi nei gusti dei committenti ben sopra le aspettative; perciò, ogni qual volta si deve parlare di

---

10 Nel suo sopralluogo, l'autore erroneamente confuse le sigle alfabetiche apposte a china sulle canne di basseria (nel caso la «C» che indica il Do) con il tipico marchio a fuoco callidiano «G+C» (A. Carradori, *Antichi organi di Cingoli*, Cingoli 1985, p. 120).

11 Cingoli, Archivio della collegiata di S. Esuperanzio, Ms Z1, carta 76v. (Carradori, *Antichi organi di Cingoli* cit., p. 115-118).

organaria marchigiana dalla metà del XVIII secolo fino a tutto il successivo, risulta più comodo parlare di differenze rispetto a quel modello piuttosto che elencare le somiglianze, tanto evidenti queste da indurre occhi poco esperti a scambiare molte opere di autori locali con quelle di Callido.

Tale ripetitività, troppo spesso criticata da chi fatica a contestualizzare storicamente il fenomeno, diventa secondaria ai nostri occhi di moderni osservatori-organologi non appena ci si confronta con la qualità altissima con cui questi artigiani-artisti riuscivano ad esprimersi, sino al punto in cui ci si sente di affermare che, tranne per alcuni 'minori', la competizione spesso si crea più sulla qualità del prodotto piuttosto che sulla forma che esso assume.

Fatta questa premessa necessaria a chi sta scrivendo per chiarire la propria posizione nei confronti di tale filone estetico, si può esaminare l'operato di Francesco, dei suoi figli e dei suoi nipoti, che esercitarono la professione di organari nelle Marche per tutto il XIX secolo.

Durante la stesura di questo contributo ho cercato di visitare strumenti Cioccolani quanto più preservati in uno stato originale e, fin dove possibile, dovendo fare i conti con la fruibilità dell'oggetto, tra quelli non restaurati. La scelta è caduta sugli organi elencati qui sotto:

**Cingoli**, chiesa di S. Domenico, organo attribuibile a Francesco, ca. 1817;

**Monte Roberto**, chiesa di S. Silvestro Papa, organo di Francesco, 1833;

**Camerata Picena**, chiesa della Natività di Maria, organo di Odoardo, op 15 del 1857 (restaurato);

**Monsano**, santuario di S. Maria fuori Monsano, organo di Odoardo, op. 30 del 1870;

**San Ginesio**, chiesa monastica di S. Giacomo, organo di Odoardo, op. 33 del 1879 (restaurato).

Inoltre, a corollario di tali visite, ho preso spunto da sopralluoghi, già da me effettuati in passato, a organi di altri autori che mi servivano come confronto o al cui interno ho trovato tracce interessanti dell'opera dei Cioccolani, precisamente:

**Macerata**, chiesa di S. Paolo, organo di Gaetano Callido, 1770 (intervento di Alceste);

**Cupramontana**, chiesa di S. Maria, organo di Domenico Fedeli, 1830 (intervento di Odoardo);

**Sant'Elpidio a Mare**, collegiata di S. Elpidio, organo di Gaetano Callido, 1765 (intervento di Alceste?).

Da questo elenco appare evidente come abbia tralasciato completamente due nomi della dinastia: Pietro e Giuseppe (il pesarese di adozione). Se nel caso di Pietro la scelta è stata volontaria e legata al fatto che la sua partecipazione all'attività familiare sembra essere stata marginale (in ogni caso, non sono sopravvissuti suoi personali manufatti), per Giuseppe ho faticato non poco nel cercare di poter personalmente visitare i suoi due soli organi superstiti firmati, entrambi nella città di Urbino<sup>12</sup>, per poi però dover definitivamente rinunciare e affidarmi alle poche notizie desumibili da alcune schede tecniche.

### *a) Francesco*

L'opera di Francesco risulta ad oggi avvolta da una buona dose di mistero, sia perché le tracce sono labili (sul piano documentario e su quello materiale), sia perché i suoi manufatti non sono quasi mai firmati.

---

12 Gli organi sono rispettivamente quello dell'Oratorio della Morte, del 1850, e quello della chiesa di S. Francesco di Paola, segnato come op. 27 del 1858; si ha inoltre notizia di un suo strumento del '57 non più esistente, sempre in Urbino. Fuori della città ducale, cito anche l'organo della chiesa di S. Marina a Pesaro, uno strumento anonimo ma attribuibile con ogni probabilità a Giuseppe Cioccolani.

L'organo della chiesa di S. Domenico in Cingoli, databile dopo il 1817, sembra essere opera sua, come si desume da fonti documentarie citate nello studio di Carradori e già sopra ricordate.

Lo strumento colpisce subito per un generale aspetto 'sfocato' dei suoi elementi: la lavorazione delle parti è spesso sommaria e condotta con poca cura estetica: numerose parti lignee hanno l'aspetto del non finito, con i segni di sega ancora bene in vista o con onde dovute a colpi di pialla non raschiattati (riscontrabili addirittura sulla porzione di modiglione in vista), ventilabri smussati tutti in modo diverso e irregolare, somiere di basseria costruito con canali superficiali in abete molto improvvisati, sino a riscontrare addirittura alcuni grossolani errori di lavorazione, come alcune canne arrotolate e saldate sulla faccia sbagliata [fig. 5]; tutti questi elementi portano a credere che si tratti dell'opera di un artigiano quanto mai inesperto, che improvvisa un organo per quella che era la sua chiesa parrocchiale senza aver mai prima eseguito *ex novo* la lavorazione di parti organarie.

All'interno dello strumento sono ben visibili anche le tracce lasciate dal figlio Odoardo che sostituisce completamente il registro di Decimaquinta con proprie canne recanti la caratteristica segnatura stampigliata al piede e ripetuta sul corpo con un carattere sempre identico nel corso della sua lunga attività.

Si deve far notare anche una certa approssimazione nella lavorazione degli elementi metallici delle trasmissioni della tastiera e pedaliera, dove i catenacci risultano sottodimensionati (nel diametro) rispetto agli *standard* dell'epoca e la forgiatura dei braccetti è molto imprecisa; per contro, salta all'occhio l'ottima fattura di tutti gli elementi componenti la meccanica dei registri, difficile da pensare come opera dello stesso fabbro, e perciò plausibilmente elementi di riutilizzo.

Nel caso di Monte Roberto le cose cambiano drasticamente e quello che si può osservare è un organo abbastanza ben pensato. Tuttavia, anche in questo caso, ho potuto riscontrare errori di pro-

gettazione e ripensamenti in corso d'opera; come, ad esempio, la difficoltà di collocare il registro del Traverso sopra fori già pertinenti ad altro registro, essendo il somiere di certo più antico e riutilizzato: Francesco si trovò perciò costretto a praticare piedi prolungati di foggia cilindrica [fig. 6], ben noti a chi ha familiarità con l'organaria lombarda dell'Ottocento (tale metodo era utilizzato per inserire sul comparto del somiere il registro di Corni Dolci, dal diametro larghissimo). Un altro esempio sono i segni di compasso tracciati sul crivello in prossimità del registro di Flauto in VIII che denotano insicurezza nel decidere la collocazione dei corpi fonici [fig. 7], verosimilmente posti dove sul somiere antico era presente un registro bassi-soprani poi ridotto nella sola estensione soprani-le; gli elementi componenti l'organo sono molto ben lavorati e chi scrive ha la certezza quasi assoluta che quasi tutto il materiale, somiere compreso, sia attribuibile a Sebastiano Vici: ipotesi corroborata anche da documenti che parlano del riutilizzo, obbligato dalla committenza<sup>13</sup>, di un organo più vecchio acquistato presso i Minori Osservanti di Montolmo (l'odierna Corridonia)<sup>14</sup>.

L'attribuzione viciana dei materiali si basa sull'osservazione tecnico-stilistica e sulle segnature, mentre il contributo di Francesco è circoscrivibile al limitato riordino generale di tutto il sistema; anche in quest'organo ho potuto rilevare la successiva impronta di Odoardo, che ha ampliato e modificato la basseria in un anno non meglio definito.

Per dare un quadro completo dell'operato di Francesco, bisognerebbe parlare dell'organo di Urbino (Oratorio della confraternita di S. Maria della Torre), unico manufatto firmato e datato e, a quanto mi è dato di sapere, non frutto di rielaborazione ma opera autonoma; tuttavia, come detto sopra, non è stato possibile visitar-

---

13 Cfr. Ferrante, *Note sui Cioccolani* cit., pp. 132-140.

14 Qui, nella chiesa di S. Francesco, è oggi presente un organo di Giacomo Bazzani e figli del 1859.

lo in questa occasione a causa dell'inagibilità dell'edificio, danneggiato dagli eventi sismici passati. Interessante notare che nel 1842, anno di costruzione dell'organo è presente in Urbino, al fianco del padre, il diciassettenne Odoardo che, già partecipe appieno del mestiere paterno, accorda autonomamente l'organo della chiesa urbinata di S. Caterina.

Al margine di queste considerazioni più specifiche, guardando il percorso del sarto-organaro, ci sono degli organi dalle caratteristiche fonico-strutturali assolutamente conformi al modello allora vigente e che non presentano tratti salienti o peculiari: unica eccezione, è quella che si può definire una 'firma' di Francesco Cioccolani ovvero la presenza del Flauto in VIII, limitato ai soli soprani, e posto in coda al somiere per una ragione che credo di giustificare come di ordine tecnico. Infatti, lavorando ad ampliare un organo e volendo inserirvi un nuovo registro 'di concerto', la collocazione ideale per l'aggiunta è evidentemente in coda al somiere maestro dove, con poca fatica, si aggiunge una stecca e all'occorrenza anche una porzione di canale; questa consuetudine, evidentemente derivata da quanto detto sopra, rimane poi anche nello strumento di Urbino, opera di nuova costruzione<sup>15</sup>.

### ***b) Odoardo***

Odoardo Cioccolani è colui che traghetta l'opera familiare verso *standard* qualitativi e quantitativi adatti a competere in un mercato organario ottocentesco ben diversificato e dominato da botteghe capaci di proporre una qualità altissima, come quelle di Angelo

---

15 Lo spazio in fondo al somiere è dedicato, da alcuni artigiani locali, a registri di 8' come il Bordone soprani o la Voce umana in Morettini e il Traversiere in Vici. Questa scelta può essere letta in due differenti modi: da una parte per la praticità di accordatura, specie in presenza di canne tappate a calotta (anche se il buon senso vorrebbe che i registri con maggior assorbimento di vento fossero posti quanto più vicino possibile alla testa del canale); ragione più sofisticata e razionale è quella di evitare fastidiosi trascinalenti che intervengono tra registri unisoni (problema, questo, che alcuni organari risolvevano costruendo il registro, a differenza degli altri, con le bocche sotto il piano crivello).

Morettini a Perugia e di Vincenzo Paci in Ascoli Piceno, solo per citarne due delle più prolifiche in terra marchigiana.

In questa sede si mettono a confronto tre strumenti abbastanza distanti nell'arco della sua attività: l'op. 15 del 1857 (ultimo strumento, nella cronologia dei sopravvissuti, a presentare tratti salienti tipicamente veneti), l'op. 30 del 1870 (penultimo strumento esistente in condizioni di conservazione pressoché perfette, in cui lo stile è già della seconda maniera) e infine l'op. 33 del 1879 (vi si ravvisano in pieno tutti quegli elementi dell'organaria 'moderna' che vuole prendere nettamente le distanze dal modello neoclassico-veneto); mettendoli sotto la lente, si vuole cercare di cogliere quelle differenze stilistiche che fanno percepire l'evoluzione di un modello.

La tipologia di organo che egli in media propone è uno strumento che, nella parte dei registri 'maschili', si presenta esattamente identico al modello tardocallidiano dove addirittura, nel corso del presente convegno, si è potuta constatare un'aderenza alle misure del Veneziano pressoché perfetta<sup>16</sup>; mentre, spostandosi a guardare le tavolozze timbriche che Odoardo propone per i registri di colore è più evidente un avvicinamento ai modelli organari coevi dell'Italia del nord, in cui la batteria di ance diventa via via più ricca: tendono a scomparire i registri della tipologia 'regale' (a tuba corta), presente a Camerata Picena con il caratteristico Tromboncino di foggia veneta, a favore di ance più corpose che si spostano fisicamente dietro la facciata (normalmente dopo le stecche del Principale), la quale rimane, nelle ultime opere di Odoardo, libera e completamente in vista<sup>17</sup>.

---

16 Un'interessante comparazione è stata effettuata dall'organaro Francesco Ruffatti e illustrata durante il convegno; sono state mostrate tabelle comparative di misure relativamente ai registri del ripieno tra strumenti di Gaetano Callido, Sebastiano Vici e Odoardo Cioccolani e sono scaturiti risultati che possono ritenersi praticamente identici (si veda la relazione dell'autore all'interno del presente volume).

17 Dopo l'organo di Camerata Picena, lo zoccolo in noce della mostra di Principale per-

Sicuramente il processo evolutivo riscontrabile nelle ance odoardiane è il punto di massimo allontanamento dal Callido; e la differenza, oltre che nella sfera squisitamente timbrica, si nota anche nel modo di costruire le canne: a partire dai canaletti, che troviamo stampati a sezione rettangolare poco profonda (foggia veneta classica) e con pareti di spessore esiguo, che diventano nel tempo, pur permanendo la forma, sempre più stretti con il concomitante aumento dello spessore della lastra con cui sono realizzati. Sappiamo che la foggia, la profondità e la larghezza del canaletto sono tra i fattori di maggiore importanza per determinare la potenza di emissione e la corona di armonici del suono, che poi il risuonatore concorre a indirizzare verso una certa timbrica; inoltre, come insegna bene l'organaria transalpina, sappiamo che ogni registro ad ancia ha bisogno di proprie misure di canaletto affinché l'accoppiamento con il risuonatore sia corretto<sup>18</sup>.

Anche se troppo esigui sono i dati di cui si dispone, riguardo lo spessore delle ance non si nota una grande differenza dagli *standard* callidiani: questo è comprensibile anche per il fatto che la pressione di esercizio degli organi di Odoardo è in linea generale la stessa in uso nelle generazioni precedenti e oscillante tra i 55 e i 65 mm in colonna d'acqua (per trovare pressioni superiori bisogna spostarsi su organi di altre scuole o comunque più avanti nel tempo). Anche le grucce sono manifesto di un cambiamento di stile: nei primi registri di Tromboncini sono esattamente alla maniera veneta con tanto di pattino in corno o osso bovino mentre, negli ultimi strumenti, sono interamente in metallo, ottenute per ripiegamento di un unico filo, con la caratteristica piegatura a «L» nella parte supe-

---

de la caratteristica modanatura superiore di gusto tardobarocco e viene tirato a gomalacca.

18 Nell'organaria callidiana, a cui facciamo riferimento come modello di partenza di Odoardo, le misure dei canaletti tra Tromboncini e Violoncelli, unici due registri ad ancia praticati oltre al Trombone al pedale, sono pressoché identiche, cambiando solo il materiale con cui i canaletti sono costruiti (rispettivamente, ottone e legno di bosso).

riore [fig. 8], onde evitare il fastidioso inconveniente di veder cadere la stessa gruccia dentro lo zoccolo, il quale scomparire sostituito dalla più moderna scarpa metallica in piombo, di generosissimo spessore e con fori di sfiato originali.

Anche nei materiali con cui sono realizzati i risuonatori la differenza è lampante: negli organi costruiti dopo gli anni '60, appare la banda stagnata per la sezione iniziale di cono nei risuonatori più grandi, per poi arrivare a trovare la sola banda stagnata nei risuonatori della Tromba soprani e del Fagotto bassi nell'organo ginesino e il piombo pressoché puro per il Corno Inglese.

I registri di concerto 'femminili' sono più o meno gli stessi già messi in campo dagli organari neoclassici veneti: si vede però scomparire progressivamente l'armonico di XII dalla piramide flautata a vantaggio, piuttosto, dell'inserimento di un corposo Flauto reale di 8' nei soprani, comunque già presente nell'organaria del secolo precedente in terra marchigiana<sup>19</sup>; unico inserimento – per così dire – nuovo nei flauti di Odoardo è l'Ottavino cilindrico di 2', di chiaro stampo bandistico: in virtù della sua vocazione fortemente solistica, esso è posto appena dietro la facciata, prima ancora delle ance.

Apprezzabili già all'occhio – prima che all'orecchio – sono le differenze di misure nei flauti, soprattutto nel rapporto di larghezza di bocca, la quale diventa sempre più larga. In parallelo si può apprezzare una progressiva accentuazione della dentatura sul filo dell'anima, che si infittisce, diventando inoltre più profondo nell'incisione e triangolare nella forma il singolo dente.

Lo strumento di Monsano nel santuario di S. Maria fuori Monsano, penultimo strumento della superstite produzione di Odoardo (op. 30 del 1870), congiuntamente a quello di San Ginesio (op. 33 del 1879) presente nella chiesa monastica di S. Giacomo<sup>20</sup>, col-

---

19 Ritroviamo il registro di Flauto di 8' nei soprani già nelle opere dei Vici, ma ancor prima in alcuni strumenti di Giovanni e Giuseppe Fedeli e di altri organari di ispirazione o formazione veneta.

20 Completamente perduto è l'ultimo organo costruito da Odoardo, che era collocato

piscono in quanto punto massimo di questo processo di ‘emancipazione localizzata’ rispetto alla tipologia neoclassica e mettono in luce un certo sviluppo ‘tecnologico’ in campo meccanico; lavorati con una cura davvero certosina e con entrambi i nuclei fonici in condizioni perfette, l’unica lacuna è relativa alla tastiera dell’organo di Monsano, parzialmente modificata in anni non lontanissimi da qualche organaro di cui non si rintraccia il nome.

Motivo ulteriore di interesse a cui si accennava sopra, è che in questi due organi Odoardo mise in atto tutte le soluzioni meccaniche non canoniche che erano nel suo bagaglio di conoscenze, per adattare gli strumenti allo spazio esiguo ma soprattutto per onorare la propria personale necessità di avvicinarsi alla modernità. Se la basseria composta di otto canne di 8’ con valvole tonali [fig. 9]<sup>21</sup> era troppo ingombrante per essere dislocata sul fondo nell’organo di Monsano, per i bassi del Principale (8 canne aperte a Monsano e 4 a San Ginesio) avrebbe potuto ricorrere ad un semplice e tradizionale sistema di trasporti dell’aria, ponendo le canne lateralmente al somiere maestro (4+4 o 2+2), come riscontrabile ad esempio a Camerata, mentre sceglie di alimentarle direttamente su di un somiere proprio, come usa regolarmente sin dall’anno 1864 a Montesecco di Pergola (op. 18): questa è la scelta tipica di un organaro che sa quanto queste canne grandi, bisognose di vento abbondante, vadano ad inficiare la stabilità delle più piccole (ancor peggio se il vento non arriva ad esse direttamente dal foro sul somiere, ma attraverso trasporti in cui si creano perdite di pressione e cambi di direzione del vento stesso). Odoardo sceglie la via più saggia e progetta una meccanica a tirare che sposta il moto lateralmente: pone a Monsano due somieri, uno a sinistra per la prima ottava di Principale e l’altro a destra della cassa per la prima ottava del Basso ar-

---

nella chiesa del SS. Sacramento in Ancona; ora vi si trova, nella stessa cantoria, un organo a trasmissione elettrica di Gustavo Zanin.

21 Con le valvole tonali i Cioccolani (soprattutto Giuseppe ed Odoardo) sono soliti realizzare le quattro note cromatiche relative alla seconda ottava della pedaliera.

monico, mentre a San Ginesio mette tutto sul fondo della cassa, comunque su due somieri distinti; in più, dovendo avere le prime quattro canne di basseria con la valvola cromatica a causa del poco spazio, nella meccanica deve inserire il moto per queste valvole che a Monsano passa esternamente al somiere di basseria (non vi sono infatti ventilabri interni per queste note), mentre a San Ginesio, dove sono presenti i quattro ventilabri per i cromatici della Bombarda, il moto delle valvole è conseguente all'abbassamento dei suddetti ventilabri e la trasmissione esce direttamente dal piano superiore del sottostante somiere dei bassi.

Altro dettaglio che salta all'occhio della meccanica di Monsano è che il nostro artefice inserisce, su tutti i punti di snodo della trazione metallica, dadi di regolazione in cuoio [fig. 10]: cosa che per noi sembra scontata e anche per alcuni organari italiani dell'epoca era un ben sperimentato espediente, mentre nell'arte organaria locale, chiusa nella sua bolla protettiva che ne faceva un fenomeno dal carattere conservatore, è un notevole segno di emancipazione tecnica.

Fino ad ora non si è parlato mai della gestione della manticeria negli organi odoardiani, essendo il suo sistema, fondamentalmente, tradizionalissimo (due mantici a cuneo con corde e carrucole) sino allo strumento di San Ginesio, dove si trova, invece, un grande mantice a lanterna<sup>22</sup>, benché non ancora modernizzato con le pieghe contrapposte del sistema Cummins, ma comunque dotato di un interessante gioco di leve atto a rendere meno faticoso il caricamento manuale con pompe sottostanti; in più, un dettaglio prezioso è dato dal meccanismo di segnalazione dell'altezza del mantice, che avviene per mezzo di un piombo collegato a un cordino legato alla tavola della riserva.

---

22 Nel contratto presente nell'archivio dello stesso convento (già pubblicato in Carradori, *Antichi organi di Cingoli* cit., pp. 183-184), Odoardo lo chiama «Mantice a Pistone» e precisa che sarà di tale foggia «per comodità del locale».

Durante il sopralluogo all'organo di San Ginesio, sono rimasto profondamente colpito nell'osservare la forma che Odoardo sceglie di dare ai modiglioni della tastiera: misure alla mano, essi sono identici (fatta eccezione per l'ultimo piccolo ordine inferiore) a quelli dell'organo di S. Domenico a Cingoli, che – come già detto – potrebbe essere il primo strumento del padre; probabilmente un omaggio, una citazione da parte di un anziano organaro che concluderà la sua parabola artistica di lì a pochissimi anni.

In una interessante pubblicazione economico-statistica del 1858, già citata in passato dagli studiosi<sup>23</sup>, emerge una preziosa descrizione delle dimensioni dell'attività organaria di Odoardo (notizia che purtroppo non abbiamo per altre importanti realtà organarie della nostra regione), che impiegava in bottega ben quattordici persone. Andando a stabilire un paragone, sulla base dei criteri odierni, con la dimensione sostanzialmente esigua dei manufatti realizzati con una così grande quantità di mano d'opera, si capisce come il mondo lavorativo dell'epoca fosse sostanzialmente diverso da quello moderno; mi interessa toccare questo aspetto, poiché rientra nelle mie specifiche competenze professionali, in quanto lo studio delle tecniche di lavorazione durante i secoli scorsi rappresenta un aspetto fondamentale nelle varie operazioni del restauro filologico.

Indubbiamente ciò che distingue l'oggi dallo ieri è la mancanza di una forza motrice che semplificasse determinate operazioni e perciò, prima dell'avvento e della distribuzione generalizzata dell'energia elettrica (arrivata molto tardi nella provincia italiana), tutto ruotava ancora intorno alla forza delle braccia umane o, più raramente, alla forza motrice dell'acqua: ma non nel caso dei Cioccolani, avendo localizzato la loro bottega dentro le mura cittadine.

---

23 Cfr. *Sul quadro sinottico delle Industrie dello Stato Pontificio compilato dal Sig. Erasmo Fabbri Scarpellini. Alcune osservazioni del Marchese Filippo Raffaelli de' Signori di Colmullaro*, Recanati 1858, cit. a partire da Carradori, *Antichi organi di Cingoli* cit., p. 177.

Nella lavorazione del legname e del ferro battuto, ad esempio, nelle Marche si è continuato a produrre manufatti in modo esclusivamente manuale sino alla soglia del secondo conflitto mondiale, come ho potuto apprendere dalla viva testimonianza di ebanisti e fabbri dall'età sufficientemente avanzata da poter ricordare quel mondo. Operazioni per noi di grande semplicità, che richiedono pochi minuti di lavoro, come spianare in modo perfetto una tavola per poi portarla a spessore, potevano veder impegnate anche due persone per un'ora intera all'epoca dei Cioccolani; e, affinché il prodotto finale fosse qualitativamente superbo, c'era bisogno di una grandissima specializzazione della mano d'opera e di una conoscenza profonda della materia prima che si stava lavorando.

Tra gli oggetti più utilizzati nella bottega di un organaro c'era senza dubbio la pialla manuale con la quale si lavorava il legno di faccia, si squadrava di costa, si smussava sugli angoli e poi, con gli incorsatori, le sponderuole e i 'bastoni' si facevano anche cornici e canali; la stessa pialla serviva, con diversi angoli di affilatura, a portare a spessore la lastra per le canne. C'erano poi le seghe manuali di molte tipologie, che vanno dalle più grandi a due manici (usate in luogo della moderna sega a nastro per 'scartellare' in spessore i tavoloni) alle seghe a costola per lavori di squadro o di precisione alle cosiddette 'voltine' (seghe a telaio) per profili curvilinei. Inoltre, a completare l'attrezzatura, c'era un corollario enorme di piccoli utensili dai più disparati usi, come rasiere (sia per il legno, sia per la lastra metallica), coltelli, scalpelli e sgorbie, oggetti da tracciatura: 'graffietti', punte secche, squadre, compassi, ecc. Infine, essendo il laboratorio organario una *summa* di più competenze, c'erano anche gli utensili per le canne che, tra gli altri, sono rimasti pressoché identici anche oggi: caldaia e crogiolo, tavolo per gettare la lastra, mandrini, battilastra, brunitori e saldatori.

Un aspetto poco indagato, ma che spesso emerge dalla lettura di qualche sporadico epistolario organario superstite (non è purtroppo il caso dei Cioccolani, di cui non si hanno scritti professionali), è quello della collaborazione con altri artigiani: falegnami a cui si

potavano delegare lavori di carpenteria (edificazione di casse d'organo), ma anche fabbri che forgiavano i catenacci per le trasmissioni o le manovelle per i Tiratutti, a volte anche i canaletti per le ance<sup>24</sup> oppure «chiodaroli» e «bullettai», che preparavano appunto chiodi e bollette ad uso degli ebanisti<sup>25</sup>.

Guardando questo mondo fatto di fatica quotidiana, non è scontato che i nostri artigiani rimanessero impassibili davanti alle innovazioni, e che anzi le cercassero, per quanto spesso per noi moderni studiosi risulta difficile documentare tali processi di sviluppo tecnico, se non rintracciando parole scritte dagli artigiani stessi o, caso quanto mai raro, reperire l'attrezzatura originale della bottega stessa (ciò è eccezionalmente avvenuto per i Paci, i cui ferri e mandrini sono, nella parte residua, di proprietà di un artigiano che li ebbe anni fa dagli ultimi eredi).

Aspetto altrettanto poco indagato è il processo di approvvigionamento delle materie prime, che era cosa ben più complessa di oggi se non fosse per la difficoltà di contattare, per via epistolare, i fornitori distanti e ancor peggio trovare metodi rapidi per far sì che la merce arrivasse in bottega nel tempo desiderato. In relazione a ciò, si capisce come nell'arte organaria nostrana spesso cambiano i legnami scelti, anche sulla base dell'area geografica in cui l'organaro operava, essendo troppo complesso e dispendioso andare a cercare alcuni materiali fuori.

---

24 Nel contratto per l'organo di S. Filippo a Montecarotto, risalente al 1830, il Vici scrive: «[...] far lavorare a proprio carico i ferri tutti occorrenti da Silvestro Pelinga, e finalmente debba pensare alla fattura di 50 cannelle di ottone solite lavorarsi dal Sig.r Giacinto Carotti» (Peretti-Quarchioni, *Sebastiano Vici e la sua attività organaria* cit., p. 119). Quanto mai prezioso questo dettaglio, da cui si desume, tra le altre cose, che il Vici faceva realizzare i canaletti per le ance da un artigiano di sua fiducia.

25 Interessanti, sotto questo profilo, le testimonianze scritte di organari contemporanei di Odoardo, come Vincenzo Paci, di cui esiste per intero l'epistolario (conservato a Falconara, presso la Biblioteca Franciscana delle Marche, e pubblicato da Ferrante) o lo stesso Sebastiano Vici, di cui resta invece qualche isolata lettera (pubblicata da Peretti e Quarchioni), da cui si possono comunque ricavare dettagli tecnici utilissimi ai moderni studiosi.

### *I Cioccolani come restauratori*

Sicuramente una parte rilevante e non trascurabile dell'attività di tutti gli esponenti della famiglia Cioccolani fu quella di restauratori, manutentori e a volte rifacitori di organi altrui, sempre con una costante qualità di intervento che in nessun caso andava ad invadere in modo definitivo e distruttivo il manufatto o i materiali su cui si lavorava, anche quando si parla di costruzione con riutilizzo di materiali preesistenti<sup>26</sup>.

Questa condotta d'intervento è riscontrabile nell'opera di moltissimi organari marchigiani che durante l'Ottocento, e così anche nei secoli precedenti, portavano a casa anche lavori di dimensione quotidiana, forse non sempre appaganti come la costruzione *ex novo* di uno strumento, ma essenziali in un territorio che cominciava ad essere fin troppo fornito di organi tutti bisognosi di cure e migliorie, dato il loro costante utilizzo. Tali strumenti spesso dovevano essere adeguati al gusto corrente in un sistema culturale poco conservativo e in costante evoluzione, che noi moderni osservatori possiamo finalmente e giustamente comprendere e non condannare. Questo modo di procedere contrastava con quanto praticato dal neoclassicismo organario veneto, che già nei primi decenni del XVIII secolo (ma il culmine si avrà con Callido, nella seconda metà) si faceva identificare come prototipo di impresa preindustriale, che faceva della lavorazione in serie il punto di forza economica dell'attività organaria: così si era in grado di fornire uno strumento 'chiavi in mano', da sostituire *in toto* al preesistente.

Come ben si sa, nell'artigianato nulla viene per nuocere: in qualche modo il saggio artefice che si trova a lavorare su materiale altrui sa cogliere da questo il dovuto insegnamento (sia in senso negativo che positivo), arricchendo non di poco il suo personale bagaglio di conoscenze e sottoponendosi in modo più o meno volontario ad abbondanti 'contaminazioni' estetiche. Questo accade nel 'caso

---

26 Ciò avviene soprattutto con Francesco, come evidenziato a suo luogo.

Cioccolani', partendo dall'opera di Francesco, che agisce soprattutto secondo il principio per il quale i materiali altrui vengono lavorati insieme ai suoi in un procedimento il cui risultato finale è uno strumento-collage, arrivando ai figli e nipoti, il cui lavoro consiste in aggiunte parziali fatte ad organi di altri artefici (in molti casi basserie aggiunte dal nuovo a organi che ne erano privi, trasformazioni cromatiche di basserie composte di una sola ottava<sup>27</sup>, registri inseriti nel quadro fonico come il Corno Inglese in luogo della Voce umana, 'firma' costante dell'opera di Giuseppe ma riscontrabile con abbondanza anche nei lavori di Odoardo<sup>28</sup>, ed infine il registro alla moda di Harmonium (Armonium o Armonio), praticato da Alceste in una sola occasione accertata.

Proprio con l'analisi di questo registro concludo la mia dissertazione: l'armonium – nell'arte organaria – è il simbolo della società musicale italiana che sta cambiando, ormai pienamente cosciente di essere molto in ritardo sui ritmi europei, che fatica a sentire ancora propria la tradizione ancorata ai vecchi stilemi settecenteschi e spinge verso un rinnovamento integrale del 'sistema organo', quello portato avanti nella liturgia dal Cecilianesimo. Tutto ciò conduce alla progressiva estinzione delle piccole botteghe locali a favore delle fabbriche di grandi dimensioni nascenti soprattutto nell'Italia del nord<sup>29</sup>: è in questo mondo che termina l'attività organaria dei

---

27 Ho potuto trovare traccia di questa tipologia d'intervento all'interno dell'organo di Domenico Fedeli del 1844 nella chiesa di S. Maria a Cupramontana, dove Odoardo cromatizza la basseria con l'aggiunta di valvole nell'anno 1868.

28 A lungo ho riflettuto sull'incontro tra Odoardo e il Corno inglese, ma risulta quanto mai difficile stabilire dove il nostro artefice abbia potuto per la prima volta conoscere questo registro estraneo all'estetica sonora dell'organaria locale. Sicuramente forte fu la suggestione dovuta all'arrivo, nel 1838, dell'organo di Antonio Callido nella chiesa di S. Francesco a Cingoli, che portò con sé nuovi spunti timbrici, tra cui la denominazione di «Clarinetto» nel suo quadro fonico, per quanto relativa a un registro di combinazione (Fluta real soprani 8' insieme con i Tromboncini soprani).

29 Paradigmatica l'esperienza di Giovanni Tamburini che aprì a Crema la propria fabbrica nel 1893, o di Vincenzo Mascioni di Cuvio, solo per citare due delle più note

Cioccolani<sup>30</sup>, di cui Alceste è l'ultimo esponente.

Il registro di ance libere che Alceste inserisce nel 1911 nell'organo Callido di S. Paolo a Macerata è nient'altro che un piccolo armonium a pressione dotato di un solo registro di 8' e posto appena sopra la tastiera, dove gli organari della precedente generazione avrebbero collocato la Terza mano o il Gariglione (Campanelli), il luogo più logico possibile per rendere semplice e diretta la trasmissione dal tasto al ventilabro.

Il somiere è molto semplice: è composto di una tavola che ha nel piano inferiore i ventilabrini e nel piano superiore i canaletti su cui sono alloggiati le ance, poco sotto una seconda tavola unita alla superiore con dei distanziatori, il tutto bordato di pelle che fa da secreta e stagna il vento; al di sotto scendono i tiranti che si aggan- ciano alla tastiera solo quando il meccanismo è attivato per mezzo di una sorta di unione 'a cassetto' inseribile tramite due pomelli metallici posizionati sui capotasti.

Aspetto interessante dell'Armonium di Macerata, presente già al momento della costruzione, è l'idea di collocarlo su un organo con prima ottava scavezza. Infatti, osservando da sopra il meccanismo, si può notare la lunghezza alternata delle prime cinque ance; particolarità non presente in un altro armonium a lungo attribuito ad Alceste, quello sul Callido della collegiata di Sant'Elpidio a Mare. Questa ipotetica attribuzione fu avanzata da Paolo Peretti sulla base di un'apparente analogia con l'armonium di Macerata e per una concordanza cronologica, per quanto lo stesso studioso segnalasse che dalle carte parrocchiali non si ricavava il nome di Alceste, ma la

---

figure di quegli anni. Ma non si dimentichi, a Foligno, anche l'ultimo e più noto discendente di una grande dinastia organaria marchigiana: Zeno Fedeli.

30 Nello stesso identico modo e con grande combattimento interiore che trapela dalle sue lettere, anche Giovanni Paci *junior* pone fine anzitempo all'attività di famiglia, mettendosi nel commercio di pianoforti attorno agli anni '90 dell'Ottocento; egli morirà pochi mesi dopo Alceste, nello stesso anno 1922.

sola nota di spesa relativa all'aggiunta del registro<sup>31</sup>. Esso invece, a mio parere, presenta alcune caratteristiche che meglio lo fanno attribuire ad altro organaro.

L'armonium di Sant'Elpidio è sempre realizzato a pressione, potendo sfruttare il vento fornito dalla manticeria dell'organo, è collocato nella stessa posizione di quello di Macerata ma la trasmissione è sempre diretta e l'azionamento avviene tramite un comando del vento a pomello posto sulla sinistra della tastiera; altra differenza apprezzabile consiste nella presenza di un meccanismo di espressione realizzato per mezzo di una gelosia posta superiormente al piano delle ance (come avviene nei normali Armonium) e governata da un pedaletto posto a destra della pedaliera; ultima differenza, quella che mi guida verso una diversa attribuzione, è la qualità quasi industriale del meccanismo, costruito quattordici anni prima di quello di Macerata, che lascia pensare a un oggetto acquistato presso un costruttore di ance libere e lì montato con le opportune accortezze (questo elemento non appare a S. Paolo, dove il meccanismo è di impronta più artigianale). Ad avvalorare la tesi dell'oggetto acquistato e montato è il fatto che all'interno sono presenti anche le ance relative alle prime quattro note dell'ottava cromatica, che ovviamente risultano scollegate: si potrebbe dunque pensare che Alceste si fosse rifornito da qualche costruttore di fisarmoniche nella vicina Castelfidardo, ma ci si chiede come mai tale iniziativa non fu riproposta successivamente a Macerata dove, dopo tanti anni, il meccanismo sembra più rudimentale anziché più evoluto. La mia ipotesi, come ho detto, è che l'armonium elpidiense sia stato applicato da qualche altro artigiano. Posso far notare la straordinaria somiglianza con quello aggiunto all'organo di Francesco Fedeli (1752) nella collegiata di S. Lucia a Grottammare, probabile opera di Carlo Carletti<sup>32</sup>, organaro legato alla tradizione fabrianese della

---

31 Cfr. P. Peretti, *Gli organi antichi di Sant'Elpidio a Mare*, Sant'Elpidio a Mare 1992, p. 37.

32 È di questo parere lo studioso Gianluigi Spaziani, *Gli organi antichi di Grottammare*,

famiglia Del Chiaro (Camillo ed Ettore).

Da segnalare anche, ricollegandosi alla pratica dei registri ad ancia libera utilizzati da Alceste, una curiosa scoperta fatta durante queste ricerche, quando, consultando casualmente sul web un elenco di costruttori italiani di fisarmoniche redatto da Beniamino Bugiolacchi (direttore del «Museo internazionale della fisarmonica» di Castelfidardo), mi sono imbattuto nella segnalazione di un organetto diatonico da lui visionato in passato, datato 1922 e firmato da Alceste Cioccolani. Ho avuto poi la personale conferma del Bugiolacchi dell'esistenza di un simile strumento nella frazione Villa Strada di Cingoli, presso un privato proprietario che, purtroppo, a tutt'oggi, non è stato possibile rintracciare.

Mi piace concludere il mio intervento con questo spunto che lega indissolubilmente, attraverso la forza della cultura rurale marchigiana (!), l'opera della famiglia Cioccolani al proprio territorio; il quale, a sua volta, con i contributi storici e tecnici di questo convegno, le rende oggi il dovuto onore<sup>33</sup>.

---

Grottammare 1997, p. 17. L'armonium è stato smontato e depositato in cantoria, a scopo documentario, dopo il moderno restauro dell'organo.

33 Un sentito ringraziamento al Comitato scientifico che mi ha invitato a partecipare al convegno e a tutti coloro che hanno reso possibile il mio lavoro di ricerca, in special modo a don Marco Cecconi, parroco di Monte Roberto; Argilio Loccioni di Monte Roberto; don Alberto Balducci, parroco di Monsano; don Giorgio Bianchelli, parroco di Camerata Picena; le suore Benedettine di San Ginesio e il prof. Mario Baldassarri di San Ginesio per la preziosa mediazione presso quest'ultime; il prof. Mario Morri di Cerreto d'Esi, per alcune informazioni sull'organo della parrocchiale di S. Maria Assunta; il dott. Luca Pernici per il sopralluogo in S. Domenico a Cingoli. Infine a Vittoria Verducci, per i preziosi consigli sulla lingua italiana, e al prof. Paolo Peretti, per avermi aiutato nella revisione del testo per la stampa.



*fig. 1.* Farfalla 'Vici' nell'organo attribuito a Sebastiano Vici (1785 ca.) nella chiesa di S. Maria Assunta a Cerreto d'Esi, proveniente dalla chiesa di S. Francesco di Cingoli.



*fig. 2.* Farfalla 'Vici' nell'organo attribuito a Francesco Cioccolani (1817 ca.) nella chiesa di S. Domenico a Cingoli.



*fig. 3.* Farfalla 'Vici' nell'organo di Francesco Cioccolani (1833) nella chiesa di S. Silvestro Papa a Monte Roberto, costruito con materiali di riutilizzo attribuibili al Vici e provenienti dalla chiesa di S. Francesco di Corridonia.



*fig. 4.* Farfalla 'Vici' nell'organo di Sebastiano Vici (1828, già nel duomo di Fa-  
no) della chiesa Regina Pacis di Centobuchi di Monteprandone.



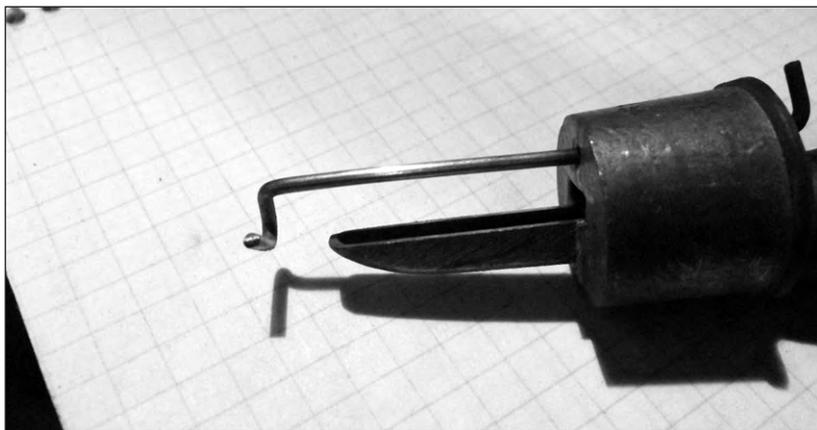
*fig. 5.* Errore di montaggio in una canna dell'organo di S. Domenico a Cingoli. Il corpo della lastra è stato arrotolato e saldato sulla faccia interna, dove si nota la tracciatura a secco della bocca.



*fig. 6.* Canna del Flauto Traverso di 8' nei soprani nell'organo di Francesco Cioccolani (1833) a Monte Roberto. Si noti il piede allungato con un cannello cilindrico per innalzare la canna sopra le altre e ovviare allo spazio ristretto su somiere e crivello.



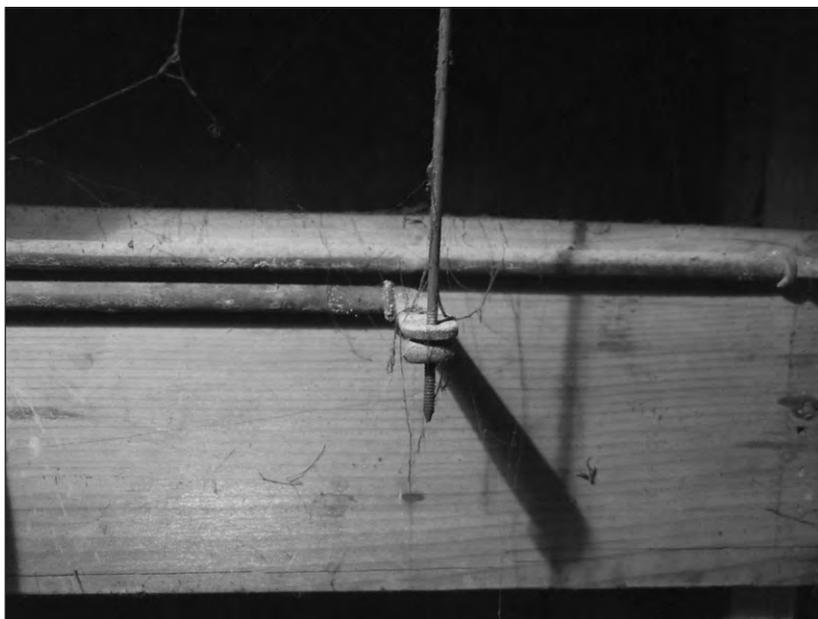
*fig. 7.* Prove di tracciatura sul crivello dell'organo di Monte Roberto.



*fig. 8.* Noce, canaletto e gruccia di una canna del Corno inglese nell'organo di Odoardo Cioccolani (1870) a Monsano.



*fig. 9.* Valvole tonali sulle pareti delle canne lignee di basseria nell'organo di Odoardo Cioccolani (1879) a S. Ginesio.



*fig. 10.* Dado di regolazione in cuoio nell'organo di Monsano.

# Odoardo Cioccolani a Serra de' Conti. Un organo di transizione

*Francesco Ruffatti*

Esaminare l'attività di una casa organaria storica è operazione molto complessa. Richiede una buona dose di ricerca archivistica e un attento esame degli strumenti realizzati. Molti studiosi si occupano di questo da decenni e la loro attività è stata ed è fondamentale per far conoscere la storia organaria del nostro paese.

Nell'esame degli strumenti, anche gli operatori del restauro svolgono un ruolo di primo piano. Si intuisce facilmente infatti come un organo smontato possa fornire un'occasione irripetibile per compiere analisi in profondità e raccogliere documentazione non più reperibile quando l'organo è montato e funzionante. Il restauratore quindi deve sempre avvertire l'esigenza e insieme la responsabilità di documentare il manufatto in modo preciso ed esauriente. Spesso anche oggi, nel restauro organario, questo aspetto è purtroppo trascurato.

La ditta che rappresento (Famiglia Artigiana Fratelli Ruffatti, Padova) dispone di un archivio molto ricco di informazioni su innumerevoli strumenti restaurati nel corso degli ultimi decenni<sup>1</sup>. I rilievi, e in particolare quelli effettuati sulle canne, hanno una caratteristica di non trascurabile importanza: sono sempre stati compiuti utilizzando le stesse tecniche e le stesse strumentazioni e sono

---

<sup>1</sup> Per un elenco parziale dei restauri effettuati dalla Fratelli Ruffatti di Padova vedasi il sito [www.ruffatti.com](http://www.ruffatti.com) alla pagina *Restauri di organi storici*.

quindi comparabili<sup>2</sup>. L'uniformità nei criteri di misurazione è fondamentale, dato che anche piccoli errori possono portare a conclusioni fuorvianti. Questa massa di dati non è solamente utile a documentare, ma anche a rendere possibili studi comparativi.

È nozione comunemente accettata che un buon numero di costruttori d'organi marchigiani del XVIII e XIX secolo siano stati influenzati dallo stile costruttivo degli organari veneti e, in particolare, da Gaetano Callido, che è il costruttore maggiormente rappresentativo nelle Marche, per fama e numero di opere, fra gli esponenti della scuola veneziana del XVIII secolo. Se questo aspetto è facilmente verificabile dal confronto delle tecniche costruttive dei somieri<sup>3</sup> e di altri aspetti tecnici (ad esempio la tipologia dei comandi di registro, l'introduzione del Tiratutti a manovella e altri), per quanto a mia conoscenza non si è mai indagato a fondo sugli elementi più qualificanti rispetto alla produzione del suono: le canne. Sperando di portare un piccolo contributo in questo campo,

- 
- 2 I rilievi di diametro delle canne sono effettuati nel nostro laboratorio con i seguenti criteri: a) rilievo delle circonferenze attraverso strisce di film di poliestere; b) posizione di rilevamento: immediatamente al di sopra del termine della tracciatura del labbro superiore (segnatura parallela verticale); c) conversione delle misure di circonferenza in misure di diametro su foglio Excel con approssimazione al terzo decimale; d) per le canne di piccolissime dimensioni (ultime canne nell'ottava fra 1/4 e 1/8 di piede), misurazione del diametro con utilizzo di calibro elettronico e trasferimento automatico dei dati su computer, con approssimazione al terzo decimale.
  - 3 Gli organari veneziani hanno introdotto in terra marchigiana tecniche costruttive più avanzate rispetto a quelle adottate dai costruttori locali del tempo. Queste caratteristiche innovative sono state prontamente copiate dagli organari marchigiani. Riporto solamente alcuni esempi particolarmente significativi, limitati alla costruzione del somiere a tiro: a) introduzione di viti per il fissaggio delle coperte del somiere, per un più pratico accesso alle stecche di registro; b) costruzione dei canali di nota nello spessore della tavola attraverso il taglio dei canali per tutta l'estensione della tavola stessa, con successivo tamponamento delle estremità attraverso un listello anteriore e uno posteriore in noce, incollato. Questa tecnica consentiva una lavorazione più rapida rispetto allo scavo manuale delle estremità e il successivo taglio all'interno di ogni canale, tecnica più arcaica, utilizzata da larga parte degli organari del centro e sud della Penisola.

ho ritenuto utile condurre una ricerca mirata, utilizzando il nostro archivio, per verificare la presenza di elementi di contatto fra le misure delle canne veneziane e quelle dei Cioccolani o altri costruttori marchigiani. Questa ricerca si è limitata, per ora, al confronto di misure del Ripieno, intendendo con questo l'intera serie di registri di taglio di Principale, dalla facciata alle file più acute. È stata inoltre limitata al confronto fra canne di Gaetano Callido e canne prodotte da Odoardo Cioccolani, come meglio specificato in seguito.

Per poter operare confronti basati sulle misure adottate da Gaetano Callido, è stato necessario anzitutto accertare se nel corso della sua carriera il costruttore veneziano abbia mantenuto immutate le misure delle canne prodotte dalla sua bottega, ovvero se le abbia mutate negli anni. Ho pertanto messo a confronto le misure delle canne rilevate su due strumenti di Callido presenti nelle Marche, molto lontani fra loro come epoca di costruzione:

a) l'organo della chiesa dell'Addolorata (ex S. Anna, monache Benedettine) in Corinaldo (Ancona), convento che ha anche ospitato una figlia del Callido. Si tratta dell'Op. 27 del 1776;

b) l'organo della Chiesa di S. Biagio a Pollenza (Macerata), Op. 316 o 317 del 1793, costruito a quasi trent'anni di distanza dal primo.

Riporto la tabella dei diametri delle canne di tutte le file del Ripieno, limitatamente ai Do. Le misure sono espresse in millimetri, con arrotondamento al secondo decimale.

	Principale		Ottava		XV		XXII	
	Corinaldo	Pollenza	Corinaldo	Pollenza	Corinaldo	Pollenza	Corinaldo	Pollenza
8'								
4'	93,10	92,95	92,87	92,62				
2'	54,69	52,20	54,77	54,43	54,55	ricostruita		
1'	30,00	29,89	29,95	29,77	29,80	30,21	29,95	30,32
1/2'	16,12	15,20	15,49	15,37	15,49	16,17	16,05	15,90
1/4'			9,55	9,25	9,23	9,57	9,72	9,40
1/8'					6,22	6,21	6,51	6,67

Si nota una corrispondenza impressionante fra le misure, che non può essere certamente casuale. Dai rilievi si possono trarre alcune interessanti conclusioni:

1) Callido, anche a distanza di trent'anni e circa trecento organi costruiti, non ha cambiato le misure delle canne. Era quindi prassi callidiana considerare le misure delle canne non in funzione della dimensione o di altre caratteristiche dell'ambiente acustico, ma come costante, delegando l'adattamento acustico dei suoi strumenti unicamente all'opera di intonazione in loco<sup>4</sup>.

2) All'interno di ciascun organo, esiste una assoluta uniformità di misure a parità di frequenza fra tutte le varie file di Principale costituenti il Ripieno, senza alcuna differenziazione ad esempio fra Principale e Ottava o fra Principale/Ottava e le file più piccole del Ripieno, come spesso avviene in altre scuole organarie.

3) L'andamento nella progressione dei diametri definisce il punto di dimezzamento del diametro fra la quindicesima e la sedicesima canna (rilievi effettuati sul registro di Ottava 4').

Per poter comparare le misure del ripieno di Callido con quelle di un organo Cioccolani, ho indagato lo strumento costruito da Odoardo Cioccolani nel 1866 per la chiesa di S. Maria de Abbatis-

---

4 La possibilità di adattare fonicamente lo strumento all'ambiente era comunque, per Callido, piuttosto limitata, considerando che l'intonazione delle canne era già condizionata all'origine dalla presenza di denti sulle anime. È stato infatti appurato che le anime di tutte le canne di Callido erano dentate precedentemente al montaggio della canna. A tale conclusione si è giunti attraverso uno studio condotto presso il laboratorio dello scrivente, sulle canne dell'organo di San Biagio in Pollenza, che si presentavano sostanzialmente intatte alla bocca, non alterate da successivi interventi. Per canne di uguali dimensioni si è riscontrata assoluta uniformità di dentatura, con riproduzione esatta di piccole imperfezioni su più canne, attribuibili a piccole difformità di spaziatura presenti nell'attrezzo utilizzato per effettuare la dentatura medesima. L'attrezzatura doveva consistere in una serie di 'pettini' con punte multiple in diversi scomparti, utilizzabili nelle canne a seconda delle loro dimensioni. Ricordi d'infanzia mi riportano alla citazione, da parte dei cannisti precedentemente impiegati presso la ditta Malvestio di Padova e successivamente passati alla Fratelli Ruffatti, dell'utilizzo di rotelline dentate di varie misure utilizzate per la dentatura delle canne.

sis in Serra de' Conti, probabilmente l'Op. 20, restaurato presso il nostro laboratorio nel 2008 [figg. 1-2]. Le misure di diametro delle canne di ripieno sono le seguenti:

	Principale	Ottava	XV	XXII
8'				
4'	95,15			
2'	55,39	54,34	54,27	
1'	30,15	30,21	30,08	30,05
1/2'	16,94	17,06	17,15	16,90
1/4'		9,70	9,88	9,61
1/8'			6,36	6,37

A questo punto, ho provveduto a comparare le misure adottate da Callido con quelle di Odoardo Cioccolani. Per poter effettuare un confronto visivo più immediato, e al tempo stesso attenuare gli effetti delle tolleranze di lavorazione<sup>5</sup>, ho provveduto a creare una tabella di misure medie per i due organi Callido sopra indagati e per l'organo Cioccolani, utilizzando il semplice metodo della media matematica.

	Callido	Cioccolani
8'		
4'	92,88	95,15
2'	54,13	54,66
1'	29,99	30,12
1/2'	15,72	17,01
1/4'	9,45	9,73
1/8'	6,40	6,37

5 Pur utilizzando le stesse 'dime' o modelli di taglio, la lastra di due canne teoricamente identiche può presentare piccole difformità di misurazione a causa della diversa inclinazione data dall'operatore all'attrezzo di taglio (se il taglio, soprattutto per le canne di maggiori dimensioni, era effettuato a mano utilizzando l'apposito attrezzo, nella tradizione veneta denominato 'trinchetto'). La successiva piallatura inclinata dei lembi di saldatura, effettuata a lastra ancora piatta come preparazione alla saldatura, poteva apportare ulteriori variazioni alla circonferenza delle canne, soprattutto in quelle di minori dimensioni.

Possiamo a questo punto trarre interessanti conclusioni.

L'anno di costruzione dell'organo di Serra de' Conti si colloca a più di mezzo secolo, per la precisione a 53 anni dalla morte di Gaetano Callido. Nonostante il tempo trascorso e l'evoluzione nel gusto musicale intervenuta nel frattempo, gli organi di Odoardo Cioccolani conservano nel loro impianto fonico di base la struttura dell'organo settecentesco veneziano [fig. 3]. Ciò è attestato dall'utilizzo di:

1) stesse misure delle canne del Callido almeno per tutti i registri di Principale, salvo piccolissime differenze forse ascrivibili al metodo utilizzato dal Cioccolani per copiare le misure delle canne callidiane;

2) costanza di misura delle canne a parità di frequenza per tutti i registri di taglio di Principale;

3) stesso andamento di curva nel dimezzamento dei diametri.

Oltre all'uniformità di misure di diametro, si riscontrano somiglianze costruttive tali da rendere le canne dei due autori distinguibili fra loro solo ad un occhio esperto. Queste somiglianze riguardano la lavorazione e la preparazione della lastra, le leghe normalmente utilizzate nelle canne interne e di facciata, le proporzioni della bocca (larghezza e altezza di taglio), l'angolo di inclinazione frontale delle anime, la tipologia di dentatura delle stesse (profondità di incisione, frequenza), la tipologia delle signature al corpo e al piede. È curioso a riguardo notare un particolare interessante, che denota come le prassi costruttive callidiane siano sopravvissute nell'organaria marchigiana anche a distanza di decenni dalla cessazione dell'attività di Callido. Come è noto, Gaetano Callido soleva incidere al corpo e al piede le canne con notazione alfabetica. In aggiunta, incideva la superficie superiore delle anime, registro per registro, con numerazione progressiva. Tale numerazione, che oggi risulta essere di fondamentale importanza nell'operazione di rioridino del materiale fonico<sup>6</sup>, era fatta in origine solo per praticità co-

---

6 Molto spesso capita di ritrovare, allo smontaggio di uno strumento da restaurare,

struttiva, dato che i numeri, a canna montata, erano difficilmente visibili<sup>7</sup>. Ebbene, l'analisi delle canne di Odoardo Cioccolani ha rivelato che, oltre alla notazione alfabetica su corpo e piede, anch'egli numerava le anime, pur se l'operazione era compiuta non più a mano ma con punzonatura. La tecnica era ormai cambiata, ma non la prassi, rara da riscontrare nel più vasto panorama organario italiano e ragionevolmente riconducibile alla scuola veneziana.

Il capostipite della famiglia Cioccolani è Francesco, nato nel 1783 a Cingoli. Egli ha iniziato la sua attività non prima del 1814, verosimilmente apprendendo l'arte da Sebastiano Vici di Montecarotto. Odoardo è il nono e ultimo figlio di Francesco, nato nel 1825 a Cingoli. Fu organaro, organista e maestro di Cappella<sup>8</sup>. Il collegamento diretto insegnante/allievo fra Vici e Cioccolani non è dato per certo; ho ritenuto quindi utile verificare, sempre limitatamente alle misure del Ripieno, la possibilità del passaggio delle misure dalla bottega del Callido a quella dei Cioccolani attraverso il Vici.

L'indagine è stata condotta sulle misure delle canne di Sebastiano Vici rilevate sull'organo costruito da questo autore intorno al 1780 per la chiesa della SS. Annunziata di Montecarotto, strumento restaurato dal nostro laboratorio nel 2009<sup>9</sup>.

---

canne di uguali dimensioni spostate di sede, per incuria o incompetenza di chi ha provveduto, nel corso degli anni, a rimuovere le canne in occasione di puliture periodiche dello strumento. La segnatura callidiana delle anime con numero progressivo permette di attribuire con certezza la posizione originale di ciascuna canna. Ad esempio, due canne dell'uguale dimensione di un piede, la prima segnata C (Do) con numero d'anima 9 e la seconda con identica segnatura di nota ma con numero d'anima 21, apparterranno, rispettivamente, al registro di Decimaquinta (secondo Do della tastiera) e di Ottava (terzo Do).

- 7 La lettura dei numeri sulle anime viene oggi effettuata, dopo le operazioni di pulitura e rimozione della polvere, illuminando la superficie superiore dell'anima con luce radente e leggendo dalla sommità del corpo. I numeri, negli organi Callido, sono presenti su tutte le canne fino alla frequenza di  $\frac{1}{4}$  di piede.
- 8 Queste notizie sono tratte dall'articolo di M. Ferrante, *Note sui Cioccolani maestri organari di Cingoli*, in «Quaderni musicali marchigiani», 5/1998, pp. 111-153.
- 9 La tabella riporta le misure di diametro delle canne di taglio di Principale nei tre

	Callido	Cioccolani	Vici
8'			
4'	92,88	95,15	93,31
2'	54,13	54,66	55,65
1'	29,99	30,12	30,31
1/2'	15,72	17,01	16,72
1/4'	9,45	9,73	10,49
1/8'	6,40	6,37	6.64

La concordanza di misure, considerate le tolleranze costruttive, è impressionante e avvalorata l'ipotesi che gli strumenti del Callido siano stati presi a modello in modo molto rigoroso da gran parte dell'organaria marchigiana e che questa caratteristica si sia mantenuta ben oltre la morte del Callido, avvenuta nel 1813.

L'organo di S. Maria de Abbatissis in Serra de' Conti, probabile numero d'opera 20 di Odoardo Cioccolani, si differenzia per alcuni aspetti dalla produzione "consueta" di questo autore, presentando caratteristiche che lo rendono particolarmente significativo. Nel corso della sua storia l'organo era stato danneggiato da organari locali. Come è accaduto per molti strumenti in passato, parti originali come la tastiera e la pedaliera erano stati sostituiti con manufatti di scarso valore. La tavola di registrazione era stata modificata con l'eliminazione di molti registri [fig. 4]. Per la ricostruzione delle parti e dei registri eliminati si è fatto riferimento all'organo costruito da Odoardo Cioccolani nello stesso anno per la chiesa di S. Francesco a Ostra, con numero d'opera 21, quindi lo strumento immediatamente successivo. L'organo di Serra de' Conti presenta, a restauro ultimato, la seguente composizione fonica:

Principale Bassi	Corno Inglese Soprani
Principale Soprani	Tromba Soprani
Ottava	Fagotto Bassi

---

autori, ottenute attraverso la media matematica delle misure di canne della stessa frequenza, come precedentemente illustrato.

Decima Quinta	Flauto Traverso Soprani
Decima Nona	Flauto in VIII Soprani
Vigesima Seconda	Ottavino Soprani
Vigesima Sesta	Viola Bassi
Vigesima Nona	
Trigesima Terza	
Trigesima Sesta	
Contrabassi	Timballi
Ottava di Contrabassi	Bombarda

Comando a pedaletto: Registrazione libera

Le prime evidenze dell'evoluzione del gusto musicale intervenute nella seconda metà del XIX secolo si possono riscontrare nella tipologia e nelle caratteristiche fonico-costruttive dei registri da concerto. In particolare: a) mancano del tutto le mutazioni di Flauto (Flauto in XII, Cornetta); b) i flauti sono tutti cilindrici, seguendo in questo la tradizione del centro e sud Italia che non si ispira alla scuola veneziana (è questa una caratteristica presente non solo negli organi di Odoardo ma anche del padre Francesco); c) le ance sono ormai ispirate a modelli diversi e più "evoluti" rispetto ai registri di regale proposti da Callido.

Sui registri ad ancia si possono fare interessanti considerazioni: a) il Corno Inglese richiama, per forma e caratteristiche costruttive, ance analoghe della tradizione lombarda ed emiliana [figg. 5-6]; b) il canaletto è 'a becco d'oca', saldato alla noce; c) la noce è cilindrica; c) la gruccia di accordatura ha la foggia tipica delle grucce lombarde, pur se non presenta la caratteristica slitta in ottone, ma presenta un appiattimento che ne riproduce la funzione; d) il cuneo è in legno.

Il registro di Tromba ha una costruzione analoga, con una marcata differenza, che la rende singolare nel panorama organario italiano. Il piede, in metallo, non termina al consueto livello, immediatamente sotto il punto sommitale della noce, ma continua fino

a raggiungere il risuonatore. Questa è una caratteristica delle ance francesi (con qualche contaminazione in Piemonte), pur se si differenzia dalla mancanza della seconda noce collocata in posizione più elevata rispetto alla principale. L'intento è quello di garantire una maggiore stabilità strutturale. Il piede lungo, che termina premendo contro il risuonatore, costituisce un efficace sostegno per il risuonatore stesso. Inoltre, pur se non provato, l'intento poteva essere anche quello di garantire una migliore stabilità nell'accordatura [figg. 7-9].

Come già detto, l'impianto generale degli organi Cioccolani è straordinariamente simile a quello di un organo del Callido. Non solo negli aspetti più evidenti, quali:

- a) il somiere maestro a stecca;
- b) la tipologia costruttiva della meccanica dei registri;
- c) i comandi a pomello con manubrio per il tirapieno [fig.10];

ma anche nei più piccoli particolari si può rilevare come gli strumenti del Callido siano serviti da modello per la realizzazione di questi strumenti. Cito ad esempio:

- a) la meccanica con tiranti in ferro a torsione per il pedale;
- b) la costruzione del crivello, con rivestimento in carta su entrambe le superfici e segnatura ad inchiostro dei nomi dei registri [fig. 11];
- c) la tecnica di legatura dei catenacci sulla tavola di catenacciatura, con piastrine in piombo collocate alle estremità dei catenacci per favorirne lo scorrimento [fig. 12];
- d) la legatura 'a maggetta' delle canne di facciata [fig. 13];
- e) alcuni particolari di rilevanza solamente estetica nella costruzione dei mantici a cuneo, come ad esempio la forma dei modiglioni nelle traverse superiori [fig. 14];
- f) altri particolari minori, fedelmente ricopiati con grande pragmatismo.

Un esempio ulteriore è costituito dalle tastiere. Confrontiamo solamente due dati fra i più significativi: a) la lunghezza della porzione frontale del tasto diatonico; b) la larghezza dei tasti diatonici. Ciò risulta dalla tabella seguente:

	larghezza ottava scavezza	larghezza ottava completa	lunghezza parte frontale tasto diatonico
Corinaldo	117,2	165,5	38,9
Pollenza	117,0	167,0	39,2
Serra dei Conti	116,0	163,0	40,2

L'impianto della tastiera è quindi riconducibile ai metodi costruttivi callidiani. Un confronto visivo rende esplicita la somiglianza anche dello stile della pedaliera.

Proprio nel comando dei registri lo strumento di Serra de' Conti presenta una anomalia: il sistema di comando è 'a manette' secondo quanto praticato in altre regioni d'Italia all'epoca di costruzione dello strumento, come ad esempio in Lombardia, Emilia-Romagna, Toscana. Questa caratteristica aveva fatto pensare a una trasformazione compiuta da altri organari in epoca successiva alla costruzione originaria, con l'intento di 'aggiornare' lo strumento. È da notare a riguardo che l'organo di Ostra, costruito dal Cioccolani nello stesso anno (1866) e immediatamente successivo, presenta una registrazione con pomelli a tiro e manubrio per il Tiratutti, secondo lo stile callidiano, come già evidenziato [fig. 10]. Indagini compiute in corso di restauro e confronti grafici con le scritte ritrovate sulla meccanica sembrano confermare che la meccanica dei registri a manette sia attribuibile a Odoardo Cioccolani. La sua costruzione del resto, abbastanza precaria, denota inesperienza, tipica di chi non è abituato a costruire simili manufatti. I mutati gusti musicali e le mutate esigenze esecutive hanno evidentemente portato alla richiesta di un sistema di comando più moderno, che potesse fornire, con l'introduzione della registrazione preparabile per i registri, maggiori comodità all'esecutore.

Alcune considerazioni per quanto riguarda i parametri di intonazione. Pur in presenza di notevoli alterazioni effettuate nel corso degli anni, è stato possibile individuare parecchie canne del Ripieno e di flauto ancora allo stato originale. Si è riscontrato che la dentatura alle anime era molto leggera, con frequenza di dentatura comparabile a quella che si riscontra nelle canne callidiane. Anche sotto questo aspetto, quindi, esiste una continuità con la scuola veneziana settecentesca. Allo stesso modo il rapporto di altezza di bocca è contenuto, indice di uso di pressioni d'aria alquanto basse. Per lo strumento di Serra de' Conti è stata ripristinata la pressione di 49 mm. alla colonna d'acqua.

In corso di restauro è stato compiuto uno studio molto accurato per poter ripristinare un temperamento riconoscibile dalle quote delle canne integre. Pur se l'organo era stato innalzato di corista, esistevano molte tracce delle quote originali, sia nelle canne di facciata<sup>10</sup> che in quelle interne. Il temperamento risultante, pur se non fra quelli codificati e noti, risulta piacevole.

C	6.8 cents	C-E	390.60 cents	C-G	695.40 cents
---	-----------	-----	--------------	-----	--------------

Scostamenti in centesimi di semitono		Valore delle terze		Valore delle quinte	
C#	2 cents	Db-F	403.10 cents	G-D	696.00 cents
D	-1.8 cents	D-F#	395.80 cents	D-A	701.80 cents
D#	3.7 cents	Eb-G	398.50 cents	A-E	697.40 cents
E	-2.6 cents	E-G#	406.20 cents	E-B	697.00 cents
F	5.1 cents	F-A	394.90 cents	B-F#	699.60 cents
F#	-6 cents	F#-A#	410.30 cents	F#-C#	708.00 cents
G	2.2 cents	G-B	392.20 cents	C#-G#	701.60 cents
G#	3.6 cents	Ab-C	403.20 cents	G#-D#	700.10 cents
A	0 cents	A-C#	402.00 cents	Eb-Bb	700.60 cents
A#	4.3 cents	Bb-D	393.90 cents	Bb-F	700.80 cents
B	-5.6 cents	B-D#	409.30 cents	F-C	701.70 cents

10 Le alterazioni nella 'lunettatura', ovvero nel taglio di accordatura a forma di mezzaluna, effettuato alla sommità posteriore delle canne di facciata, frequentemente si riconoscono dal cambio repentino di inclinazione nei tagli laterali, segno di un 'affondamento' dell'apertura sul retro del corpo.

Il risultato finale si può riassumere in poche caratteristiche salienti: a) terze migliori del temperamento equabile su Do, Re, Mib, Fa, Sol, Sib; b) quinte un po' più strette delle corrispondenti nel temperamento equabile su Do, Mi, Sol, Si; c) quinte simili all'equabile su Sol#, Mib, Sib; d) quinte quasi pure su Do#, Re e Fa; e) una quinta larga, ma non impraticabile su Fa#.

In conclusione possiamo affermare che l'organo indagato, pur confermando una sostanziale continuità costruttiva e fonica con gli strumenti di stile settecentesco veneto, allo stesso tempo contiene numerosi elementi di novità, sia dal lato fonico che tecnico, rappresentando un punto di transizione dai canoni estetici neoclassici a quelli del primo romanticismo e costituendo una testimonianza significativa di come si stesse evolvendo il gusto musicale nella seconda metà del XIX secolo.



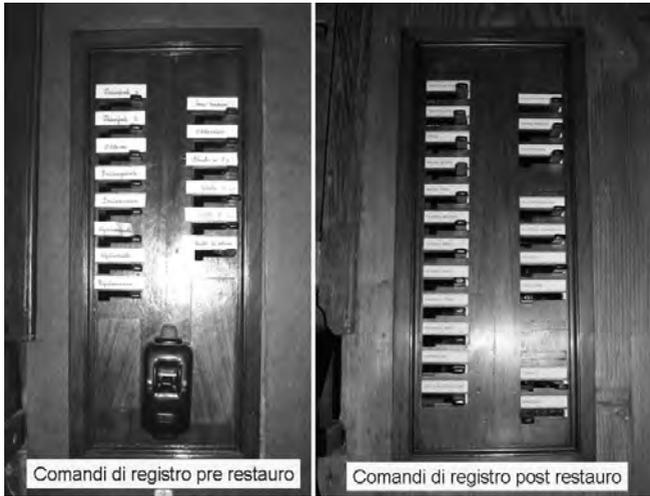
*fig. 1.*



*fig. 2.*



*fig. 3.*



*fig. 4.*



*fig. 5.*



fig. 6.



fig. 7.



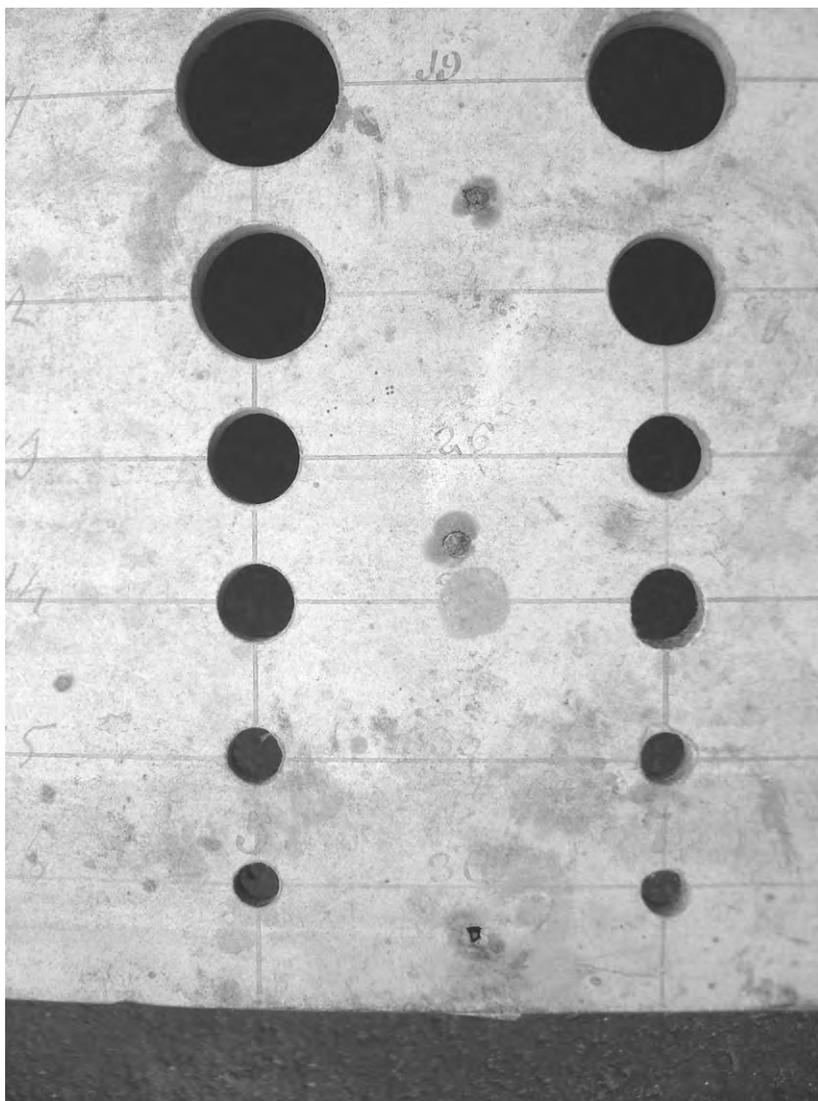
fig. 8.



fig. 9.



*fig. 10.*



*fig. 11.*



*fig. 12.*



*fig. 13.*



*fig. 14.*

# Fonti archivistiche e bibliografiche per una storia della musica a Cingoli nell'Ottocento

*Fabiola Frontalini*

Se si cammina per le vie di Cingoli, ci si rende subito conto che nel passato la città è stata un considerevole polo economico, religioso e culturale. Lo dimostrano il numero elevato di palazzi nobiliari, monumenti e chiese, attualmente conservati in ottimo stato, che ci danno a tutt'oggi informazioni utili per ricostruire un passato non troppo lontano.

Focalizzando l'attenzione sulla cultura musicale di Cingoli, certamente si può presumere una fiorente attività musicale già dal fatto che numerosissime sono le chiese esistenti, molte di esse dotate ancora oggi di un organo a canne (ne possiamo contare ben otto, di cui cinque del celebre Callido); non è dunque strano che in una città molto religiosa, che diede i natali persino ad un papa (Pio VIII, al secolo Francesco Saverio Castiglioni), vi fosse un'intera dinastia di organari e una fiorente attività musicale.

Sappiamo che già nel secolo XVI ci furono diversi musicisti cingolani famosi e la più antica testimonianza musicale che ci è arrivata è proprio quella di un organista: Tommaso da Cingoli, morto dopo il 1540. Molti altri degni di nota sono stati cantori nella cappella musicale di Loreto come don Cipriano da Cingoli, Scipione da Cingoli, fra Clemente da Cingoli, tutti cantanti con voce di basso; ma le informazioni che ci sono arrivate testimoniano di molti

cantanti castrati come Antonio Monalducci, cantante soprano, e nel secolo XVII Gian Antonio Ruffini, sempre soprano, e Carlan-tonio Zampa, contralto<sup>1</sup>.

Dalle *Note d'archivio* di Loreto sappiamo anche, ad esempio, che fra Clemente, tra il 21 maggio del 1600 e il 30 marzo del 1605, cantò ricevendo una retribuzione mensile di otto fiorini più quattro bolognini al giorno per il companatico, aumentati poi dal gennaio del 1601 a quattro scudi al mese più sei baiocchi giornalieri. Verso la fine del secolo, Giacomo Antonio Ruffini da Cingoli, cantore soprano dal primo giugno 1676 al 20 dicembre 1710, ebbe una retribuzione mensile di scudi 6,52 tra salario e companatico<sup>2</sup>.

Detentori del sapere musicale, a quell'epoca, erano soprattutto i maestri di cappella e possiamo risalire alle remunerazioni di quelli già presenti nel 1634 a Cingoli da una citazione delle «Reformanze» riportata in un'antica pubblicazione di Francesco Maria Raffaelli.<sup>3</sup> Per conoscere però i nomi bisogna attendere fino al 1765, quando compare Maurizio Onori; a seguire poi, in cattedrale, troveremo Domenico Ugolini.

Il posto di maestro di cappella in cattedrale diviene stabile dal 1773 al 1780 con Paolo Moreschini, già maestro in Civitanova; poi emerge il nome di Livio Figoli da Camerino e nel 1786 gli subentra Francesco Comandini, di cui si conserva un *Domine* a 4 voci senza strumenti con accompagnamento del basso continuo. L'anno seguente troveremo in carica Giacomo Scolari e dal 1790 al 1792 Francesco Danciani; dopo, per un periodo relativamente lungo, il titolare sarà Luigi Confidati che eserciterà dal 1792 al 1799, anno

---

1 Cfr., sotto le rispettive voci, G. Radiciotti-G. Spadoni, *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani*, ms. inedito conservato a Macerata, Biblioteca comunale «Mozzi-Borgetti», cc. 956, 4701-4704, 3425, 3426, 5164, 5165, 5549, 5603.

2 F. Grimaldi, *Cantori, maestri, organisti della Cappella musicale di Loreto nei secoli XVII-XIX. Note d'archivio*, Loreto 1982, pp. 19, 58.

3 Cfr. F. M. Raffaelli, *Delle memorie ecclesiastiche intorno l'istoria, ed il culto di Santo Esuperanzio antico vescovo, e principal protettore di Cingoli*, Pesaro 1762, p. 269.

in cui sarà maestro Luigi Liverotti, che ricoprirà l'incarico fino al 1802. L'anno seguente viene eletto Antonio Cucchi, il quale deve svolgere le sue mansioni anche per la collegiata di S. Esuperanzio; ma rimarrà solo per un anno prima di cedere il posto a Costantino Frattesi, che permane fino al 1807. L'ultima testimonianza di un maestro di cappella in cattedrale è quella di Liverotti, che riprende l'incarico nel 1808<sup>4</sup>.

Grazie a una ricerca fatta a suo tempo da monsignor Adriano Pennacchioni, priore della collegiata di S. Esuperanzio, e già pubblicata da Andrea Carradori, abbiamo una cronologia abbastanza nutrita dei maestri succedutisi nella collegiata fin dal Seicento.

Benché ci siano vaghe testimonianze a partire dal secolo XVI, il primo maestro di cappella di cui si hanno notizie di rilievo è Francesco Giattini, che prima era stato maestro a Foligno, in servizio a Cingoli dal 1775 al 1790 con lo stipendio di 6 scudi annui, poi aumentati a 20 e infine a 40 prima della sua giubilazione. Lo stesso ebbe anche l'incarico di costituire una cappella musicale composta da almeno due cantori per ogni voce. Di lui, nell'archivio della collegiata di S. Esuperanzio, sono conservate varie composizioni sacre: mottetti, inni, vesperi *de confessore*, offertori composti uno per S. Pietro e uno per S. Michele Arcangelo, ma soprattutto due messe a 4 voci, di cui una con accompagnamento di strumenti (l'organico orchestrale, oltre agli archi e all'organo per il basso continuo, contempra corni, trombe e oboi).

Degno suo successore sarà dal 1790 al 1792 l'organista napoletano Andrea Speranza, che ricoprì l'incarico per poco tempo in quanto l'organo, allora un Fedeli, si guastava spesso. Di lui, nell'archivio della collegiata, troviamo molte composizioni scritte quasi tutte a 4 voci.

Sarà poi maestro per un solo anno un altro napoletano, Salvato-

---

4 Cfr. A. Carradori, *Antichi organi di Cingoli*, Cingoli 1985, pp. 31-37.

re Caruso, il quale accetta l'incarico ma si fa sostituire dal fratello Luigi, famoso maestro della cattedrale di Perugia, perché già incaricato presso la corte reale di Lisbona.

Nel 1894 sarà eletto Agostino Romagnoli, che resterà in carica solamente un anno e poi accetterà il posto di maestro nella cattedrale di Jesi dove resterà per tutta vita.

Nell'Ottocento compaiono i nomi di vari esponenti della famiglia Cioccolani, per primo Francesco che era cantore e organista supplente di padre Luigi Vantaggi, allievo del celebre Stanislao Mattei a Bologna, che risulta venir pagato mensilmente con 10 scudi e 4 coppe di grano<sup>5</sup>.

Il Vantaggi terminò il suo ufficio nel 1812 ed ebbe tra i suoi allievi il conte Antonio Puccetti, organista e pianista nato a Cingoli nel 1800, che il Radiciotti loda per la precisione e l'espressione con cui suonava il pianoforte. Questi fu anche maestro al cembalo presso l'Accademia degli Incolti della città di Cingoli<sup>6</sup>.

Tornando ai maestri di cappella della collegiata, era iniziato il periodo della soppressione Napoleonica: i beni ecclesiastici furono confiscati e la chiesa fu officiata solo come sede parrocchiale. Rimase quindi in carica Francesco Cioccolani, e alla sua morte (1849) gli subentrò il figlio Odoardo, forse insieme a Giuseppe Cavallini. A sua volta, ad Odoardo succederà il figlio Alceste, pagato 25 lire annue nel 1891 come organista supplente e manutentore dell'organo.

Alla fine del secolo, i tempi erano cambiati: la chiesa e il clero, spogliati di ogni avere, non erano più in grado di mantenere una vera e propria cappella musicale, perciò ci si limitava al suono dell'organo nelle feste più importanti. Per quella del Santo titolare, le celebrazioni erano animate dalla cappella della cattedrale, pagata dal comune e rimpolpata con qualche aggiunta di cantori pro-

---

5 Ivi, pp. 57-61.

6 Cfr. Radiciotti-Spadoni, *Dizionario bio-bibliografico* cit., cc. 3205, 3206, 3727 (Spa. 1226:56).

venienti da altre località. Inoltre, per altre festività, l'organo veniva suonato dal maestro della cattedrale Erachio Sannucci per 45 lire annue<sup>7</sup>.

Come si può facilmente immaginare, non solo nelle chiese più importanti della città, ma anche nelle altre, vi sarà stata una qualche attività musicale della quale purtroppo non vi è più testimonianza. Sappiamo però che fra le monache di S. Caterina vi era una religiosa addetta alla musica che suonava l'organo, e all'interno del monastero vi era una stanza dedicata alla musica con un cembalo da tavolo. In una lettera al prefetto del 1808 si legge che nel monastero «fiorisce anche una scuola di musica e di canto e di suono, al quale oggetto fu distaccata dal Conservatorio di S. Maria degli Angeli di Bologna un eccellente Professore a tutte spese del Monastero»<sup>8</sup>.

In una petizione delle monache del monastero di S. Spirito si ha riscontro di una simile attività musicale da un'altra lettera del podestà di Cingoli al prefetto, in cui si dice che «sono molte le discipline artistiche che si studiano in convento, tra arti e musica e le allieve sono 30 ma potrebbero arrivare comodamente a cento»; peccato che da lì a pochi anni la soppressione colpirà anche i monasteri e tutte queste attività ne risentiranno<sup>9</sup>.

Negli archivi cingolani non si rinvengono notizie su Giacomo Giordani, anche se di lui è conservato, presso l'archivio di S. Esuperanzio, un manoscritto delle *Sette Parole* a 3 voci.

Il panorama musicale diventa più vario nell'Ottocento, quando, oltre ai cantori, ai maestri di cappella e agli organisti, compaiono anche suonatori di strumenti ad arco e a fiato, che hanno formato violinisti, violoncellisti, flautisti e trombonisti tra i quali spicca sicuramente la figura di Giuseppe Cerquetelli.

---

7 Cfr. Carradori, *Antichi organi di Cingoli* cit., p. 61-64.

8 Ivi, pp. 87-88.

9 Ivi, pp. 129-130.

In questo periodo, infatti, convivono a Cingoli varie realtà musicali. All'interno del palazzo comunale, fin dal secolo XVI, esistette un teatro dove si allestivano commedie nel periodo di carnevale. Forse in origine esso aveva solamente palcoscenico e boccascena, ma notizie certe ci indicano che nel 1778, a spese del ceto nobile e della Congregazione teatrale, si costruì un teatro condominiale intitolato poi nel secolo successivo a Giuseppe Verdi, con tre ordini di palchi per un totale di 45 palchetti e una platea dotata di panche con posti a pagamento. Ben 30 di questi palchetti, posti nei due ordini superiori, erano riservati al ceto nobile, 14 nell'ordine inferiore erano destinati al ceto medio e uno era sempre riservato al governatore e alla rappresentanza municipale<sup>10</sup>.

L'attività musicale del teatro è comprovata dagli atti della giunta e del consiglio comunale, che partono dal 1861, sotto il titolo *Teatro / Opera in Musica*. Nel 1876, ad esempio, il condominio teatrale in una delibera di dicembre del consiglio comunale, riferisce che per l'opera in musica e ballo da farsi nel 1876, in occasione del centenario di S. Sperandia, si chiede lo stanziamento di una scorta di ben 10.000 lire per 19 rappresentazioni dal 30 agosto al 19 settembre. Vari consiglieri si opporranno, vista l'ingente spesa, dicendo che, essendo la festa della Santa compatrona di competenza ecclesiastica, il contributo doveva venire dal clero. Alla fine il comune concederà solo un contributo di 1.200 lire, la cui spesa era da ripartirsi tra i bilanci del 1876 e 1877<sup>11</sup>.

Dagli archivi della cappella musicale di Loreto inoltre, risulta che dei cantori chiedessero regolarmente dei permessi per andare a cantare ove richiesti; a vari cantori lauretani furono concessi permessi per cantare al «carnevale di Cingoli» nel 1818, 1819, 1846,

---

10 Cfr. *Cingoli, natura, storia, arte, costume*, a cura di P. Appignanesi e altri, Cingoli 1994, pp. 95-97.

11 Cingoli, Biblioteca Comunale «Ascariana», Archivio storico del Comune di Cingoli, *Atti del consiglio comunale anno 1876*, p. 7-9.

1847, 1850, 1851 e 1855<sup>12</sup>.

In pieno Ottocento, il comune sovvenzionava una Banda Filarmonica e due scuole di musica, dove insegnavano il maestro di violino e un generico maestro di musica. Approfondendo la figura del maestro di musica Clitofonte Dini, attraverso le notizie raccolte da Radiciotti e Spadoni, si scopre quanto segue:

«Nato a Jesi il 31 Marzo del 1811, qui fece i suoi primi studi musicali, indi si recò a Napoli ove completò il corso d'alta composizione. Ritornato in patria fece rappresentare una sua opera dal titolo [mancante] che gli valse feste e onori. Eletto maestro di Cappella a Cingoli scrisse moltissime composizioni per chiesa, tutte castigatissime e rispondenti alla solennità dei riti e alla maestà del tempio; alcune tra esse poi talmente ricche nella forma ed elevate nel concetto che gli meritano giustamente il titolo di Emulo del Vecchiotti.

Non solo era distinto suonatore di Organo e di pianoforte ma anco di contrabbasso, cui egli applicava una montatura speciale accordandolo un tono sotto agli altri, ciò con sommo vantaggio non solo dell'estensione ma bensì della sonorità».

Dini compare in Ascoli nell'ottobre 1851 come contrabbasso d'orchestra nel *Nabucco* verdiano, lodato «come d'una forza straordinaria». Dovrebbe esistere (ma finora non è stato rinvenuto) il libretto di una cantata funebre, su poesia forse di Giovanni Mestica, da lui musicata ed eseguita a Cingoli nella sala della società cingolana degli Incolti il 22 febbraio del 1858<sup>13</sup>.

Tra gli allievi del Dini si possono ricordare Zama Piermattei violoncellista, Federico Cavallini maestro di cappella in Osimo e, non ultimo, il già citato Giuseppe Cerquetelli. Dini «morì il 7 ottobre del 1867 rimpianto da tutti coloro che ebbero campo d'apprezzarne le doti d'uomo e d'artista»<sup>14</sup>.

---

12 Cfr. Grimaldi, *Cantori, maestri, organisti della Cappella Musicale di Loreto* cit., pp. 100, 123, 125, 127, 197, 205, 206, 208.

13 Cfr. Radiciotti-Spadoni, *Dizionario bio-bibliografico* cit., cc. 1325-1330 (Spa. 1224:104).

14 Ivi, c.1329.

Il comune, con delibera del 22 novembre 1864 (la data non è casuale, essendo la festa di S. Cecilia), definisce i suoi compiti con un apposito capitolato suddiviso in articoli, dove si definisce che il magistero di musica consiste nell'istruire un certo numero di giovani nel canto e nel suono del pianoforte; il maestro, eletto a chiamata, eserciterà per un triennio, e dovrà comporre una musica per la quarta domenica di luglio, da eseguirsi nella collegiata per la festa della traslazione di S. Esuperanzio, e un'altra per la chiesa di S. Domenico, da eseguirsi l'8 settembre per la festa della Natività di Maria Santissima. A conferma dello svolgimento di tali incarichi, è conservato nella Biblioteca Ascariana, completo di partitura e parti, un *Inno a S. Esuperanzio* datato 1854, per 3 voci maschili (tenore primo, tenore secondo e basso), con accompagnamento d'organo.

Venendo agli allievi, egli dovrà istruire gratuitamente quattro allievi, per tre lezioni di un'ora a settimana e dare ogni due mesi esatto conto del profitto degli allievi al sindaco, che potrà rimuovere gli allievi indegni per «negligenza o cattiva condotta». Tra i suoi compiti inoltre, si definisce che, per tutti gli anni in cui il teatro condominiale si aprirà con l'opera in musica, sarà obbligato a concertare gli spartiti, istruire i cori e quant'altro può esigersi dalla sua qualità di maestro di musica, con la retribuzione fissa di lire 100; inoltre dovrà suonare per ogni evento musicale organizzato dall'Accademia degli Incolti o anche da privati, previo accordo equo<sup>15</sup>. Nell'annuale distribuzione di premi, il maestro dovrà «esporre i suoi allievi ad un pubblico esperimento», a comprovare il loro profitto.

Esaminando gli altri articoli del capitolato, si legge che il maestro potrà essere richiesto al servizio nella cattedrale, nella collegiata e in qualsiasi altra chiesa in qualità di compositore e organista. Infine il comune gli potrà concedere una sola stagione di ferie di due mesi, che non coincida però né con il carnevale, né con le rappre-

---

15 Cingoli, Biblioteca comunale «Ascariana», Archivio storico del comune di Cingoli, *Atti del consiglio comunale anno 1861*, pp. 389-392.

sentazioni in teatro<sup>16</sup>.

Si presume che più o meno le stesse norme valessero anche per il maestro di violino Gaetano Puccianti di Fossombrone, che fu eletto come tale e come direttore della Filarmonica il 17 novembre 1864, per un sessennio. Il suo stipendio era pagato dal comune (con 419,20 lire), dal condominio teatrale (212,80 lire) e dall'Accademia degli Incolti (106,40 lire)<sup>17</sup>.

Alla morte del Dini, scomparso a soli 56 anni, subentrò in carica il tolentinate Luigi Antolisei. Nel 1844 era primo violoncello a Tolentino e nel 1845, dopo aver terminato i suoi studi di contrappunto, fu aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna; nel 1846 a quella di S. Cecilia a Roma; nel 1848 veniva nominato maestro di cappella e organista a Montecassiano. Nel 1874 il consiglio comunale di Tolentino lo elesse primo al concorso per maestro di musica (secondo fu Livio Liviabella), ma pare che non accettasse, forse per assumere l'incarico di maestro di musica municipale e maestro d'orchestra nelle rappresentazioni teatrali a Cingoli, dove lo troviamo fin dal 1874<sup>18</sup>.

Tra i meriti dell'amministrazione comunale c'è dunque quello di aver istruito un numero sostanzioso di allievi, ai quali, garantendo tre anni di studi musicali a spese della comunità, si cercava di insegnare un mestiere che avrebbe potuto garantire ai giovani un'esistenza dignitosa. Così fu per molti di loro, soprattutto per Giuseppe Cerquetelli, a proposito del quale, nella delibera del consiglio comunale del 29 gennaio 1868, si legge:

«È stato chiesto un biennale sussidio di mantenimento al fine di recarsi al Conservatorio Musicale di Napoli per compiere gli studi già intrapresi e condotti fino ai principi di contrappunto sotto la direzione del defunto Prof. Dini, tenendosi poi obbligato a piacere del Municipio di restituire quanto avrà speso per lui sia

---

16 Ivi, *Atti del consiglio comunale anno 1864*, pp. 255-264.

17 Ivi, *Atti della giunta comunale anno 1870*, pp. 53-54.

18 Radiciotti-Spadoni, *Dizionario bio-bibliografico* cit., cc. 162, 168-176 (Spa. 1223:65).

coll'opera sua come abbia ottenuto la carriera, sia col rimborso effettivo da effettuarsi compatibilmente con la sua posizione.

In relazione all'istanza il Sindaco ha dato comunicazione dell'apprezzamento più presto favorevole a bon riuscire che si sarebbe fatto del giovane Cerquetelli dal Prof. Amadei di Loreto in conseguenza di un esperimento all'uopo praticato.

Accogliendosi la domanda piacesse al giovane Cerquetelli Giuseppe un sussidio di lire quattrocento in via di prestito al fine di compiere gli studi nel Conservatorio di Napoli con obbligo della restituzione nel modo che a suo tempo sarà giudicato conveniente, sussidio che sarà prestato a trimestre anticipato sovra certificato che dovrà essere rilasciato ne successivi trimestri dopo il primo dal Direttore dell'Istituto che accerti dello studio con profitto»<sup>19</sup>.

Nel mese di ottobre dello stesso anno, Cerquetelli chiederà al comune che lo stesso sussidio gli venga concesso anche se ha deciso di non andare più al conservatorio di Napoli, ma a quello di Milano. Due anni dopo, il 28 giugno 1870, riceverà dal comune un altro sussidio 400 lire per dieci mesi<sup>20</sup>.

Chi era dunque Giuseppe Cerquetelli? Nato a Cingoli il 27 dicembre 1848, viene definito violinista, compositore, teorico ed anche poeta. Fece gli studi classici e studiò violino con il maestro Puccianti, nonché armonia e contrappunto con il «chiarissimo», così lo definiscono all'epoca, Clitofonte Dini. Nel 1868 si recò al conservatorio di Milano, dove studiò pianoforte e composizione con Stefano Ronchetti Monteviti, violino con Giovanni Rampazzini e filosofia musicale con Alberto Mazzucato, allora direttore di quel conservatorio, diplomandosi all'età di 23 anni. Negli esami finali riportò il massimo dei voti sia nelle materie musicali che in quelle letterarie e, ricevendo il Gran premio e la Medaglia d'onore, fu giudicato un compositore «detto e fatto». Conseguito il diploma, fu nominato direttore della scuola musicale di Terni, dove rimase per tutta la vita, recandosi periodicamente a dirigere importanti stagio-

---

19 Cingoli, Biblioteca comunale «Ascariana», Archivio storico del comune di Cingoli, *Atti del consiglio comunale anno 1868*, pp. 4, 5.

20 Ivi, *Atti della giunta comunale anno 1870-71*, p. 35.

ni liriche a Roma, Bologna, Genova e altre città minori.

Nelle note illustrative di Pier Giuseppe Arcangeli per un concerto commemorativo del Cerquetelli, tenutosi all'istituto musicale «Briccialdi» di Terni nel 1976, si legge:

«Strumento prezioso di promozione culturale e di organizzazione per la scuola musicale e la città di Terni, allora poco più di un borgo, ma già così diverso dalla natia Cingoli, per quasi sessant'anni il Cerquetelli visse attivamente, di Terni, tutti i mutamenti: per tre o quattro generazioni, nel bene e nel male, la musica e il Cerquetelli a Terni, furono la stessa cosa»<sup>21</sup>.

Cerquetelli scrisse un'opera teatrale in quattro atti, *Ettore Fieramosca*, ultimata nel luglio del 1875. Nell'agosto dello stesso anno si recò a Milano per farla esaminare da noti maestri quali Mazzuccato, Ronchetti e Antonio Bazzini, che la giudicarono ricca di pregi e degna di essere rappresentata, rilasciandogli un attestato per agevolare la messa in scena. Nel 1878, quando il maestro Teodulo Mabellini diede lusinghiere notizie del *Fieramosca*, l'opera fu inserita nel cartellone del teatro «Pagliano» di Firenze, ma sfortunatamente, a metà stagione, l'impresa teatrale fallì e non se ne fece più nulla. Sarà rappresentata solo nel 1895 a Terni, talmente acclamata dal pubblico che sarà replicata per sette volte.

All'Esposizione internazionale di musica tenutasi a Milano nel 1881, egli fu premiato dalla giuria come compositore, guadagnando due medaglie con questa motivazione:

«Per aver rivelato molta dottrina nelle fughe da 4 a 16 voci a parti reali, nell'ingegnosa sinfonia in 4 tempi svolta sopra un salto di quarta, per una pregevole opera *Ettore Fieramosca* e l'ode per onomastico veramente ispirata.

Come poeta possiede la corda del sentimento e della gentilezza. La *Vita Intima*, raccolta di versi spontanei, è testimonianza della sua bontà e della sua modestia».

---

21 L. Donati, *Cerquetelli Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 23, Roma 1979, alla voce.

Ricordiamo alcuni dei numerosi ed importanti premi che Cerquetelli ricevette nella sua vita. Nel 1892 si classificò terzo al concorso bandito dall'editore Sonzogno di Milano con l'opera in un atto *Nelda o Scene medievali*. Nel 1893 a Laeken (allora comune autonomo, oggi unito a Bruxelles) si guadagnò ben cinque premi: uno nella musica d'armonia (cioè per banda), due nella musica sacra e due nella musica vocale. Sempre nel 1893, all'Accademia di S. Cecilia di Roma, tra dieci mottetti a voci sole o con accompagnamento, fu premiato un suo corale a 8 parti reali in stile madrigalistico. Nel 1910, dal conservatorio di Valenza (Spagna), ottenne un premio per una *Giga di concerto* per violino e pianoforte. Nel 1916 il Comitato fiorentino per la musica sacra lo premiò per la *Messa di Gloria* a 4 voci miste con accompagnamento di strumenti ad arco ed organo, che fu donata alla regina Elena, la quale gli rispose con una lettera<sup>22</sup>.

A Cingoli, presso la biblioteca «Ascariana», sono conservate molte partiture del Cerquetelli: alcune opere a stampa e numerosi manoscritti comprendenti sia i lavori fatti durante gli studi con il Dini, sia le composizioni elaborate al conservatorio di Milano (si veda l'Appendice).

Il Cerquetelli fu anche autore di scritti storici sul teatro di Terni e su alcuni aspetti della storia della musica (ad esempio un testo sui castrati: *Una mostruosità del teatro melodrammatico nel XVII e XVIII secolo*, Terni 1917), nonché di opuscoli e trattatelli didattici dati alle stampe: oltre a una *Grammatica musicale* edita più volte, anche postuma, dalla casa musicale Pucci di Portici (Napoli), ricordiamo la *Guida teorico-pratica-dimostrativa per la risposta alla fuga, corredata di norme osservazioni ed esempi per uso dei giovani contrappuntisti*, con prefazione di Amintore Galli, pubblicata a Milano da Sonzogno intorno al 1919. Per la speciale attinenza all'organo, ri-

---

22 Cfr. Radiciotti-Spadoni, *Dizionario bio-bibliografico* cit., cc. 920-932 (Spa. 1123: 304).

cordiamo infine che un suo *Preludio e Fuga per Organo*, che conseguì il primo premio al concorso indetto dal Regio Istituto Musicale di Firenze il primo dicembre 1886, fu stampato a Firenze dall'editore Bratti dopo il 1886.

Oltre al Cerquetelli, dei sussidi comunali hanno usufruito anche i membri della famiglia Cioccolani. Infatti, allo scadere del posto dell'allievo Giuseppe Lucchetti per termine dell'istruzione, nella delibera del 7 marzo 1876 si stabilisce che

«sarà assegnato al Sig. Odoardo Cioccolani il termine di 15 giorni per fornire un idoneo istromento al figlio Aristide allievo, il quale, scorso infruttuosamente detto termine, si avrà senz'altro per decaduto dal posto conferitogli, dandosi fuori il concorso per la nomina, in sostituzione di un altro alunno».

A distanza di dieci mesi, nella delibera del 26 gennaio 1877, prende il posto dell'allievo Lucchetti non già Aristide ma Arnaldo Cioccolani, e il padre dell'alunno dovrà acquistare lo strumento appena gli sarà indicato dal maestro<sup>23</sup>; ma in una successiva delibera del 10 luglio 1878, quindi più di un anno dopo, si stabilisce che, in sostituzione di Arnaldo, che ha lasciato la scuola, sarebbe invece subentrato Adeodato Grassetti di Albertino<sup>24</sup>. E qui si interrompe la strada per divenire violinisti, che Odoardo aveva sperato che i suoi figli portassero a termine.

Meno importanti del Cerquetelli ma pure degni di nota, sono vari cantanti tra cui Luigi Benedetto Taddei, basso comico stimato, definito buon conoscitore di musica e possessore di una potente voce, il quale nacque a Cingoli nel 1805 e morì a Loreto, completamente cieco, nel 1881. Il Radiciotti ci informa che nel 1857 egli pose in musica l'oratorio *Giuseppe riconosciuto* del Metastasio per il Collegio [illeggibile] Piceno di Loreto, dove fu eseguito nel carne-

---

23 Cingoli, Biblioteca comunale «Ascariana», Archivio storico del comune di Cingoli, *Atti della giunta comunale anni 1876-77*, pp. 20-21, 127.

24 Ivi, *Atti della giunta comunale anni 1878-79*, p. 56.

vale del 1858 dai giovani convittori da lui istruiti, con molta soddisfazione del pubblico. Scrisse e ridusse molte composizioni musicali, tra le quali va ricordato un *Tota pulchra* di Luigi Vecchiotti<sup>25</sup>.

Da ricordare sono anche i due fratelli Santinelli: Domenico e Giuseppe. Domenico, nato a Cingoli il 12 aprile 1850, iniziò gli studi probabilmente in città con Dini e Puccianti, in quanto si trova nota nelle delibere comunali di un posto a lui dato nella scuola di violino,<sup>26</sup> proseguendoli poi con Domenico Concordia a Macerata e un certo Massiani a Milano. Cantò a Siena, Torino, Pavia, Firenze, Vicenza, Roma, Nizza e Rio de Janeiro. Debuttò nel 1876 con i *Lombardi* di Verdi nel teatro Santa Redegonda di Milano, ma la sua carriera durò appena tre anni, perché purtroppo morì il 26 ottobre 1879 a Rio de Janeiro di febbre gialla. Lo Spadoni ci racconta che ebbe i maggiori applausi nel “Do di petto” di *Di quella pira* nel *Trovatore* verdiano, e Francesco Tamagno, famosissimo tenore della fine del secolo XIX, nel dare notizia della sua scomparsa a una certa Maddalena Tamburini (che non si sa in quali rapporti fosse con il Santinelli), dice che era morto colui che egli considerava come suo successore nel teatro lirico<sup>27</sup>.

Suo fratello Giuseppe nacque a Cingoli il 12 novembre 1855, fu anch'egli tenore e studiò a Milano con Giulio Moretti. Viaggiò molto per il mondo, toccando le Americhe e l'Australia, ma dal 1898 preferì rimanere stabilmente in Italia. Cantò nel teatro «Guidi» di Pavia nel 1879 nel *Trovatore*, replicato per venti sere. Interpretò il ruolo principale in opere molto impegnative come *Saffo* (Pacini), *Jone* (Petrella), *Roberto il Diavolo* e *Africana* (Meyerbeer),

---

25 Cfr. Radiciotti-Spadoni, *Dizionario bio-bibliografico* cit., cc. 3814-3817 (Spa. 1126:245).

26 Cingoli, Biblioteca comunale «Ascariana», Archivio storico del comune di Cingoli, *Atti della giunta comunale anno 1865*, Cingoli, senza num. di p., in data 18 novembre 1865.

27 Cfr. Radiciotti-Spadoni, *Dizionario bio-bibliografico* cit., cc. 3593-3594, 3596, 3598, 3599 (Spa. 1126:156).

*Guarany* e *Salvator Rosa* (Gomes), opera quest'ultima definita «faticosissima», in cui ebbe elogi dallo stesso autore. Fu soprattutto tenore verdiano e gli fu proposto anche un ruolo nella *Lucia* di Donizetti da eseguire alla Scala, ma in quel periodo cantava con un contratto alla Fenice di Venezia e non accettò. Fu maestro nel duomo di Novara (primo tenore), dove istituì una scuola di canto che proseguì a Milano dal 1912 fino alla fine della sua vita. Morì a Silvera, frazione del comune di Meina, presso il lago Maggiore per paralisi cardiaca nel 1938<sup>28</sup>.

Va ricordata anche la soprano Niccolina Favi, nata a Cingoli «per combinazione» da genitori jesini, come riferisce lo Spadoni, il 22 febbraio 1848 e morta a Genova il 6 gennaio 1917. Studiò canto a Cingoli e, ventunenne, debuttò nella *Traviata*; nel 1874 inaugurò il Politeama di Genova con l'opera *I promessi sposi* di Errico Petrella. Sposò un ricco genovese, un certo Campora, che l'amò moltissimo e, alla sua morte, le innalzò un monumento marmoreo e fece molte donazioni in denaro in sua memoria. La Favi cantava preferibilmente opere del grande repertorio, come la cosiddetta trilogia verdiana (*Traviata*, *Trovatore*, *Rigoletto*), l'*Elisir d'amore* di Donizetti, gli *Ugonotti* di Meyerbeer, ma interpretò anche *Reginella* del teramano Gaetano Braga. Stando alla testimonianza di suo fratello, avrebbe debuttato in Ancona con l'*Ebrea* di Halévy nel 1871. Si esibì in Grecia, Russia e Romania; ma la sua carriera fu breve. Non ebbe vita felice, anzi

«fu una sventurata: nel colmo della sua fortuna si acquistò con le sue sregolatezze (così dicevano a Jesi) una terribile malattia venerea che le fece cadere i capelli e le tolse la voce.

Figlia di poveri genitori, sprovvista di ogni istruzione fu [illeggibile] un autodidatta.

Oltre alla splendida bellezza della voce possedeva un tal sentimento drammatico e tale azione scenica da sbalordire<sup>29</sup>.

---

28 Cfr. Ivi, cc. 3581-3584, 3587-3592, 3594-3599 (Spa. 1226:157).

29 Cfr. Ivi, cc. 1406-1411 (Spa. 1124:142).

In conclusione, il panorama musicale cingolano ottocentesco fu molto ricco e vivace, vantando insegnanti esperti e valenti che hanno tramandato il loro sapere a molti giovani talentuosi, facendo emergere figure di spicco. Bisogna dunque rendere merito all'amministrazione comunale della Cingoli di allora, per l'impegno espresso nell'ingaggiare bravi insegnanti, nel controllare l'andamento delle lezioni in modo da non sperperare le pubbliche risorse, nell'erogare i sussidi necessari affinché i musicisti più meritevoli si potessero far strada. C'è da augurarsi che altrettanto avvenga anche oggi e che, dati gli illustri trascorsi, la pluricentenaria tradizione musicale cingolana possa esprimere anche in futuro nuove eccellenze.



Manoscritto autografo di Giuseppe Cerquetelli, conservato nella Biblioteca Ascariana di Cingoli, della romanza «Non t'accostare all'urna», su parole di Jacopo Vittorelli. Lo stesso testo è stato posto in musica anche da Giuseppe Verdi.

## APPENDICE

### **Opere di Giuseppe Cerquetelli nella Biblioteca comunale «Ascariana» di Cingoli**

#### A) Opere a stampa

1) *Arti gemelle. Album vocale in chiave di Sol con accomp.to di pianoforte*, brani per voce (soprano o mezzo soprano o baritono) e pianoforte, Milano, F. Lucca, 1878.

2) *Voci del Tramonto. Notturmo mistico per quartetto d'archi, coro a 4 voci miste, armonium od organo*, Milano, E. Nagas, s.d.; parole e musica dell'autore; dedica: «Alla distintissima Signora Angelina Marchesa Altoviti Avila».

3) *Messa di Gloria (Salve Regina): a quattro voci miste con accompagnamento di strumenti ad arco ed organo*, Milano, A. Bertarelli e C., 1916; dedica ms. a penna: «Alla mia carissima Anna per affettuoso ricordo».

4) *Lembi Azzurri. Valzer per soprano*, Milano, E. Nagas, s.d., parole di R. Gradassi-Luzi; dedica: «Alle sue distintissime P. Chiari-Pagnanelli, T. Lazzeri-Moscatelli, C. Zanardini e I. Listi».

5) *Due gavotte per pianoforte*, Milano, E. Nagas, s.d., dedica: «Alle sue figliuole Elda e Anna».

6) *La nuovissima Grammatica musical di massima facilità*, terza edizione, s.n.t.

7) *Piccolo manuale per gli esami di licenza e magistero al corso di pianoforte secondo i programmi ministeriali*, seconda edizione, Milano, Carisch e Jänichen, s.d.

## B) Opere manoscritte

- 1) *Regole ossia principi di contrappunto fatti da me Giuseppe Cerquetelli sotto la scorta del Prof. M° Clitofonte Dini, in Cingoli l'anno 1864, cominciando il 20 Aprile del 1864, libro 1.*
- 2) *Regole ossia principi di contrappunto fatti da me Giuseppe Cerquetelli sotto la scorta del Prof. M° Clitofonte Dini, in Cingoli l'anno 1864, libro 2.*
- 3) *Esercizi di contrappunto fatti sotto la guida del Dini nel 1867, libro 4°.*
- 4) *Esercizi di Contrappunto fatti a Milano 1868-69 fino a fiorito a tre parti e quattro parti.*
- 5) *Solfeggi anno scolastico 1868-69 (solfeggi per soprano, per tenore, per tenore e soprano con basso numerato).*
- 6) *Esperimento finale dell'anno scolastico 1868-69, Giuseppe Cerquetelli, 10 Giugno 1869.*
- 7) *Esperimento finale per l'anno scolastico 1869-70.*
- 8) *Fugati fatti da Giuseppe Cerquetelli alunno del R. Conservatorio di Milano, anno scolastico 1869-70, sotto la direzione del Sig. Prof. Stefano Ronchetti.*
- 9) *Fughe a 4 a 5 a 6 parti dall'alunno Cerquetelli l'anno scolastico 1870-71, sotto la direzione del prof.re Stefano Ronchetti.*
- 10) *Composizioni scritte durante l'anno scolastico 1870-71 sotto la direzione del prof.re Stef.no Ronchetti.*
- 11) *Esperimento finale dell'anno scolastico 1870-71.*
- 12) *Dixit anno scolastico 1870-71.*

- 13) *Fughe a 4 a 8 a 16 parti reali anno scolastico 1871-72.*
- 14) *Esame finale 1872, tema dato.*
- 15) *Composizioni sacre e profane\*.*
- *Ave Maria a 6 parti.*
  - *Messa a tre voci con organo.*
  - *Cantico di Isaia.*
  - *Salve Regina terzetto.*
  - *Kirie a 4 voci.*
  - *Tantum ergo per voce di Tenore.*
  - *Scena, Aria: Preghiera/Matilde. Parole e musica dell'autore\*.*
  - *Romanza «Non t'accostare all'urna»\*.*
  - *Il trionfo di Clelia: scena X\*.*
  - *Ecce Sacerdos magnus 1898.*
  - *Serenata medievale per violino solo\*.*
  - *Sitio. V parola per soprano con accompagnamento ad organo, musicata da G. Cerquetelli nel 1920, parole del Metastasio.*
  - *Hodie Christus natus est corale a 8 parti reali in stile madrigalístico, premiato all'A[ccademia] Santa Cecilia 11 Aprile 1893.*
  - *Et vitam venturi seculi fuga a 4 parti.*

# Autori e fonti musicali del repertorio organistico nelle Marche dell'Ottocento

*Simonetta Fraboni*

La vera natura dell'Ottocento organistico italiano è condensata nelle confidenze epistolari di due amici 'speciali': l'uno scrive all'altro:

«Amabilis.mo Amico!/ Dall'amico Tadolini hò ricevuto la nuova raccolta di 3 sonate ed una pastorale per organo che ve ne sono oltremodo grato ed abbenchè l'organo in questo genere non abbia progredito pure le pubblicherò giacchè il nome vostro fa onore al mio stabilimento e al mio catalogo. Come volete che scrivano altri per organo se codesti cani d'organisti suonano magari un Valzer di Strauss od un ballabile nel tempo dell'Elevazione? Vi giuro che mi fanno una bile immensa e non posso andare più a sentire organi; per quanto abbia fatto il nostro Arcivescovo onde bandire tali suonate nei sacri tempj [si intenda: templi, cioè chiese] non ha potuto ottener nulla. Forse quando vi fossero i vandali sarà diverso, ossia sarà più rispettata la casa di Dio [...]./ Vostro aff.mo Amico Gio. Ricordi»<sup>1</sup>.

Queste parole, contenute in una celebre lettera inviata il 4 settembre 1835 dall'editore milanese Giovanni Ricordi al maestro Giovanni Morandi in «Sinigaglia», rappresentano una esplicita testimonianza della ragguardevole fama raggiunta dal compositore di

---

1 Cfr. G. Radiciotti, *Lettere inedite di celebri musicisti annotate e precedute dalle biografie di Pietro, Giovanni e Rosa Morandi a cui sono dirette*, Milano 1892, pp. 100-101.

musica organistica marchigiano. Tale notorietà travalicava di gran lunga l'ambito d'azione diocesano in cui il musicista si era volontariamente ritirato fin dal 1824, anno della morte della moglie Rosa (nata Morolli), celeberrimo soprano che Morandi aveva sostenuto e accompagnato personalmente (come era d'uopo all'epoca) lungo due decenni di intensissima attività teatrale, dal 1804 al 1824<sup>2</sup>. La lettera ci schiude anche uno spaccato realistico di quella che sembra essere stata la situazione della musica da chiesa nell'Italia del Nord. Anche nello Stato Pontificio, tuttavia, le 'tentazioni' teatrali erano linfa vitale per i musicisti di chiesa, come ci rivela una testimonianza di poco successiva, stavolta completamente autoctona giungendo da Jesi. Trattasi dell'Editto emanato il 27 novembre 1838 dal cardinal Pietro Ostini di Jesi «contro l'abuso delle musiche teatrali introdotto nelle chiese», documento che ci proietta *in medias res* nell'atmosfera dell'Ottocento organistico marchigiano:

«[...] pessimo sistema adottato dai Maestri di Cappella moderni, Compositori e Suonatori di Organo, quello cioè di avere fin da parecchi anni *introdotto scandalosamente nelle Chiese*, tanto colle Composizioni vocali, che colle suonate dell'Organo, *lo stile bizzarro indecente e profano della musica di Teatro* [i corsivi sono miei] che consiste nell'aver raccolto, imparato, imitato [...] i ritmi della musica delle opere eseguite su tutti i teatri, [...] hanno vergognosamente [...] impastate, accozzate, e fabricate [...] le loro sedicenti composizioni da Chiesa [...] fino alle valze, contradanze, galoppate e marcie militari [...]»<sup>3</sup>.

- 
- 2 Giovanni Morandi (1777-1856), ritornato a Senigallia nel 1824, assunse l'incarico di maestro di cappella della Cattedrale, posizione già occupata dal padre Pietro, e fondò nel dicembre dello stesso anno l'Accademia dei Filomusicori che per trenta anni rappresentò il fulcro della cultura e formazione musicale della parte settentrionale delle Marche. Per una biografia dettagliata di Rosa Morolli-Morandi, Pietro e Giovanni Morandi cfr. Radiciotti, *Lettere inedite* cit., pp. 3-40 e Id., *Teatro musica e musicisti in Sinigaglia*, Milano 1893 (rist. anast. Forni, Bologna 1973), pp. 166-180.
  - 3 L'Editto è riprodotto in forma anastatica in A. Bricchi, *Spontini e la Riforma della musica di chiesa*, Maiolati Spontini 1985, p. 60. Se ne trascrive il testo integrale nell'Allegato 1 del presente contributo.

La colpa maggiore dei musicisti da chiesa, maestri di cappella, compositori e suonatori d'organo, secondo il cardinal Ostini che nella redazione dell'Editto fu supportato dalla consulenza musicale di Gaspare Spontini<sup>4</sup>, sarebbe stata soprattutto quella di avere, scandalosamente, adattato le parole della sacra liturgia alle melodie «immonde» prese a prestito dalle opere teatrali:

«[...] hanno portato lo scandalo fino al sacrilegio, coll'aver servilmente improntato non solo i motivi, le cantilene, e le melodie delle opere teatrali tanto nel vocale, che nello strumentale, ma che hanno ancora indegnamente adattato sotto di queste le parole sacrosante della Messa, dei Mottetti, e di altri Uffici divini, sostituendole alle parole profane, ed alle espressioni di passioni immonde e sacrileghe»<sup>5</sup>.

---

4 Per una dettagliata analisi del testo di Ostini e del successivo cosiddetto *Rapporto Spontini* cfr. Ivi, pp. 31-80. Fu lo stesso Gaspare Spontini (1774-1851), nato e morto a Maiolati, presso Jesi, nelle Marche, a dichiarare di aver partecipato alla redazione dell'Editto quale consulente musicale. Lo afferma nel *Rapporto Spontini/ Sulla Riforma della Musica di Chiesa*, una proposta inviata nel gennaio 1839 dapprima al Primitivo (a quel tempo Mons. Zacchia), massima autorità della Congregazione e Accademia di S. Cecilia di Roma, e poi al Papa, come supplica. Si fa generalmente risalire a questo documento l'inizio di quello che è passato alla storia come Movimento Ceciliano. È Spontini stesso che racconta di essersi recato a Londra nell'estate del 1838, di essere stato ricevuto a corte, di avere scritto delle cantate per l'incoronazione della regina Vittoria e di essere stato iscritto all'Accademia musicale londinese. Tornato a Maiolati il 30 settembre, dopo un soggiorno a Parigi, poté fare un raffronto tra le esecuzioni musicali dei paesi europei da lui visitati e la situazione musicale nelle chiese italiane. Da qui la decisione di sollecitare l'emanazione dell'Editto Ostini e la redazione, successiva di soli pochi mesi, del *Rapporto di riforma* del 1839. Nel 1881 i due documenti apparvero congiuntamente in *Musica Sacra*, rivista liturgico-musicale pubblicata sotto gli auspici dell'Episcopato italiano. Da notare che la versione del Rapporto Spontini pubblicata su *Musica Sacra* presenta alcune differenze da quella protocollata (prot. 21820) presso l'Accademia di Santa Cecilia. Giovanni Tebaldini, fautore del Movimento Ceciliano in Italia, nel discorso commemorativo tenuto a Maiolati nel 1984 per il 150° anniversario della nascita di Spontini, attribuì al Maiolatese la paternità di tale riforma facendo appunto riferimento ai due suddetti documenti. Il soggiorno marchigiano di Spontini nell'autunno 1838 è confermato dai documenti del Teatro Concordia di Jesi in cui, il 7 ottobre, fu eseguita in via straordinaria e in aggiunta alla normale programmazione operistica, la Sinfonia della Vestale in onore del celebre musicista di passaggio a Jesi: cfr. F. Gatti, *Spettacoli musicali al Teatro Concordia di Jesi (1798-1883)*, Roma 1999, p. 92.

5 Cfr. Allegato 1.

Dal contenuto dei due documenti citati sopra, risulterebbe che la prassi della musica liturgica in Italia, pur in situazioni geo-politiche molto differenti e lontane quali il Lombardo-Veneto menzionato da Giovanni Ricordi e lo Stato Pontificio di cui le Marche facevano parte, fosse perfettamente comparabile: i musicisti, da Nord a Sud, aderivano al gusto operistico-orchestrale dell'epoca, componendo in uno stile melodicamente accattivante e ritmicamente vivace, non limitandosi ad imitarlo, ma osando 'contaminare' (per usare una parola tanto in voga ai giorni nostri), le parole sacrosante dei riti religiosi con celebri melodie che evocavano situazioni mondane. Lo stesso Mendelssohn, nel suo soggiorno romano del 1830, si era indignato per la musica ascoltata nella Cappella Sistina<sup>6</sup>. Si narra inoltre che il basso napoletano Luigi Lablache, ingaggiato per cantare in una chiesa partenopea, e trovate mancanti le parti del *Kyrie* e del *Tantum Ergo*, rimediò cantando sulle melodie della sinfonia della *Semiramide* e del *Largo al factotum* del *Barbiere*<sup>7</sup>, mentre

---

6 Cfr. Bricchi, *Spontini e la Riforma* cit., p. 47 (nota 50), 84.

7 Due famose opere di Gioacchino Rossini. Non si trattava tuttavia di un fenomeno isolato in quanto anche a Milano, città in cui la classe d'organo del Conservatorio era stata aperta nel 1846, il repertorio di studio consisteva soprattutto nell'esecuzione di musica operistica adattata all'organo, impreziosita da una appropriata scelta di registri: cfr. L. Ghielmi, *Prefazione* a P. Fumagalli, *Sonata per Organo in mi minore op. 290*, Bergamo 1992. Polibio Fumagalli (1830-1900), appartenente a una famiglia di musicisti lombardi, dopo aver studiato organo nel conservatorio milanese sotto la guida di Francesco Almasio (1806-1871; questi tra l'altro aveva pubblicato riduzioni organistiche di sinfonie d'opera presso l'editore Vismara di Milano, tra cui quella de *La forza del destino* di Verdi, oggi riprodotta in anastatica dalla Carrara, Bergamo 2001), a partire dal 1873 divenne egli stesso il titolare della cattedra. A un altro musicista appartenente alla stessa famiglia, Carlo Fumagalli (1822-1907), arrangiatore e trascrittore per tastiere di numerose raccolte di musica operistica, si deve la compilazione di una *Messa solenne per organo* tratta da opere del celebre Verdi: *Traviata* per 5 Versetti del *Gloria*, *Offertorio* e *Elevazione*; *I vespri Siciliani* per la *Consumazione* e la *Marcia per dopo la Messa* da *Aida*: cfr. C. Fumagalli, *Messa Solenne* ecc. a cura di M. Machella, Padova 2000. Si ha inoltre notizia di un concerto d'organo tenutosi nella chiesa di S. Agostino di Cremona nel dicembre 1868 ad opera dell'organista non vedente Giacomo Carlutti di Palmanova. Il programma del concerto natalizio prevedeva, su uno strumento costruito da Francesco Bossi nel 1853, i seguenti brani

il compositore frate minore conventuale Alessandro Capanna osò arrangiare tutto un *Credo* sulle note di *Là ci darem la mano* del *Don Giovanni* di Mozart<sup>8</sup>. Nonostante che entrambi gli Arcivescovi di Milano e di Jesi avessero tentato di «bandire tali suonate nei sacri tempj», il melodramma, genere musicale imperante, aveva dunque monopolizzato anche la musica destinata alle funzioni liturgiche. Franz Liszt, per citare un ‘osservatore’ celeberrimo, nel suo *reportage* del 1839 *Sulle condizioni della musica in Italia* indirizzato a Maurice Schlesinger e destinato alla pubblicazione sulla rivista «Gazette Musicale» di cui Schlesinger era direttore, dopo un anno trascorso in Italia si esprime in maniera sconcertata nel descrivere la musica che si era soliti ascoltare durante le celebrazioni sacre: «soltanto ridicole e sconvenienti reminiscenze teatrali» e si dichiara «pieno di collera nel vedere l’organo, maestosa voce delle cattedrali, far risuonare le sue lunghe canne di cabalette alla moda»<sup>9</sup>. A tal proposito gioverà menzionare anche quanto contenuto nel fascicolo «Abusi delle Musiche, e suono d’Organo» rinvenuto nell’archivio parrocchiale della chiesa veneziana di S. Raffaele Arcangelo, *vulgo*

---

di chiara ispirazione belcantistica e di imitazione di fenomeni naturali: «1. Preludio d’Organo in stile fugato. 2. Gran Fantasia sulla *Norma* del M. Bellini. 3. Pensieri sull’Opera la *Traviata* del M. Verdi. 4. Concerto fantastico di varie imitazioni cioè del Diluvio Universale, della Primavera, del Canto degli Uccelli con Finale e Marcia trionfale accompagnata da evviva popolari»: cfr. M. Ruggeri, *Notizie di interesse organistico e organario nei periodici cremonesi dell’Ottocento*, in «L’Organo», XXXV (2002), pp. 123-252: 146-147.

- 8 Cfr. Bricchi, *Spontini e la Riforma* cit., pp. 53 e 86; l’autore cita a sua volta E. Moneta Caglio, *Atti del 23° Congresso Nazionale di Musica Sacra*, Roma 1980.
- 9 Cfr. F. Liszt, *Sulle condizioni della musica in Italia*, in *Divagazioni di un musicista romantico*, a cura di R. Meloncelli, Roma, Salerno Editrice, 1979, pp.189-206: 204-205. Liszt descrive anche l’appassionato impegno di Spontini per realizzare una riforma della musica da chiesa (visto che non v’era alcuna speranza per una riforma della musica teatrale). Nella comunicazione lisztiana si descrive la capillare diffusione del melodramma in Italia, si parla dei teatri, dei cantanti e dei compositori, quindi si cita l’editto del vescovo di Jesi e gli appelli rivolti da Spontini a papa Gregorio XVI. Le parti salienti di tale scritto sono riproposte nell’Allegato 2.

Angelo Raffaele. Il Patriarca veneziano Giovanni Ladislao Pyrker così si rivolgeva nel 1821 ai parroci veneziani:

«Ci è noto che con grave scandalo de' Fedeli e con indegna profanazione de' Divini Misteri e della Santa Casa del Signore si solennizzano talvolta le sacre funzioni con soverchio lasso ed apparato quasi teatrale, e soprattutto persone inesperte ed anco appartenenti alla Classe più vile del popolo si permettono di dirigere Sacre Musiche, nelle quali si addattano a profane cantilene i Divini Cantici della Santa Salmodia, o succedono confusioni o disordini [...]»<sup>10</sup>.

Nonostante reiterati richiami del Patriarca e l'istituzione di una Commissione incaricata di rilasciare «certificati d'idoneità» a tutti i musicisti che intendessero operare nelle chiese, a Venezia le trasgressioni si susseguono numerose e il «disordine persevera», essendo arduo limitare gli abusi degli organisti che amano suonare «Sinfonie, o squarci di musica ben conosciute dal popolo per quelle medesime che lo divertirono nel Teatro»<sup>11</sup>.

A proposito della enorme fortuna del teatro musicale in Italia, Liszt stesso lo aveva puntualmente sottolineato, mettendo anche in risalto il fatto positivo che gli spettacoli teatrali fossero incredibilmente a buon mercato, e offrirono un divertimento accessibile a tutte le classi sociali visto e considerato che «non esiste città in

---

10 Cfr. G.Vio-L. Stella, *Documenti di storia veneziana VI*, in «L'Organo», XXXVII (2005-06), pp. 135-215: 160-161.

11 Cfr. Ivi, p. 152, 160. Un reale incentivo alla realizzazione sonora di tali 'trasgressioni' venne senz'altro dall'arrivo, a Venezia, di un nuovo organo costruito dai figli di Gaetano Callido. Tra il 1820 e il 1821 i fratelli Antonio e Agostino Callido avevano infatti costruito per la chiesa di S. Raffaele Arcangelo, in sostituzione del vecchio strumento del 1743 del veronese Gaetano Amigazzi, un organo 'doppio' (a due tastiere) munito di vari registri di imitazione orchestrale ed accessori quali le Campanelle e la Banda militare, sonorità che avevano suscitato grande entusiasmo tra i veneziani tanto da ispirare il seguente commento encomiastico, apparso anonimo il 3 luglio 1821 sulla «Gazzetta di Venezia»: «[...] hanno saputo introdurvi perfino i tromboni, serpentoni, ed i corni, imitando anche con la precisione più esatta la voce naturale del violino, clarinet [sic] e fagotto, per cui si può dire che chi possiede un lavoro Callidiano, possiede realmente un'intera orchestra».

Italia, per quanto piccolo possa essere il punto nero che la designa sulla carta geografica, che non abbi la sua sala da spettacolo, quasi sempre spaziosa, di buona architettura e perfettamente comoda»<sup>12</sup>.

In effetti il gran numero di teatri attivi in Italia, e in particolare nelle Marche dell'Ottocento, costituisce una prova inconfutabile della capillarità del 'fenomeno melodramma'. Le municipalità marchigiane fecero a gara nel costruire o rinnovare gli edifici teatrali già esistenti, ingaggiando anche famosi architetti: centotredici i teatri segnalati dal censimento ministeriale del 1868 (più di 70 quelli ancora oggi esistenti), distribuiti in maniera omogenea anche nei più piccoli borghi. Delle innumerevoli e prestigiose rappresentazioni liriche nella nostra regione resta una dettagliata documentazione costituita, tra l'altro, da pubblicazioni specifiche risalenti alla fine del XIX secolo e dalla corrispondenza epistolare intercorsa tra impresari, cantanti e compositori. Qui va inoltre rilevato che Alessandro Lanari, uno degli impresari più brillanti dell'epoca detto per l'appunto «il Napoleone degli impresari», fu nativo di San Marcello presso Jesi. Furono inoltre molto numerosi, oltre alla già citata Rosa Morandi, i cantanti marchigiani che divennero famosi a livello nazionale e internazionale<sup>13</sup>.

La melomania imperante, dalla fine del Settecento a buona par-

---

12 Cfr. F. Liszt, *Sulle condizioni cit.*, p.194; cfr. anche Allegato 2.

13 Per una trattazione panoramica sui vari argomenti relativi al teatro musicale nelle Marche, dal patrimonio architettonico alla specifica attività operistica, cfr. *Il Teatro nelle Marche. Architettura, scenografia e spettacolo*, a cura di F. Mariano, Fiesole 1997, nel quale sono contenuti contributi e saggi a firma, oltre che del curatore, di Alberto Pellegrino e Franco Battistelli. Il vol. contiene il censimento completo dei teatri marchigiani ancora oggi esistenti. Per l'attività teatrale e musicale nella Senigallia dell'Ottocento, cfr. Radiciotti, *Teatro musica e musicisti cit.* e Id., *Lettere inedite, cit.*; G. Moroni, *Teatro in musica a Senigallia. Repertorio degli spettacoli 1752-1860*, Roma 2001. Per una biografia di Alessandro Lanari (S. Marcello di Jesi 1787-Firenze 1852) cfr. F. Regli, *Dizionario Biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici [...] che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino 1860, pp. 274-275 e i più recenti studi di Marcello De Angelis, tra cui *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze 1982.

te del secolo successivo, aveva generato nelle Marche uno stretto e regolare rapporto tra l'organizzazione delle stagioni liriche e i festeggiamenti per le solennità religiose (Natale, Santo patrono, carnevale, ecc.) o le cerimonie di carattere socio-politico (matrimoni, nomine di nuovi prelati, inaugurazioni di edifici pubblici, ecc.). In aggiunta, nelle città portuali e sedi di Fiere quali Senigallia e Ancona, gli spettacoli lirici servivano anche ad intrattenere i visitatori forestieri arrivati da ogni dove, come riferiscono sia Radiciotti che Liszt<sup>14</sup>. Le stagioni liriche, sempre più prestigiose sia per la qualità degli interpreti che per le novità a livello nazionale delle opere in cartellone, quasi ribaltarono il rapporto tra Fiera e Teatro. Le opere che venivano rappresentate a Senigallia in estate, al tempo della Fiera della Maddalena, erano spesso state appena composte, cioè presentate per la prima volta nell'inverno precedente ed esclusivamente nei grandi Teatri quali la Scala di Milano, o la Fenice di Venezia. Esse costituivano quindi una interessante novità in grado di richiamare un uditorio di appassionati melomani che arrivava appositamente per assistere agli spettacoli, anche in considerazione del privilegio accordato a Senigallia, in tempo di Fiera, di poter far esibire grandi interpreti donne come cantanti di ruoli femminili, anziché doverli ascoltare dalle voci degli evirati cantori<sup>15</sup>.

---

14 Cfr. Radiciotti, *Teatro musica e musicisti* cit., pp. 19-20; F. Mariano, *Lo spazio del teatro nelle Marche. Dal teatro in piazza alla piazza del teatro*, in *Il teatro nelle Marche* cit., pp. 79 e 97 (nota 43); F. Liszt, *Sulle condizioni* cit., p.195.

15 Altrimenti le norme generali vietavano, nello Stato Pontificio, alle donne di calcare le scene. Rossini fu autore di una supplica a Pio IX per consentire alle donne di interpretare le parti femminili in chiesa. Nella lettera inviata da Rossini a padre Placido Abela di Montecassino nel 1866 si legge: «Padre reverendissimo; [...] Io ho ricevuto da S. Santità una lettera piena di sentimenti generosi e lusinghieri per mio amor proprio; essa però non è abbastanza esplicita nell'accordarmi ciò che domando e che ritengo indispensabile; cioè una bolla che permetta alle donne di poter cantare promiscuamente cogli uomini nelle basiliche: per cantar le glorie del Signore fan d'uopo le voci bianche, soprani e contralti. Mi riserbo di scrivere in proposito a S. Santità, tosto che le cose politiche avranno calmato completamente la mente e il cuore del mio amatissimo Pio IX»: cfr. *Lettere di G. Rossini raccolte e annotate*, a cura

Anche altri viaggiatori stranieri, meno celebri di Liszt, erano colpiti dalla grande diffusione dell'opera lirica e non mancavano di annotare qualche commento nei loro appunti di viaggio. Tali *memorie*, in verità non molto numerose se riferite alle Marche, regione estranea al circuito del *Gran Tour*, provenivano soprattutto da viaggiatori attratti dalla meta della Santa Casa di Loreto (come era successo per il giovane Mozart), per visitare la quale avevano dovuto sperimentare nuovi itinerari rispetto a quelli tradizionali. È il caso di Lady Sidney Morgan, signora irlandese che ha compiuto un viaggio in Italia nel 1819-20 e ne ha fornito un resoconto in *Italy*, pubblicato a Londra nel 1821. Ci racconta che ha dormito in una locanda di Senigallia e ha chiesto se esistesse qualche celebre cantante locale, avendo come risposta la menzione di 'una certa' Catalani. Un altro viaggiatore, M. Valery, pseudonimo di Antoine Claude Pasquin (1789-1847), ha pubblicato a Parigi nel 1835 il *Voyage historique, littéraire et artistique en Italie* in cui cita i musicisti Rossini e Vaccai e i teatri di Fano e Pesaro e Ancona dove, e in questo si trova d'accordo con Liszt, gli spettacoli erano singolarmente a buon mercato<sup>16</sup>.

Nessun accenno, purtroppo, alla musica d'organo; segno che essa era principalmente considerata musica d'uso, ancella dei 'silenzi' liturgici, musica a cui si lasciava appena lo spazio per brevi improvvisazioni o per l'esecuzione di semplici versetti. A conferma di quanto appena constatato basterà il dato oggettivo della esigua quantità di letteratura per "organo solo" giunta fino a noi (rarissima quella che ha conquistato gli onori della pubblicazione): si tratta di una quantità notevolmente inferiore rispetto a quella riguardante la musica vocale con accompagnamento di organo. Anche nella

---

di G. Mazzatinti e F. e G. Manis, Firenze 1902, pp. 306-307. Cfr. anche Mariano, *Lo spazio del teatro nelle Marche* cit., pp. 57-97: 79 e Bricchi, *Spontini e la Riforma* cit., p. 124.

16 Cfr. *Le Marche e l'Europa. Viaggiatori stranieri fra il XIX e il XX secolo*, a cura di A. Brillì, Cinisello Balsamo 1997, pp. 28-29, 46.

lettera di Giovanni Ricordi a Giovanni Morandi, citata in apertura, si accennava alla scarsa commerciabilità della musica per organo, pur in presenza di un ‘fuoriclasse’ quale il Senigalliese, dato questo che giustificherebbe la scarsa disponibilità degli editori italiani a sostenere la pubblicazione di opere organistiche. Non si dimentichi inoltre che la pratica dell’improvvisazione organistica era assai diffusa in seno alla liturgia dell’epoca, e tale diffusione potrebbe anche essere letta quale causa maggiore della scarsa commerciabilità della letteratura organistica a cui faceva riferimento Ricordi, a meno che non si preferisca considerarla invece quale ‘forzata conseguenza’ della penuria di opere a stampa messe a disposizione degli organisti<sup>17</sup>.

Esistevano tuttavia dei momenti liturgici in cui era lasciato maggior spazio all’organista per eventuali brani solistici, e questi momenti erano sorprendentemente rimasti immutati nei secoli, trovandoli l’organista già indicati ne *L’organo suonarino* (1605) di Adriano Banchieri: *Offertorio, Elevazione, Post Communio e Deo Gratias*<sup>18</sup>. La letteratura organistica ottocentesca marchigiana, come si evince dalla titolazione di gran parte della sua produzione, conferma l’aderenza alle prescrizioni di Banchieri sui momenti liturgici in cui si poteva suonare. A rimanere immutata era anche la preoccupazione della Chiesa nei confronti dei ‘prestiti’ musicali di provenienza profana, dato che lo stesso Banchieri aveva raccomandato agli «Organisti Principianti», 233 anni in anticipo rispetto all’Editto del Cardinale Ostini, che «sopra l’Organo non si deve sonare Arie di Balli, di Madrigali impuri, & lascivi»<sup>19</sup>.

---

17 Cfr. D. Masarati, *Da Banchieri a Padre Martini: sulla tradizione organistica bolognese*, in «*Magnificat Dominum Musica Nostra*». *Atti della giornata di studio sulla musica sacra nella Bologna d’un tempo dedicata alla memoria di Oscar Mischiati (1936-2004)*, a cura di P. Mioli, Bologna 2007, pp. 29-42: 33-34 e 37.

18 Cfr. A. Banchieri, *L’organo suonarino*, Venezia 1605 (rist. anast. Forni, Bologna 1978), pp. 38, 45.

19 Cfr. Ivi, p. 38.

Anche il XVIII secolo si era interrogato intorno alla musica di chiesa e lo stesso Padre Martini, che intratteneva frequenti rapporti epistolari col suo ex-discepolo Pietro Morandi, ingaggiò un'acerba polemica con Antonio Eximeno sull'opportunità o meno di considerare lo *Stabat Mater* di Pergolesi musica di carattere religioso, essendo lo stile compositivo troppo simile a quello de *La serva padrona*<sup>20</sup>. E fu lo stesso *Stabat Mater* di Pergolesi che – segno dei tempi – fu eseguito nella cattedrale di Napoli nel settembre 1810 con modifiche apportate alla strumentazione della partitura: oltre ai violini, viola e violoncello «si sono aggiunti gli strumenti da fiato – senza dipartirsi dall'originalità – dal Signor Paisiello»<sup>21</sup>. Come fa giustamente rilevare Alfredo Bonaccorsi, la 'originalità' che si riteneva rispettata mediante l'aderenza alle note musicali della partitura, era invece di fatto tradita dalla 'novità' epocale consistente nell'arricchimento del colore orchestrale con l'aggiunta del timbro – predominante rispetto agli archi – degli strumenti a fiato, che spesso fungevano da introduzione al canto vocale, anticipandone la melodia. Che cosa – si chiede Bonaccorsi – spingeva Paisiello a «colorare con nuovi timbri il piccolo complesso pergolesiano?». Forse il voler solennizzare la festa? Molto più probabilmente «influi l'andazzo del tempo, l'uso di mescolare il sacro al profano, di portare il teatro in chiesa...».

Il processo appena descritto, specchio del gusto musicale del primo Ottocento italiano, ha in qualche modo coinvolto anche la musica organistica, tramite l'assunzione di stilemi teatrali e bandistici 'imposti' dalla incontestabile egemonia culturale e sociale dell'opera lirica che godeva di enorme favore in tutte le classi sociali.

---

20 Cfr. G. Stefani, *Padre Martini e l'Eximeno. Bilancio di una celebre polemica sulla musica di chiesa*, in «Nuova rivista musicale italiana», IV (1970), pp.463-481.

21 Cfr. A. Bonaccorsi, *Pergolesi e Paisiello*, in «La Rassegna Musicale», n. 1/1954, pp. 58-59.

Non era solo la musica organistica solistica a destare minore interesse rispetto a quella vocale e operistica, ma era lo stesso strumento ‘organo’ che, non ancora considerato manufatto artistico degno di ammirazione, non godeva certo degli attuali vincoli di conservazione. Basterà ricordare la ben nota prassi adottata da Gaetano Callido per tutta la durata della sua lunga carriera costruttiva: sostituiva sistematicamente gli organi antichi che gli venivano sottoposti per una valutazione di restauro, a favore di strumenti nuovi di sua costruzione. Il riconoscimento del valore artistico delle ‘macchine sonore’ presenti nella quasi totalità delle cantorie marchigiane, e l’affermarsi della consapevolezza di volerle preservare, si troverà solo nel secolo successivo<sup>22</sup>.

Eppure si può immaginare che la maggior parte degli innumerevoli organi allora esistenti nelle Marche fosse regolarmente utilizzata. Sappiamo con certezza che, data l’intensa attività teatrale cui si accennava sopra, i musicisti attivi in teatro lo erano spesso anche in cantoria: maestri di cappella che erano anche organisti e maestri al cembalo in teatro, compositori che scrivevano sia musica sacra che opere liriche<sup>23</sup>, e cantanti attivi su entrambi i fronti. Come na-

---

22 Perfino l’ottimo Enrico Dehò, autore di un volume scritto dopo aver visitato alla fine del secolo XIX ogni singolo paese delle Marche, si sofferma su innumerevoli monumenti e vestigia risorgimentali, parla di Lauro Rossi, di Giuseppe Persiani e Gaspare Spontini, musicista e benefattore, di Soprani di Castelfidardo, costruttore di fisarmoniche, ma cita un solo organo, il Callido della Collegiata di S. Urbano di Apiro [op. 68 del 1771], ammirato soprattutto per i bei fregi intagliati e dorati della splendida cantoria, senza alcun accenno alle caratteristiche dello strumento: cfr. E Dehò, *Paesi Marchigiani*, Pescara 1910, p. 76.

23 Cfr. A. Pellegrino, *Una civiltà teatrale. Lo spettacolo nelle Marche*, in *Il teatro nelle Marche* cit., pp. 137-167: 149-151. L’autore enumera le principali figure di maestri di cappella marchigiani attivi anche come compositori di opere liriche: Nicola Antonio Zingarelli (Napoli 1752-Torre del Greco 1837), maestro di cappella della S. Casa di Loreto dal 1774 al 1804; Giuseppe Giordani detto Giordaniello (Napoli 1743-Fermo 1798), dal 1791 alla morte maestro della cattedrale di Fermo; Luigi Caruso (Napoli 1754-Perugia 1822), maestro a Cingoli, Fabriano, Urbino; Giovanni Battista Borghi (Macerata 1738-Loreto 1796) dal 1777 maestro a Loreto; Mario Gaetano Bittoni (Esanatoglia 1723-Fabriano 1798) maestro a Fabriano dal 1743 alla morte; i di lui

turale conseguenza, i compositori di musica sacra, pur essendosi formati alla scuola del contrappunto rigoroso, si esprimevano più frequentemente nel linguaggio operistico-orchestrato. In aggiunta la loro attività musicale ha finito per comprendere, a partire dai primi decenni del secolo XIX, specialmente nei piccoli centri, l'incarico aggiuntivo di maestro di musica e maestro del «Concerto Municipale» (cioè la Banda cittadina), ampliando notevolmente il loro approccio all'arte dei suoni e alla diffusione dell'insegnamento musicale (anche con lusinghiere conseguenze sociali nel processo di istruzione musicale)<sup>24</sup>.

Interessante esempio tipicamente marchigiano è quello della piccola comunità di Mondolfo, nell'entroterra fanese (diocesi di Senigallia), in cui il ruolo del maestro di cappella era in continua evoluzione. Se nel 1806 egli figurava nell'elenco degli impiegati comunali<sup>25</sup> e la sua nomina veniva anche favorita dalla comprovata esperienza nell'insegnare canto ai giovani<sup>26</sup>, a partire dal 1855

---

figli Luigi maestro nella cattedrale di Macerata e Bernardo nella cattedrale di Rieti; Francesco Basili (Loreto 1767-Roma 1850) [figlio di Andrea Basili, suo predecessore a Loreto] maestro di cappella a Foligno, Macerata, Loreto e successivamente direttore del Conservatorio di Milano. Più recenti ricerche in ambito musicologico marchigiano hanno meglio focalizzato l'attenzione su alcuni dei compositori cosiddetti 'minori': l'elenco sopra riportato è quindi fatalmente destinato ad essere costantemente aggiornato.

- 24 Sulla nascita, in generale, di scuole e bande nelle province marchigiane cfr. M. Capra, *Associazioni e scuole musicali delle province marchigiane nella seconda metà dell'Ottocento. Quadro statistico*, in «Quaderni musicali marchigiani», 2/1995, pp. 69-80.
- 25 Cfr. V. Tizi, *Il castello di Mondolfo. I Francescani Conventuali. I Borroni*, Fano 1986, p. 50.
- 26 Cfr. Ivi, pp. 65-66. L'11 ottobre 1831 si assiste a Mondolfo all'elezione del nuovo maestro di cappella dato che l'uscente Giovan Battista Longarini aveva rinunciato all'incarico. Tra i meriti di quest'ultimo si pone l'attenzione sulla sua abilità nell'aver formato cantanti di primo piano quali la celebre Angelica Catalani, Vitale Damiani (1753-1827) e un certo Biscottini a quel tempo attivo «nei più celebrati teatri di Spagna», tutti comunque distinti «nei più famosi teatri d'Europa». Su sette concorrenti verrà scelto Giovanni Garfoli di Serra San Quirico che avrà la meglio

si chiamerà «Maestro di Musica» assumendo anche, in aggiunta ai precedenti incarichi propri del maestro di cappella, quello di istruire e dirigere il nuovo «Concerto dei Filarmonici», detto anche «Corpo del Concerto»<sup>27</sup>.

Con il termine «Concerto» si intendeva quindi nelle Marche dell'Ottocento il gruppo bandistico presente nei vari paesi, formato non solo dagli ottoni, ma da tutti gli strumenti a fiato e dalle percussioni. La coincidenza di tale parola con la terminologia organistica 'registri di concerto' (con cui si indicavano i registri 'altri' dal Ripieno, cioè quelli caratterizzati dall'imitazione dei timbri orchestrali e adatti anche ad essere utilizzati per parti solistiche), farebbe propendere per una derivazione etimologica in questa direzione. Se non fosse che la locuzione 'registri di concerto' ha un'origine molto

---

anche sul mondolfese Tiberio Gallucci, il favorito. Di quest'ultimo si disse: «È adatto al servizio sacro perché suona nella chiesa di S. Agostino, però come organista, esegue brani imparati a memoria; ripete sempre lo stesso repertorio; non mantiene il tempo; requisito questo, fondamentale per un maestro di cappella. Presenta un dubbio certificato firmato dal Maestro Longarini da cui ha preso appena una ventina di lezioni». A proposito della familiarità dei maestri di cappella col canto, gioverà anche ricordare che il celebre Vincenzo Petrali (1830-1889), attivo come maestro di cappella a Crema e Cremona, prima di essere chiamato nel 1882 a insegnare organo, armonia, pianoforte, contrappunto, composizione e strumentazione per banda presso il neonato Liceo musicale Rossini di Pesaro, insegnò canto, pianoforte, armonia e contrappunto presso il conservatorio di Bergamo: cfr. Ruggeri, *Notizie cremonesi di interesse organistico e organario* cit. p. 227.

27 Nel 1855 al maestro di musica fu conferito un aumento di salario, con l'obbligo di istruire il nuovo Concerto dei Filarmonici: cfr. Tizi, *Il castello di Mondolfo* cit., p. 94. Venne eletto Giovanni Battista Colarizi (1824-1908), nativo di Cartoceto, compositore e direttore di banda che, dopo avere diretto varie formazioni, si stabilì a Fermo ricoprendo il medesimo incarico, trascrivendo anche musica lirica e sinfonica per banda: cfr. G. M. Claudi-L. Catri, *Dizionario biografico dei marchigiani*, Ancona 2002, p. 149. A Mondolfo i due incarichi verranno successivamente separati, sia per esigenze squisitamente musicali, dovute all'inevitabile affinarsi delle competenze specifiche, sia in virtù dei sempre maggiori impegni del Concerto municipale che accompagnava le frequenti cerimonie pubbliche proprie dell'Unità nazionale recentemente raggiunta, quali la visita del Regio Prefetto Lorenzo Valerio nel 1869, l'inaugurazione della stazione ferroviaria di Mondolfo-Marotta nel 1884, la commemorazione della morte di Vittorio Emanuele II nel 1878.

più antica, riscontrandosi già ne *L'arte Organica* di Costanzo Antegnati («Questi registri sono per concertar, & far diverse sorti d'armonie») e ne *Il Transilvano* di Girolamo Diruta che, nella seconda parte del dialogo (Libro IV), si cimenta in un *Discorso sopra il concertar li registri dell'organo*<sup>28</sup>. Il termine continuò ad essere utilizzato dagli organari nei loro contratti di vendita e appare anche come 'consiglio di registrazione': per fare un solo esempio, basterà citare la *Sonata VIII* in Mi bemolle maggiore di Gaetano Valeri (Op. 1, 1785), in cui l'autore consiglia come registrazione: «Principali con li registri di concerto».

L'aumento del numero di registri 'di concerto' negli organi ottocenteschi di nuova costruzione, col grande favore guadagnato dai loro timbri pregnanti, ha determinato una fondamentale modifica allo stile compositivo specifico per lo strumento: la produzione organistica in stile contrappuntistico venne lasciata da parte a favore di pagine 'cantabili' in stile operistico oppure in stile sinfonico-concertante richiamanti le sinfonie d'opera. A questo proposito valga per tutti l'esempio di Padre Davide da Bergamo<sup>29</sup>, autore di innumerevoli brani vocali e strumentali; questi ultimi, per organo, furono scritti con fervida inventiva melodrammatica, in uno stile paragonabile a quello di Donizetti, suo compagno di studi sotto la guida di Simone Mayr. Nel voluminoso *corpus* di circa ottocento brani di musica organistica (settecento manoscritti e un centinaio

---

28 C. Antegnati, *L'arte Organica*, Brescia 1608 (rist. anast. Forni, Bologna 1981), p. 7. e G. Diruta, *Il Transilvano*, Venezia 1609 (rist. anast. Forni, Bologna 1969), p. 22. Cfr anche L. F. Tagliavini, *L'arte organaria antegnariana e la prassi organistica*, in *Gli Antegnati, Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di O. Mischiati, Bologna 1995, pp. 7-16: 7-8.

29 Padre Davide da Bergamo, al secolo Felice Moretti (1791-1863), religioso organista e compositore attivo nel convento di S. Maria di Campagna di Piacenza, per il quale i Fratelli Serassi avevano costruito un organo di eccezionali potenzialità timbriche (1825 e 1838): cfr. O. Mischiati, *L'organo di Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Piacenza 1980. La sua attività di concertista, progettatore e collaudatore di organi veniva onorata da unanime consenso, sia dal grande pubblico che da musicisti celebri quali Donizetti e Mayr, che era stato suo maestro.

in edizioni a stampa), solo una minima parte rispetta i canoni dello stile severo, contrappuntistico e fugato tra cui le *72 fughette o versetti di stil fugato per organo a ripieno* e qualche altro brano inedito. Emblematico il fatto che la citata opera (pubblicata a Milano presso Vismara, rist. anast. Forni, Bologna 1985), consistente soprattutto di brevi composizioni di carattere brillante, in stile imitato e fugato e di non complicata esecuzione, sia esplicitamente destinata, nell'introduzione e nell'intitolazione, all'«organo a ripieno», cioè ai soli registri formanti il Ripieno.

La distinzione concettuale tra l'«organo a ripieno» e l'«organo istromentato», distinzione che comportava l'adozione di stili compositivi diversificati per sonorità organistiche differenti, non fu comunque proposta per la prima volta da Padre Davide. Rimanendo in ambito lombardo, essa era stata illustrata già nel 1833 da Gian Pietro Calvi (1806-1846) che pubblicò – presso l'editore Bertuzzi di Milano – un trattato intitolato *Istruzioni Teorico-pratiche per l'Organo, e singolarmente sul modo di Registrarlo*. Fin dagli avvertimenti ai lettori egli distingue tra l'«Organo Semplice» composto dal Ripieno e da qualche «registro per istrumenti», e l'«Organo composto, ossia istromentato», altrimenti definito anche, e nello stesso trattato, «Organo Grande e Moderno». Secondo Calvi ciò che caratterizza l'organo «istromentato» o «moderno», con particolare riferimento alle innovazioni costruttive dei Serassi, è la capacità di imitare perfettamente «ciascun Istromento», nonché i «magici e grandiosi effetti dell'insieme di una completa Orchestra»<sup>30</sup>.

La medesima distinzione terminologica fu utilizzata nel 1862 da Antonio Diana nella *Raccolta di composizioni per organo d'ogni genere* pubblicata a Milano presso Tito Ricordi. L'autore propose una distinzione tra brani per «Organo Semplice» (*Parte prima*), brani per «Organo Moderno» (*Parte seconda preceduta da alcuni*

---

30 Cfr. G. P. Calvi, *Istruzioni Teorico-pratiche per l'Organo, e singolarmente sul modo di Registrarlo*, Milano 1833 (rist. anast. Forni, Bologna 1972), p. 4.

*cenni sul'Organo moderno e sul modo di registrarlo*) e brani per «Organo Corale», cioè composizioni in stile imitato e fugato. La terza parte fu progettata, ma non composta. Nell'introduzione all'opera, intitolata «Brevi cenni sulla registrazione», l'autore chiarisce innanzitutto la distinzione tra i vari tipi di organi:

«L'Organo Composto ossia Istrumentato, volgarmente chiamato Moderno, non differisce dall'Organo semplice, od antico, se non per essere di questo più ricco di strumenti e di meccanismi per vagamente combinarli. E siccome non tutti gli Organi hanno un complesso dello stesso numero e della stessa specie di registri, che anzi tra loro sono svariatisissimi, così occorrerà sovente che, quantunque siavi notata la apposita registratura in un dato pezzo, l'organista trovisi obbligato a cangiarla, adattandola al proprio istrumento».

La differenza tra l'«Organo Semplice» e l'«Organo Moderno» risiederebbe quindi, secondo Diana, nella quantità di registri da concerto di cui lo strumento è dotato. Nonostante tuttavia l'intento dell'autore di operare una demarcazione precisa tra le due sezioni dell'opera, implicanti generi musicali diversi, in realtà lo stile compositivo dei brani della prima parte e della seconda è molto simile: l'unica – fondamentale – differenza consiste nel non avere egli fornito, nella prima sezione, alcun consiglio di registrazione, mentre ha prescritto con grande precisione le registrazioni dei brani della seconda sezione destinati all'«Organo Moderno». Non sembra fuori luogo concludere quindi che anche per Diana, soprattutto in considerazione dei 28 suggerimenti (presenti in Prefazione) di registrazioni studiate per 'imitare' altrettanti strumenti d'orchestra, si debba intendere 'moderna' soprattutto la capacità imitativa dell'organo nei confronti di tutti i timbri orchestrali<sup>31</sup>.

Alla lista dei teorici-organisti si dovrà aggiungere Giuseppe Ceruti (1803-1869), organista della Metropolitana di Torino, che

---

31 Cfr. A. Diana, *Raccolta di composizioni per organo d'ogni genere*, Milano 1862 (rist. anast. Bärenreiter, 1992).

pubblica intorno al 1860 un suo *Nuovo Metodo breve e facile per l'Organo Moderno con una serie di Sonate per i principali registri*. Cerruti descrive i registri degli «Organi moderni» elencando dapprima quelli formanti il Ripieno per passare successivamente ad un'ampia e dettagliata descrizione dei «Registri di Concerto», in cui egli ha incluso anche gli accessori. Vale a questo proposito la pena di rilevare che l'espressione «Registri di Concerto» appare sempre più spesso al fianco del termine «Organi Moderni» oppure, in alternativa, «Organi istromentati».

Nello stesso anno della consegna alle stampe dell'opera di Diana, il 1862, furono anche pubblicate a firma di Gianbattista Castelli (1813-1885), gerente della ditta organaria Serassi di Bergamo, le *Norme generali sul modo di trattare l'organo moderno, proposte da Giambattista Castelli. Cogli esempi in musica del Maestro Vincenzo Antonio Petrali*. Nel primo dei sette *Avvertimenti* rivolti agli organisti, Castelli disquisisce sul tipo di musica che potrà essere suonata nei luoghi sacri, distinguendo tra genere «fugato o classico», «libero» e «teatrale». Castelli ritiene che il genere più adatto all'organo sia quello «fugato o classico», ma essendo gli organi forniti di tanti e tali registri in grado di imitare un'orchestra completa, anche il genere «libero» potrà essere ammesso. Al contrario il genere «teatrale» non deve essere tollerato in quanto non adatto alla «santità del luogo»:

«1.° La Musica meglio confacente alla religiosa gravità dell'Organo è indubbiamente quella di genere fugato o classico: ma poiché qui parliamo di Organi istromentati suscettibili di tante varietà e di tante imitazioni di una compiuta Orchestra, dobbiamo ammettere anche la musica di genere libero. Con ciò però non s'intende di autorizzare nel Santuario l'uso della musica teatrale. Queste profane reminiscenze anche se riescono di effetto negli organi istromentati di cui parliamo, non cessano per questo di sconvenire alla santità del luogo ed alla religiosa maestà colla quale vanno accompagnate le sacre officature»<sup>32</sup>.

---

32 Cfr. G. Castelli, *Norme generali sul modo di trattare l'organo moderno proposte da Giovanbattista Castelli, cogli esempi in musica del Maestro Vincenzo Antonio Petrali*, 1862 (ripubblicato da Paideia, Brescia 1981).

Lasciando al Lombardo-Veneto l'incarico 'gravoso' di distinguere con precisione tra genere «libero» e genere «teatrale», l'uno ammesso e l'altro invece proibito, è qui opportuno ricordare che anche nelle Marche fiorì il gusto musicale di 'imitare' con l'organo i vari timbri orchestrali. Facendo un salto indietro nel tempo di qualche decennio rispetto alle testimonianze di Diana, Calvi, Castelli e Cerruti, nelle Marche, pur in assenza di organi cosiddetti 'moderni' e 'istromentati', nell'ultimo quarto del secolo XVIII ci si imbatte con una certa frequenza in documenti attestanti il gusto diffuso per l'imitazione timbrico-orchestrale. Si tratta dei metodi «per registrare l'organo», tavole dei consigli di registrazione, *Legende* cartacee manoscritte o a stampa applicate agli organi dai vari costruttori. La loro finalità è quella di fornire consigli per l'utilizzo delle combinazioni di registri – talvolta fortemente inusuali rispetto alla tradizione classica – molto efficaci nell'evocare ed imitare i timbri dei vari strumenti: arpa, fagotto, oboe, flauto, traversiere, corni, trombe, ottavino, oltre alle loro combinazioni in duo e a vari tipi di Ripieno: *Ripieno Semplice*, *Ripieno Misto*, *Ripieno ad uso di Orchestra*, *Ripieno ad uso di Sinfonia*, ma anche *Marcia di Fracasso* e *Marcia ad uso Militare*.

Ancor prima che gli organi marchigiani cominciassero ad arricchirsi di qualche registro da concerto in più rispetto a quelli presenti nell'organaria neoclassica di tradizione veneta nacquino-callidiana, già tali strumenti riuscivano a ispirare brani musicali che si identificavano nella capacità d'imitare gli strumenti orchestrali, sia timbricamente che nelle loro movenze idiomatiche.

In una lettera inviata il 29 luglio 1772 al suo maestro Padre Martini, il bolognese Pietro Morandi, a quel tempo maestro di cappella a Pergola, così si esprimeva:

«[...] Desiderarei anch'io di dare qualche cosa alle stampe, mentre tanti altri ciò fanno come sonate da cembalo o qualche cosa altro. Perciò sarei a pregare V. R. a darmi qualche lume di ciò che potrei fare, mentre tutto bramo che passi sotto l'occhio suo. Havevo pensato di fare sei concerti per sonare in questi Organi del

veneziano che imitano Oboè, Flauti, Violoncello ec. e questi stampare essendo sicuro che in questi paesi sarebbero graditi. Ma senza il Parere di V.R. nulla comincio. Ne hò fatti moltissimi ed hanno al sommo incontrato. Se ciò Potesse farsi e conoscesse lei bene avrei gusto anch'io»<sup>33</sup>.

Il felice ritrovamento, negli anni '90 del secolo scorso, del manoscritto contenente la raccolta di «XII Concerti per l'organo del Sig. Pietro Morandi, 1790», presumibilmente approntata per una pubblicazione che non ebbe luogo»<sup>34</sup>, ci ha restituito brani di notevole interesse, dedicati ciascuno all'esplorazione di qualcuna delle registrazioni suggerite dalle *Legende* del Veneziano Gaetano Callido, ma anche da *Legende* coeve di altri costruttori: la varietà e il numero degli strumenti imitati da Pietro andò ben oltre quanto egli stesso aveva auspicato nella citata lettera a Padre Martini, in cui aveva comunque confidato di avere già composto molti brani di questo genere che erano stati grandemente apprezzati («hanno al sommo incontrato»). Relativamente ai *XII Concerti* di Pietro Morandi, è di fondamentale importanza notare che, anche se in alcuni casi l'autore ha indicato i registri da lui richiesti, in altri le sonorità desiderate sono evocate nella partitura in maniera 'moderna', cioè con il semplice nome degli strumenti musicali da imitare (trombe, oboe, violoncello e oboe in duo, arpa, arciliuto ecc), rimandando quindi gli esecutori alla consultazione dei consigli di registrazione

---

33 Cfr. Catalogo Gaspari online, sito web del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna; lettera di Pietro Morandi a P. Giovanni Battista Martini, datata Pergola 29 luglio 1772 (coll. all'interno del carteggio martiniano: I. 014.075).

34 P. Morandi, *XII Concerti per l'organo del Sig. Pietro Morandi -1790*, a cura di M. Machella, Padova 1997 (vol. I e II). Per una biografia di P. Morandi, cfr. G. Radiciotti, *Lettere inedite di celebri musicisti* cit., pp. 4-5 e Id., *Teatro musica e musicisti* cit., p. 51. Pietro Morandi (1745-1815) allievo di Padre Martini, Accademico Filarmonico, maestro di cappella a Senigallia dopo di avere ricoperto lo stesso incarico a Pergola, debuttò come operista a Senigallia nel 1780 con *Comala*, azione teatrale su poesia di Ranieri de' Calzabigi e continuò il suo impegno creativo di carattere teatrale facendo rappresentare, nel 1791 e 1792, due opere buffe: *Gli usurpatori delusi* e *L'inglese stravagante*, rispettivamente per il teatro di Senigallia e quello di Ancona.

presenti nelle *Legende* organarie, a dimostrazione di una prassi esecutiva consolidata e condivisa dagli organisti dell'epoca.

Nei brani concertanti, generalmente destinati al «Tutti» (da alternare ai «Soli»), Morandi utilizzò preferibilmente le espressioni «Ripieno d'Orchestra» oppure «Ripieno Misto», ben distinte, ma entrambe presenti tra le combinazioni previste nelle *Legende*. Per quanto riguarda le sezioni 'solistiche', una delle eccezioni alla prassi sopra esposta è rappresentata dal *Concerto Quinto. Marcia militare Con Flauti, oboe e Corni obbligati*, in cui l'autore indica nel titolo, e non nel corso del brano, il nome degli strumenti imitati, fornendo l'elencazione precisa dei registri da utilizzare nella sezione dei «Soli»: «Princ. Voce um. Flauti in 12 e Trombonc.»). Stupisce, rispetto alla tradizione organistica italiana, l'utilizzo simultaneo della Voce umana con il Flauto in XII e i Tromboncini: scelta di registri inusuale, ma annotata con cura! In base ai dati attualmente in mio possesso, si tratterebbe di una registrazione 'inedita' rispetto alle *Legende* esistenti al tempo e nel raggio d'azione dell'autore<sup>35</sup>. Un

---

35 Una registrazione simile, ma non identica, che vede comunque la presenza della Voce Umana unitamente al Flauto in XII soprani e ai Tromboncini bassi, appare nei consigli di registrazione dell'organo Callido (op. 304 del 1792) della Collegiata di S. Euseperanzio di Cingoli (strumento tuttavia successivo alla composizione dei XII Concerti di Morandi): cfr. M. Ferrante - F. Quarchioni, *Gli organi di Gaetano Callido nelle Marche*, Abbazia di Fiastra-Urbisaglia 1989, p. 214. Si fornisce, all'Allegato 3, un quadro comparativo di alcuni metodi «per registrare l'organo» compilati rispettivamente da Gaetano Callido per l'organo di Ripe, oggi Trecastelli (1792, senza numero d'opera), da Sebastiano Vici per l'organo della collegiata di S. Vittoria a Santa Vittoria in Matenano (1794) e da Giovanni Gennari per l'organo di S. Maria del Buon Consiglio di Ascoli Piceno (1805). Nel redigere la tabella, al fine di rendere agevole il confronto tra le varie registrazioni recanti la stessa denominazione, oppure la stessa scelta di registri, l'ordine delle stesse è stato talvolta modificato rispetto all'originale, così come è stata sporadicamente rettificata la nomenclatura dei registri. In relazione alle registrazioni evocanti l'«arpa», sonorità prevista dai concerti I e X di Morandi, si legga quanto esposto da Paolo Peretti in una recensione all'incisione effettuata da Marco Mencoboni di *Pietro Morandi. 12 Concerti per l'organo* (E lucevan le stelle, CD EL942301) in «Quaderni musicali marchigiani», 2/1995, pp. 144-147: 145-46: «[...] Nei concerti n. 1 e 10, ad esempio, l'imitazione dell'arpa avviene – come consiglia lo stesso Callido nell'indicazione intestata *Sonata d'Arpa* (si riscontrano anche

tale ‘miscuglio’, fosse anche stato inventato da lui stesso, era considerato perfettamente legittimo e addirittura auspicato nelle frasi poste a suggello delle tre *Legende* prese a campione per la redazione della tabella in Allegato 3:

«Il restante delle Combinazioni si lascia in arbitrio del virtuoso Suonatore» (Gaetano Callido, 1792, chiesa di S. Pellegrino, Ripe, oggi Trecastelli).

«Altre Sonate a piacere dell’Organista» (Sebastiano Vici, 1794, chiesa di S. Vittoria in Santa Vittoria in Matenano)<sup>36</sup>.

«Queste che abbiamo scritto sono le combinazioni più usuali, ve ne sono moltissime altre, le quali si lasciano in arbitrio del Virtuoso Sonatore» (Giovanni Gennari, 1805, Chiesa di S. Maria del Buon Consiglio, Ascoli Piceno)<sup>37</sup>.

Pietro Morandi ha di fatto tracciato nelle Marche la strada per un’estetica dell’imitazione strumentale, per uno stile compositivo ‘moderno’, attento agli ‘effetti’ coloristici, raccolto e perfezionato dai suoi allievi, e che ha caratterizzato la produzione musicale organistica della generazione successiva alla sua. Tra i suoi allievi figura, in base alla testimonianza del Radiciotti, lo jesino Agostino Romagnoli<sup>38</sup>. Alcune sue composizioni per organo sono conservate

---

le varianti “Arpeggio” e “Arpata” – attraverso il comunissimo registro ad ancia dei Tromboncini (il più mite e raro Violoncello serve ad evocare l’arciliuto nel concerto n. 10), da soli oppure combinati con l’Ottava o il Flauto in VIII, in concomitanza con una scrittura musicale generalmente arpeggiata; ma all’ascolto vien da pensare più al clavicembalo che all’arpa, strumento negletto nel Settecento, tanto che – e qui esprimo una mia antica convinzione – il termine “arpa” potrebbe indicare senz’altro lo strumento da tasto, che fra i tanti nomi ebbe anche quello di “arpicordo” (gli inglesi tutt’oggi chiamano il clavicembalo *harpsichord*).

36 Cfr. P. Peretti, *Regesto degli organi antichi dell’Arcidiocesi di Fermo*, in «Studia Picena», LXIII (1998), pp. 245-281: 273-275.

37 Cfr. G. Spaziani, *L’organo ad Ascoli Piceno dal XV al XIX secolo*, Grottammare 2001, pp. 207-210.

38 A proposito di questo semiconosciuto compositore, l’amico Paolo Peretti mi ha fornito le seguenti informazioni inedite: «Le poche notizie su Agostino Romagnoli si

proprio nel cuore delle Marche, presso l'archivio musicale della collegiata di S. Urbano in Apiro<sup>39</sup>. Si tratta di quattro concerti intitolati rispettivamente: «Concerto Per Organo, o Cembalo Del Sig.r Agostino Romagnoli 1801», «Concerto Per Organo Moderno Del Sig.r Agostino Romagnoli 1805», «Concerto Per Organo Moderno Del Sig.r Agostino Romagnoli 1807» e «Concerto Ad uso di Marcia Per Organo Obbligato Del Sig.r Agostino Romagnoli 1808». Esiste un ulteriore concerto, conservato nella Biblioteca comunale di Faenza, intitolato «Concerto Moderno Per Organo Del Sig. Agostino Romagnoli Ad uso Di Giacomo Samori [*recte*: Samorì] Sacerdote Faentino Dilettante d'Organo 1811».

Già dall'analisi dei titoli risulta che l'autore si è progressivamente affrancato dalla settecentesca ambivalenza cembalo-organistica, cioè dal tipo di scrittura polifunzionale (*Concerto Per Organo, o Cembalo* del 1801) eseguibile indifferentemente su entrambi gli strumenti, approdando a brani destinati specificamente all'«Organo Moderno» (1805 e 1807), per concludere la sua parabola creati-

---

ricavano da appunti inediti a suo tempo raccolti da Giuseppe Radiciotti, integrati da più recenti acquisizioni documentarie. Nato quasi certamente a Jesi intorno al 1770, pare sia stato allievo di Pietro Morandi a Senigallia [cfr. Radiciotti, *Teatro musica e musicisti* cit. p. 132]. A Jesi occupò il posto di maestro di cappella della cattedrale dal 1798 al 1831, probabile anno della sua morte. Della sua precedente carriera, si sa solo che nel 1794 ebbe l'incarico musicale nella collegiata di S. Esuperanzio a Cingoli. Poche sue musiche, e tutte di carattere sacro, sono sparse in alcuni archivi ecclesiastici marchigiani e romagnoli; tra queste spiccano, per originalità e consistenza, quattro *Concerti per organo* (datati dal 1801 al 1808) ancora inediti e conservati nell'archivio musicale di S. Urbano in Apiro». Ulteriori notizie sull'attività di Agostino Romagnoli, che risulta impegnato quale maestro al cembalo, direttore d'orchestra, arrangiatore, copista e impresario presso il Teatro Concordia di Jesi (anni 1798, 1802, 1804, 1809, 1812, 1815 e 1817) in F. Gatti, *Spettacoli musicali* cit., pp. 27, 32, 34, 67, 69, 70, 73.

39 Un riconoscente ringraziamento al signor Ermete Mariotti di Apiro per avere consentito la consultazione dei brani di Romagnoli. Non è stato invece possibile visionare ulteriori composizioni segnalate presso l'archivio musicale del Monastero di S. Maria Maddalena di Serra de' Conti, per le attuali difficoltà di consultazione: cfr. G. Moroni, *I manoscritti di musica organistica nelle Marche*, in *Organi storici delle Marche. Gli strumenti restaurati (1974-1992)*, a cura di P. Peretti, Firenze 1995, pp. 267-272: 271.

va con un brano che potremmo definire di gran moda all'inizio dell'Ottocento (*Concerto Ad uso di Marcia*), dal sapore bandistico che, in base a quanto indicato dai consigli di registrazione presenti nelle varie *Legende*, prevederebbe anche l'utilizzo delle percussioni (equivalente organistico, il registro di Tamburo acustico al pedale), che tuttavia in questo caso non vennero esplicitamente indicate dall'autore.

Il brano in ordine di tempo più antico, in Si bemolle maggiore, è suddiviso in tre tempi (*Allegro, Largo, Allegro*), ed è caratterizzato da una piacevole scrittura in stile galante con brevi incisi melodici accompagnati dal 'basso albertino' e frequenti passaggi in velocità su scale, arpeggi, e accordi spezzati e arpeggiati. Il *Concerto Ad uso di marcia* del 1808, in Do maggiore, si snoda anch'esso negli usuali tre tempi (*Allegro con spirito, Largo con espressione, Rondò*), e presenta nel primo e nel terzo movimento due cadenze, scritte a palese imitazione di una cadenza vocale o strumentale solistica («soli cadenza»). Di particolare interesse il fatto che l'autore, in due momenti musicali del primo movimento, utilizzi una indicazione di registrazione alla maniera 'moderna', cioè richiedendo la sonorità dei «corni», senza però indicare gli specifici registri da utilizzare.

Il concerto del 1807 in Re maggiore per «organo moderno» è il più breve essendo composto di un unico movimento. Dopo un *Maestoso* iniziale si prosegue con un *Allegro* caratterizzato dall'alternanza di sezioni di «Tutti» e «Soli» per le quali non vengono tuttavia specificati i registri da utilizzare.

Il brano più interessante di Romagnoli risulta essere il «Concerto per Organo Moderno», in Re maggiore e composto nel 1805. La sua destinazione prettamente organistica appare evidente fin dalla registrazione iniziale del I tempo (*Maestoso*) «Ripieno Misto ad uso d'Orchestra» (che nelle *Legende* callidiane contempla l'uso del Ripieno completo unitamente ai Tromboncini), cui segue un *Allegro* caratterizzato da episodi brillanti in stile concertato, affidati, ciascuno, al «flauto solo» o ai «tromboncini soli», oppure alle suddette

due sonorità suonate ‘in duo’, in alternanza al «Tutti» in cui l’autore si premura di suggerire l’utilizzo del «Tirra Tutti» e del «Tamburo». Egli continua prescrivendo dettagliatamente i vari cambi di registrazione, sia per enfatizzare gli accordi ribattuti del richiamo di ottoni, «Tronboncini», sia per richiedere l’uso dei «Flauti soli» per una sezione di raffinata giocosità solistica.

Ma è nel secondo movimento, l’*Adagio* in Sol maggiore, che Agostino Romagnoli rivela appieno il suo intento di ‘imitazione’ lirico-orchestrale, stile che il nostro frequentava quale maestro al cembalo e direttore musicale del Teatro Concordia di Jesi. Dopo una breve introduzione in cui va rilevato l’uso del «Violoncello ne’ Bassi» per realizzare un accompagnamento con ‘basso albertino’ (in cui però l’autore non tiene conto della divisione della tastiera tra bassi e soprani, sconfinando con l’accompagnamento negli acuti), si arriva inaspettatamente ad un «Recitativo subito» in cui il fluire pacato della sezione iniziale lascia spazio a un declamato concitato e affidato ai «Flauti soli», a cui rispondono gli accordi ‘secchi’ del continuo (col solo «Principale»). La ‘scena d’opera’ si protrae per una quindicina di battute e si accende con due fioriture vocali – affidate ai «Flauti soli» – di grande virtuosismo lirico, punteggiate e concluse dalla cadenza accordale dell’orchestra. Segue un *Larghetto* per il quale si richiede ancora una volta la registrazione «Flauto in 8.a e violoncello ne’ Bassi», cioè la registrazione che nella *Legenda callidiana* di Ripe (cfr. Allegato 3) viene definita «Suonata da Flauto e Fagotto».

Una breve sezione di recitativo giunge a insaporire anche l’*Allegro* finale in Re maggiore che, con andamento concitato e virtuosistico allo stesso tempo, alternandosi a squilli di trombe («tromboncini») e ad accordi di commento del continuo, conduce alla brillante e sonora conclusione dell’*A[lllegro] Subito* che si snoda nella consueta alternanza tra «Flauti Soli» e «Tutti», cui si uniscono per il finale «Tromb. e Tamburo crescendo a poco a poco».

L’introduzione da parte di Romagnoli di sezioni di *Recitativo*,

affidate ai Flauti, rappresenta inequivocabilmente un elemento di modernità che rende esplicita la parentela del brano con lo stile operistico e che si ritrova, decenni più tardi, magistralmente impiegato anche da Padre Davide da Bergamo nella prima delle tre elevazioni, quella in Re minore, pubblicate in anastatica.<sup>40</sup>

Il quinto Concerto di Romagnoli di cui abbiamo notizia<sup>41</sup>, si intitola *Concerto Moderno Per organo* ecc. Crea qualche perplessità il fatto che sia il «concerto» e non l'«organo» ad essere «moderno», diversamente da quanto era invece successo per gli altri Concerti. Potrebbe forse trattarsi dell'errore del copista, ma cambiando l'ordine dei fattori il risultato evidentemente non cambia, perché anche in questo concerto, diviso in tre movimenti (*Allegro, Adagio, Allegro*), viene utilizzata per i «Soli» la medesima registrazione del concerto del 1805 (e cioè «Suonata da Flauto e Fagotto»), sicuramente molto cara al Romagnoli. Nel primo movimento del brano in questione, caratterizzato, come anche il terzo, da una continua alternanza tra «Soli» e «Tutti», la sonorità di *ensemble* funge da *refrain*, di carattere brillante, che separa e conclude le varie sezioni solistiche, in cui il timbro caratteristico dei flauti evidenzia uno stile compositivo ritmicamente vivace e assimilabile al virtuosismo vocale di stampo 'buffo'. Il ritornello del «Tutti» che separa i vari

---

40 Cfr. Padre Davide da Bergamo, *Elevazione*, in *Musica Sacra per organo*, a cura di P. Marenzi (rist. anast. Forni, Bologna 1981), pp. 51-53. Il brano si apre con un Recitativo cui segue un Andante cantabile. L'autore indica le registrazioni richieste per le varie sezioni del brano: per il Recitativo è previsto «Corno da Caccia» e «Corno Inglese», ed è prescritta un'alternanza, come di fatto succede anche in Romagnoli, tra «F» per gli accordi di tutta l'orchestra e «P a piacere» e «a foggia di recitativo» nelle frasi – a voce sola – inserite tra i vari passaggi e cadenze accordali dell'orchestra. Nel successivo *Andante cantabile* Padre Davide consiglia «8.a bassi, Viola, e Flutta» ed in questo sembra apparentarsi con la registrazione prescritta da Romagnoli (secondo tempo del Concerto del 1805) per il *Larghetto* che segue la sezione col *Recitativo*, e cioè il «Flauto in 8.a e violoncello ne' Bassi» vale a dire la «Suonata da Flauto e Fagotto».

41 Cfr. A. Romagnoli, *Concerto Moderno per Organo*, a cura di M. Machella, Padova 2002.

episodi di un gruppo di variazioni è presente, come si avrà modo di sottolineare in seguito, anche in Giovanni Morandi.

Cosa si dovrà quindi intendere con l'aggettivo «Moderno» utilizzato dall'autore per alcuni dei suoi concerti? L'organo a disposizione dello jesino Romagnoli non era certo «Moderno» nell'accezione successivamente teorizzata da Calvi e altri teorici lombardi, ma, come aveva insegnato Pietro Morandi, poteva essere trattato – cioè 'registrato' – in maniera moderna; se per «moderna» si intende, parimenti a quanto teorizzato dai lombardi, la capacità di imitare gli strumenti di tutta l'orchestra. Si stava evidentemente facendo strada nelle Marche l'idea nuova di una scrittura libera dai vincoli contrappuntistici<sup>42</sup> e timbricamente più 'colorita' di quella, ambivalente, destinata cioè sia all'organo che al cembalo, che aveva avuto un notevole seguito alla fine del Settecento<sup>43</sup>. Le sonorità specifiche dell'organo, al contrario, richiedevano scritture idiomatiche per i vari timbri e per le loro combinazioni, nell'ambizione di ricreare l'effetto di un'intera orchestra e la suggestione e il *pathos* e delle atmosfere operistiche.

Con Giovanni Morandi<sup>44</sup>, figlio di Pietro, la destinazione «per gli Organi Moderni» delle sue composizioni organistiche diventa

---

42 Non mancò chi andò controcorrente, e nella fattispecie Andrea Basili (1705-1777), maestro di cappella di Loreto, che nel 1776 diede alle stampe, in Venezia, un'ambiziosa opera contrappuntistica così descritta dall'autore stesso (lettera del 2 maggio 1776 indirizzata a Padre Martini): «[...] intitolata Musica Universale perché abbraccia in 24 esercizi tutte le 24 scale, 12 per terza maggiore e dodici per terza minore, inserto ognuno di 3 pezzi di musica, cioè un basso, una fuga ed un capriccio sullo stile moderno, e molti forniti di varie eleganze di contrapunti»: cfr. A. Basili, *15 fughe per organo o clavicembalo*, a cura di Matteo Messori, Bologna 1996, pp. III-IV.

43 Una puntuale analisi dei modelli compositivi organistici del periodo a cavallo tra XVIII e XIX sec. in F. Guidotti, *Musica d'organo in Italia nel tardo Settecento e primo Ottocento: aspetti stilistici e idiomati*, in «Studi Musicali» XXVI (1997), Olschki, pp. 233-261.

44 Per notizie biografico-artistiche su G. Morandi, cfr. Radiciotti, *Lettere inedite* cit., p. 10-40 e G. Moroni, prefazione a G. Morandi, *Opere per organo a 4 mani*, Bologna 2005, pp.VI-XIX.

quasi una costante, in particolare nelle raccolte pubblicate nella fase della sua maturità artistica. La musica organistica di Giovanni va sempre pensata e interpretata tenendo conto del suo rapporto strettissimo col mondo dell'opera, sia a livello nazionale che internazionale, ambiente in cui il compositore era stato inserito fin da giovanissimo dal padre che, oltre ad essere maestro di cappella a Senigallia, era compositore di opere liriche. Anche Giovanni fu attivo come autore teatrale avendo composto, a partire dal 1806, *Pigmalione* per il Teatro di Mantova, *Il facchino onorato* per Ferrara, e *L'addio ai Romani*, una cavatina scena ed aria per la moglie Rosina, nel 1812. La frequentazione quotidiana dei palcoscenici teatrali, al seguito della moglie, lo ha visto attivo anche come maestro al cembalo, ottenendo importanti incarichi tra cui (nel 1814) un contratto specifico presso il Teatro italiano di Parigi su invito di Spontini, prima, e di Paër, poi<sup>45</sup>, e un altro contratto presso il «Real Teatro» di Londra, su invito dell'impresario Wathers<sup>46</sup>. Erano gli stessi compositori di opere liriche ad invitarlo a completare e 'rifinire' alcune parti solistiche destinate alla moglie Rosina<sup>47</sup> e gli editori lo incaricarono a più riprese di 'ridurre al cembalo', anche a quattro mani, i numeri più interessanti delle nuove opere appena

---

45 Cfr. Radiciotti, *Lettere inedite* cit., p. 17 (nota 2).

46 Cfr. Ivi, p. 21 e nota 2.

47 Nei due intensi decenni trascorsi sui palcoscenici teatrali al fianco della moglie, Morandi ebbe modo di farsi apprezzare per le sue indubbie doti musicali e compositive tanto che il maestro Johann Simon Mayr (1763-1845) si compiacque della scelta effettuata dall'editore Ricordi di avergli affidato, nel 1808, la riduzione per canto e pianoforte della sua opera *Adelasia e Aleramo*, sicuro che il senigalliese avrebbe perfino saputo porre rimedio alle eventuali sviste ed errori imputabili alla fretta che veniva a quel tempo imposta ai compositori nel completare le opere (cfr. Radiciotti, *Lettere inedite* cit., pp. 10, 79-80). È inoltre noto che Giacomo Meyerbeer (1791-1864), che nel 1819 stava componendo *Emma di Rasburgo* per la stagione del teatro S. Benedetto di Venezia appositamente per la Morandi, chiese ripetutamente al marito di acconsentire ad aggiungere qualche passo d'effetto e cabalette «più omogenee al suo [di Rosina] gusto» (Ivi, pp. 82-85).

apparso nelle stagioni teatrali<sup>48</sup>. Giovanni continuò a occuparsi di opera lirica anche dopo l'improvvisa morte di Rosa, come dimostrano le lettere scambiate con l'impresario Alessandro Lanari, e con importanti cantanti italiani, oltre ai frequenti rapporti professionali di vario genere con Mercadante, Rossini, Donizetti, Mayr, Paër, i maggiori operisti dell'epoca, anche in relazione alle stagioni d'opera di Senigallia.

Per trovare un filo conduttore che percorra e unifichi tutta la varia e vasta produzione organistica morandiana<sup>49</sup>, converrà affidarsi

---

48 Il 12 maggio 1819 Giovanni Ricordi scrive da Milano a Morandi, che si trovava a Venezia: «[...] Ho avuto la grata notizia che avete ridotto per cembalo l'Otello, e diversi pezzi dell'Armida; gradirei estremamente d'aver copia di queste v.re produzioni./ P.S. Ora mi sovengo che fin da Trieste mi offriste la Medea e l'Otello da voi ridotti, ed io l'accettai con piacere, ma voi mi dimenticaste» (cfr. P. Fabbri, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*, Pisa 2001, p. 30). Nello stesso anno Ricordi scrive da Milano al «M.ro di Musica» Morandi, che al momento si trovava a Torino, sollecitando la cedola «dell'Associazione delle opere di Rossini da voi ridotte per Cembalo. Ho atteso lungo tempo il manifesto della med.ma ma non vedendomi favorito mi ritengo come associato, e vi prego a farmene la spedizi[one]. Al primo incontro, giacché ho sentito da altri che le avete già pubblicate» (cfr. Ivi, p. 32). È infine del 3 Luglio 1824 la lettera in cui Ricordi si indirizza a Morandi «Rinomato Maestro di Cappella a Sinigaglia» (il compositore si era appena ritirato nella città in cui era cresciuto, essendo improvvisamente morta a Milano la moglie ai primi di maggio del 1824), per proporgli di «ridurre» a quattro mani alcuni brani di Rossini: «Delle Opere che mi nominate di Rossini, se bramaste occuparvi si potrebbe ridurre due, o trè pezzi a 4 mani onde arricchire La mia Euterpe, e sarebbe il Terzetto dell'Inganno felice un pezzo dell'Eduardo e Cristina, ed un pezzo della Zoraide meno il Terzetto che è già stampato» (cfr. Ivi, p. 36).

49 Per l'analisi della produzione morandiana, ci si è basati sulla quasi totalità delle opere pubblicate a cura dell'autore stesso. Un considerevole numero di tali brani è disponibile in ristampa anastatica nei due volumi editi da Paideia: *Giovanni Morandi. Musiche per gli Organi Moderni*, a cura di G. Scarpat, Brescia 1987, 2 voll. Altri brani sono consultabili sul web (IMSLP-Petrucci Music Library) ed alcune opere conservate manoscritte nell'Archivio musicale del monastero di S. Cristina di Senigallia sono state recentemente pubblicate da G. Moroni e F. Iannella. La vasta produzione morandiana è tuttavia non interamente consultabile, in quanto il fondo musicale individuato negli anni '80 del '900, contenente circa 700 autografi inediti, è inaccessibile da oltre tre decenni, cioè dal momento in cui se ne è scoperta l'esistenza: cfr. G. Moroni, *I manoscritti di musica organistica nelle Marche* cit., p. 271.

alle parole, illuminanti per la musica di cui ci occupiamo, con cui Rossini descrive in varie sue lettere come dovrebbe intendersi, a parer suo, la musica:

«[...] Quindi la misura, parte essenziale della musica, senza la quale la melodia non s'intende e l'armonia cade nel disordine, viene dai cantanti trascurata e violata. Sorprendono invece di commuovere, e, ove nei buoni tempi i suonatori si studiavano di cantare coi loro strumenti, adesso i cantanti si studiano di suonare colle loro voci [...]»<sup>50</sup>;

«[...] Nelle composizioni religiose [...] uno stile adatto a tal genere ed una melodia affettuosa [...]»<sup>51</sup>;

«[...] che abbraccino [i giovani compositori] con animo allegro e piena fiducia quanto havvi di divino e di seducente nell'arte musicale italiana che sono: *Melodia semplice e varietà di ritmo* [corsivo originale] [...] *L'ideale* poi associato ch'ei sia all'*espressiva* [si riferisce all'arte musicale] apre la strada (ciò ch'io preferisco) al canto nobile, semplice, fiorito, appassionato [...]»<sup>52</sup>;

«[...] Va alla Messa cantata e l'intenderai [si riferisce alle parti di contralto]. Chi è dotato di buon orecchio aspetta il *Sanctus* per giudicare dell'abilità dell'organista. È là che sul registro della voce umana colui si fa strada al cuore dei devoti col patetico, sviluppato per lo più in un andante. L'organista del villaggio è il primo maestro di logica, misurandola a battute [...]»<sup>53</sup>.

È nelle *Elevazioni* di Morandi che troviamo realizzato quan-

---

50 Cfr. *Lettere di G. Rossini* (Mazzatinti-Manis) cit., pp. 3-4.

51 Ivi, p. 267. Lettera inviata da Parigi il 2 maggio 1864 al maestro Vincenzo Ferrari Stella di Orvieto, che gli aveva sottoposto delle sue composizioni, religiose e profane, per un giudizio.

52 Ivi, pp. 329-333: 331-332. Si tratta della lettera scritta il 26 agosto 1868 da Passy de Paris al critico musicale Filippo Filippi, direttore del giornale «Mondo artistico» di Milano.

53 Ivi, pp. 336-337, dichiarazioni di Rossini tratte dalla lettera inviata al cav. Luigi Grisostomo Ferrucci dalla Villa Normandy, presso Firenze (il compositore vi abitò tra 1848 e 1855). L'interlocutore gli aveva chiesto il motivo per cui le parti da contralto non figuravano più tra quelle principali.

to vagheggiato da Rossini, il canto espressivo e patetico, «nobile, semplice, fiorito, appassionato», quello stesso per cui era diventata celebre Rosa, che veniva massimamente apprezzata per l'espressività del canto in contrapposizione alla conterranea e rivale Angelica Catalani, che era invece dotata di incredibile volume sonoro e mirabolante agilità vocale<sup>54</sup>. Nell'ambito delle raccolte di brani morandiani, le *Elevazioni* sono sempre collocate, con il loro andamento lento (*Larghetto*, *Andante affettuoso*, *Andante sostenuto*, *Andante sostenuto e legato*, *Andante espressivo*), in mezzo a due movimenti allegri identificati da titoli con destinazione liturgica quali *Offertorio* e *Postcommunio*. In alcuni casi il movimento lento centrale, pur non prendendo il nome di *Elevazione*, ma di *Sonata* (cfr. *Raccolta Quarta* ed. Ricordi), ne adotta tuttavia le caratteristiche cantabili e la registrazione col registro di Voce umana.

Fanno parte della produzione organistica a stampa del senigalliese alcuni volumetti pubblicati presso l'editore G. Cipriani di Firenze che, a partire dal 1823 e con cadenza mensile, metteva in commercio piccole raccolte di brani solistici per organo. Le raccolte, ognuna delle quali pomposamente si intitola *Gran Raccolta di Sonate per ORGANO di una difficoltà progressiva composte dal Sig. Maestro Giov. Morandi dedicate dall'Editore ai Sig. Dilettanti e Professori di questo grandioso Strumento*<sup>55</sup>, contengono ciascuna tre brani con titoli indicanti la consueta destinazione liturgica: *Offertorio*, *Elevazione* e *Post Communio* (con l'eccezione della raccolta sesta, in cui non vengono indicati i titoli 'liturgici' ma viene comunque

---

54 Sulla celebre cantante, su cui qui non ci si può soffermare, bastino le notizie biografico-artistiche contenute in Radiciotti, *Teatro musica e musicisti* cit., pp. 148-159.

55 Le osservazioni si riferiscono a quattro delle sei raccolte (prima, seconda, quarta e sesta) recentemente pubblicate sul sito internet Petrucci, in quanto provenienti dalla *Ricasoli Collection* di proprietà della Dwight Anderson Music Library della University of Louisville (Kentucky, USA). Le quattro raccolte portano i seguenti numeri di lastra: prima (n. 325); seconda (n. 332); quarta (n. 344); sesta (n. 367). Nel frontespizio della sesta raccolta, all'indirizzo fiorentino dell'Editore Cipriani si aggiunge anche quello di una rivendita di Bologna.

mantenuta l'alternanza agogica tra i movimenti *Allegro*, *Adagio Pastorale*, *Allegro* delle raccolte precedenti). A conferma della destinazione squisitamente organistica delle raccolte pubblicate da Cipriani, l'autore indica i registri da utilizzare e adotta una scrittura trasparente e vivace che ricorda quella del padre Pietro, cioè meno densa della scrittura, che si potrebbe definire di derivazione pianistica, presente in tutte le opere organistiche pubblicate presso Ricordi. Nella *Elevazione* della prima raccolta (Cipriani), un *Andante sostenuto* per cui si richiede l'«Imitazione dell'Oboè», le due sezioni dei «Soli» sono affidate ai Tromboncini Bassi e Soprani, registrazione che è definita unanimemente nelle *Legende* «Suonata d'arpa», ma che qui 'interpreta' l'oboe. La scrittura, prevalentemente a due voci, vede un predominio netto della linea melodica, impreziosita da fioriture di grande agilità vocale, che diventano sempre più ricche e ritmicamente varie, mentre la mano sinistra accompagna punteggiando dei lenti arpeggi. Per quanto riguarda le tre sezioni dei «Tutti», che incorniciano i due episodi solistici «dell'Oboè», il registro di Voce Umana, abbinato al Principale e ai Tromboni al Pedale, appare in episodi scritti con tessitura polifonica più spessa, sostenuta dal pedale, con un andamento melodico meno virtuosistico di quelle per i soli Tromboncini. Pregevole fluidità vocale si riscontra anche nell'*Andante affettuoso* della *Elevazione* della seconda raccolta (Cipriani) per la quale è prevista una registrazione di Principale e Voce umana (stavolta senza i Tromboni ai pedali), e che basa la sua espressività sul gioco delle appoggiature sia melodiche che armoniche. Il *Larghetto* dell'*Elevazione* della quarta raccolta (Cipriani) prescrive invece come registrazione, in aggiunta al Principale e Voce umana, i Tromboni al pedale, registrazione questa che diventerà la norma per quasi tutte le successive elevazioni composte da Morandi. Anche in questo brano si respira una straordinaria espressività vocale, fatta di lunghe frasi melodiche sempre varie e luminose, di arpeggi in progressione discendente, di passaggi cromatici in biscrome che planano su 'dolorosi' intervalli di settima.

Le elevazioni (se ne era accorto anche Rossini), rappresentano la maniera più suadente e romantica di interpretare le sofferenze di Gesù sulla Croce descritte, per l'appunto, durante il parallelo momento liturgico, e a cui si fa riferimento, a proposito dei registri da utilizzare, fin dal *Transilvano* di Diruta<sup>56</sup>.

L'utilizzo quasi costante in Morandi dei Tromboni al pedale nelle elevazioni (sonorità che richiama il Fagotto e che aggiunge 'suggerimenti orchestrali' alla musica organistica), non trova una adesione unanime nei compositori d'organo dell'epoca, né è presente in tutte le *Legende*. In quella dell'organo Callido di Ripe, strumento in cui non sono presenti i Tromboni al pedale, la combinazione Voce umana, Principale e Contrabbassi (senza Tromboni) viene descritta come «Suonata Patetica». Non essendo presente il registro dei Tromboni, è plausibile che tale sonorità non fosse inclusa tra i registri da utilizzare negli *Andanti* delle elevazioni, ma non è altrettanto scontata la sua esclusione dalle registrazioni «Sonata per l'Elevazione» degli altri due organi presi a campione per la tavola di comparazione dell'Allegato 3, e anche di quella dell'organo Callido di S. Esuperanzio di Cingoli (op. 304 del 1792), in quanto i tre organi in questione possiedono anche il registro dei Tromboni. È giocoforza concludere a questo proposito che la variante di registrazione che contempla l'utilizzo dei Tromboni è più rara, e soprattutto riconducibile a una concezione musicale pienamente ottocentesca e 'istromentata'. Al solo scopo documentario, si ricorda inoltre che in alcune *Legende* callidiane sono presenti entrambe le registrazioni, con e senza Tromboni al pedale: *Legenda* della chie-

---

56 Cfr. Diruta, *Il Transilvano* cit., p. 22 (Seconda parte, libro IV). Nel *Discorso sopra il concertar li registri de l'organo*, si legge: «Il Secondo Tuono rende l'Armonia malenconica, questo vuole il principal solo con il tremolo. [...] Questo Tuono [il quarto] e il Secondo, sono quasi d'una medesima Armonia; ve ne servirete per sonar alla levatione del Santissimo Corpo, & Sangue de N.S. Gesù Christo, imitando con il sonare li duri e aspri tormenti della Passione».

sa di S. Maria Goretti di Ascoli Piceno<sup>57</sup> e della chiesa di S. Servolo Martire di Buje<sup>58</sup>.

Le indicazioni di tempo già considerate per le elevazioni morandiane vengono anche utilizzate per le sezioni introduttive dei brani intitolati *Benedizione del Venerabile*. Per quanto riguarda le registrazioni, non sembra una inutile ripetizione: Morandi ha scelto nella quasi totalità dei casi di aggiungere, sia nelle elevazioni che nelle benedizioni, i Tromboni al pedale.

Se si volesse analizzare la musica organistica di Morandi in base alle registrazioni suggerite, come accade per la musica francese dell'epoca classica (sec. XVII-XVIII), con un occhio rivolto alle *Legende* organistiche, ci si accorgerebbe che l'utilizzo della scrittura 'imitativa' dei singoli strumenti, così cara a suo padre Pietro, così dettagliatamente esplorata dagli organisti italiani ottocenteschi di ogni latitudine, pubblicizzata dai costruttori d'organo quale straordinaria potenzialità insita nei loro strumenti<sup>59</sup>, fu impiegata da

---

57 Cfr. G. Spaziani, *L'organo ad Ascoli Piceno* cit., pp. 198-199. Le due registrazioni in oggetto sono denominate «Adagio» e «Simile»; è inoltre prevista un'altra registrazione denominata «Cantabile» che richiede l'utilizzo della Voce umana insieme al Flauto in VIII, Principale, Contrabbassi e Tromboni. Nella *Legenda* l'organo in questione è detto op. 216 del 1785, ma, per una discrepanza già nota agli studiosi, si tratta dell'op. 213 del catalogo callidiano.

58 Cfr. G. Radole, *L'arte organaria in Istria*, in «L'Organo», VI (1968), pp. 41-107: 94. *Legenda* applicata all'organo Callido op. 287 del 1791: le due registrazioni prendono il nome di «Adagio per Elevazione» e «Simile».

59 I costruttori d'organo fecero a gara nell'ampliare lo spettro timbrico dei loro strumenti, includendo anche vari accessori e percussioni. Come conseguenza del dilagare di musica tesa all'imitazione orchestrale più che alla condotta polifonica, a metà dell'Ottocento si assistette in Italia, seppure in maniera non apertamente dichiarata, a una sorta di *'querelle* organistica', a un contrasto insanabile tra gli entusiasti dell'*organo-orchestra* e i detrattori del gusto teatrale adattato alla musica sacra. Il compositore G. S. Mayr, volendo 'raccomandare' la ditta organaria Serassi per la eventuale fornitura di un organo a Napoli, scrisse nel 1836 che tali organi possedevano «somma varietà nell'imitazione d'ogni sorta d'istromenti, che soddisfar possano interamente il più fino intelligente, ed il semplice gustajo, di cui il preg.le Sig. M<sup>o</sup> Donizetti potrà rendere valida testimonianza»: cfr. O. Mischiati, *Regesto dell'Archivio Serassi di Bergamo*, in

Morandi figlio solo sporadicamente, in episodi precisamente connotati e d'intento imitativo programmato. Ciò è soprattutto avvenuto in opere della prima fase compositiva (*Raccolta di Sonate op. 1*, Ricordi 1808) e in brani ascrivibili alla forma di "variazione": *Gran Sinfonia variata; Introduzione, Tema con Variazioni, Finale con l'Imitazione di Piena orchestra* (*Raccolta Seconda*, Ricordi 1817) e alcune serie di variazioni per organo a quattro mani, pubblicate postume nel XXI secolo.

Nella prima raccolta del 1808 sono presenti la «imitazione di Flauto e Fagotto» e l'«imitazione dell'Oboè». La *Gran Sinfonia variata per gli Organi moderni da eseguirsi nelle Feste Solenni*, pubblicata nel 1822 presso Ricordi, prevede come prima variazione l'«Imitazione dell'Oboe», quindi l'«Imitazione dell'Ottavino» (var. II), l'«Imitazione del Fagotto» (var. III), e per ogni variazione-imitazione l'autore ha indicato con precisione tutti i registri da utilizzare. La var. IV, in cui è presente un'alternanza tra «Tutti» e «Soli», prevede una registrazione suggerita fin dal *Maestoso* iniziale della *Sinfonia* e che è definita, nella *Legenda* di Giovanni Gennari (cfr. Allegato 3), «Marcia di Fracasso [...]»; in quest'ultima variazione si rileva anche la presenza – rara – di due episodi di 'crescendo' in cui l'autore prescrive «aggiunga i registri ad' uno ad' uno» (prescrizione presente anche nella *Pastorale* della XI Raccolta) e l'uso del «Tamburro» indicato con meticolosità (compresa la sua durata). La *Gran Sinfonia variata* conclude ogni variazione, esattamente come era

---

«L'Organo», XXXVII (2004), pp.77-154: 99. Opinione opposta quella invece esposta domenica 2 novembre 1845, sulla «Gazzetta musicale di Milano», da I[sidoro] Cambiasi, in una recensione relativa alla pubblicazione presso Ricordi delle *Sei sonate per organo* op. 65 di F. Mendelssohn-Bartholdy. Tra le osservazioni del recensore si affermava che tali sonate «opereranno fra noi il miracolo di fuggire dal tempio d'Iddio gli inverecondi pezzi da teatro; gli organisti che avranno il buon senso e la fortuna di studiarle apprenderanno quanto estese e grandi siano le risorse del loro istromento»: cfr. G. M. Zaffagnini, *Regesto della «Gazzetta musicale di Milano»*, in «L'Organo», VII (1969), pp. 63-88: 67. Tali sonate, in effetti, hanno costituito pezzi d'obbligo per il corso tradizionale di Organo e composizione organistica nei conservatori italiani fino all'entrata in vigore dei nuovi ordinamenti didattici del 2009.

successo nel brano di Romagnoli del 1811 analizzato sopra e, come si vedrà in seguito, anche in una delle serie di variazioni per organo a quattro mani di Morandi stesso, con un *refrain* giocoso affidato al «Tutti» e sostenuto dal «Tamburro».

La produzione organistica morandiana basata sulla forma di variazione comprende anche le già citate serie di variazioni per organo a quattro mani, una delle quali altro non è che una rielaborazione delle variazioni per un solo esecutore della *Raccolta Seconda*<sup>60</sup>. L'organico tastieristico a quattro mani ebbe molta fortuna nel XIX, in quanto consentiva la fruizione domestica, in trascrizione, di un vasto repertorio sinfonico-orchestrato. Lo stesso Morandi – come già detto – aveva realizzato, tra le trascrizioni di pagine operistiche per varie case editrici, anche “riduzioni” per due esecutori<sup>61</sup>.

---

60 Cfr. Moroni, *G. Morandi. Opere per organo a 4 mani* cit., pp. 2-37. Le monache dedicate dei brani a quattro mani furono Anna Costante Cacciari e Candida Colomba Loreti, del convento di S. Carlo di Serra de' Conti. Morandi si dedicò all'insegnamento nei monasteri limitrofi a Senigallia dal 1825 (subito dopo la morte della moglie) al 1854. Si può quindi ipotizzare che il brano a due mani *Introduzione, Tema con Variazioni, Finale con l'Imitazione di Piena Orchestra* sia stato scritto in precedenza, in quanto pubblicato da Ricordi nel 1817.

61 Il suonare a quattro mani sull'organo, pratica diffusa nel XIX secolo anche oltralpe, deriva dalla grande diffusione ottocentesca di suonare similmente il pianoforte, a sua volta mutuata dalla precedente produzione di brani originali per clavicembalo (o fortopiano) a quattro mani, esplorata soprattutto nel tardo Settecento. Mirabili le pagine mozartiane, ma anche di altri autori quali G. M. Rutini (1723-1797), N. Jommelli (1714-1774), L. A. Kozeluch (1747-1818), Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795), Johann Christian Bach (1735-1782), J. F. X. Sterkel (1750-1817), J. K. Vanhal (1739-1813). Per quanto riguarda più specificamente l'Ottocento, Luigi Malerbi (1776-1845), organista della chiesa del Carmine di Lugo di Romagna, appartenente a una famiglia di musicisti e amico di Rossini, compose, tra l'altro, una *Romanza con un Rondò a quattro mani per Pian=Forte ed Organo* e una *Sinfonia a quattro mani per Organo*. Di lui, divenuto ricchissimo e molto famoso come concertista, è doveroso menzionare la elaborazione di una raccolta di consigli di registrazione contenente oltre un centinaio di esempi, tra quelli di specifica 'imitazione strumentale' ad altri di carattere più strettamente organistico: cfr. P. Barbieri, *Persistenza dei temperamenti inequabili nell'Ottocento italiano*, in «L'Organo», XX (1982), pp. 57-124: 116-120. In Inghilterra Samuel Wesley (1766-1837) scrisse alcuni Duets per organo e in Germania la produzione per organo a quattro mani fu ancora più fiorente, comprenden-

Le opere morandiane originali per questo assetto, giunte fino al nostro secolo in forma manoscritta, sono state solo recentemente, e certo solo in parte, pubblicate. Tali composizioni erano destinate, come si evince dalle dediche apposte in partitura, alle monache dei monasteri di S. Carlo e S. Maria Maddalena di Serra de' Conti, di S. Cristina di Senigallia e di S. Domenico di Belvedere Ostrense. Nella seconda delle due serie di variazioni in esame (*Introduzione, Tema, Variazioni e Finale*), composta di sei variazioni nella tonalità di Fa maggiore, Morandi non ha suggerito alle sue allieve monache né lo 'strumento orchestrale' che si starebbe imitando, né i registri più appropriati da abbinare alla scrittura musicale fortemente idiomatica. Potrebbe trattarsi di un 'compito a casa' (o meglio, per il monastero)?, oppure la conferma di una tanto scontata prassi esecutiva da non doversi pedissequamente precisare.

Nel primo dei due brani citati, invece, *Introduzione, Tema e Variazioni*, quello trascritto da un precedente per un solo esecutore, sono presenti numerosi suggerimenti-didascalie: «Imitazione del clarinetto», «Imitazione del flauto e fagotto», «Imitazione delle viole», «Imitazione dei campanelli», «Imitazione del flauto ottavino», «Imitazione di banda militare» e ognuna delle variazioni 'imitative' è corredata dell'indicazione dei registri da utilizzare, evidentemente desunti dalla versione già pubblicata e destinata a organisti acquirenti che potevano anche ignorare i «Metodi per registrare l'organo» largamente diffusi nel centro Italia. Ogni variazione del brano per due esecutori si conclude, come succede anche nella già

---

do opere di F. Mendelssohn, F. Schubert, J. C. Kellner (1736-1803), G. A. Merkel (1827-1885) vincitore di un concorso organizzato nel 1857 dal periodico musicale *Urania* dedicato alla composizione per organo a quattro mani con pedale obbligato per entrambi gli esecutori, A. F. Hesse (1809-1863), C. H. V. Alkan (1813-1888). Infine il compositore-editore Julius André (1808-1880) di Offenbach sul Meno, che compose per organo a quattro mani *24 Tonstücke* op. 35. André apparteneva a una famiglia di editori che entrarono anche in contatto con G. Morandi, forse a motivo dell'attività di commercio musicale esercitata dal padre Pietro, pubblicandogli una *Sinfonia* per organo la cui scrittura fa propendere per una datazione molto precoce.

citata *Gran Sinfonia variata*, con un *refrain* scherzoso affidato al «Ripieno misto». Da notare che anche le tonalità in cui sono state composte alcune delle sei variazioni evidenziano l'espressione di un 'affetto': mentre l'insieme delle variazioni si dispiega nella tonalità di Fa maggiore, l'«Imitazione delle viole» è in fa minore (per questa variazione, ricca di cromatismi, si richiede la registrazione tipica dell'*Elevazione*). L'«Imitazione del clarinetto», strumento simbolo del repertorio orchestrale romantico, viene realizzata con il Principale, l'Ottava e i Tromboncini attraverso un movimento veloce e sinuoso di terzine rese ancor più morbide da espressive acciacature. È ai clarinetti infatti che viene di solito affidata, nelle trascrizioni di brani sinfonici e operistici per bande e orchestre di fiati, la parte virtuosistica dei violini o di eventuali strumenti solisti. La successione delle variazioni, con le relative registrazioni 'imitative', è identica in entrambe le versioni: l'unica differenza è costituita dalla già ricordata assenza, nella versione a due mani, del *refrain* col «Ripieno misto» che funge da raccordo fra le variazioni. Altra piccola diversità, puramente nominale, si rileva nel titolo della var. VI (*Finale*) che, nella versione per un esecutore, si intitola «Imitazione di una Musica Militare», mentre nell'altra «Imitazione di una Banda Militare».

Questa ultima didascalia introduce ad un altro genere compositivo tipico del XIX secolo, e cioè quello delle *Marce*. Si tratta di un capitolo particolarmente nutrito della musica ottocentesca, sia in Italia, teatro delle lotte risorgimentali, che in altri paesi europei. Per quanto riguarda il repertorio organistico europeo basterà ricordare le *Marches* per organo composte dal francese Louis James Alfred Léfèbure-Wély (1817-1869) che aveva avuto un degno predecessore in Claude Balbastre (1724-1799) autore della celebre *Marche des Marseillois et l'Air Ça-ira* (1792), e non si può ignorare che perfino l'intimo Schubert ha composto marce militari. La diffusione di brani che portano questo titolo trova conferma nelle registrazioni specifiche a loro dedicate nelle *Legende* organistiche,

complici anche gli accessori presi a prestito dalle bande musicali militari (ogni sorta di ‘turcherie’: Tamburo, Rollante, Grancassa, Campane, Timballo, Timballone, Campanelli, Sistro, ecc.) spesso indicati in partitura col termine generico di «Banda»<sup>62</sup>.

Si è già accennato al favore guadagnato dalle sonorità brillanti dei fiati, alla diffusione delle bande nel territorio regionale e al loro sempre più intensivo impiego. Come naturale conseguenza, anche nelle Marche si scrissero numerose marce organistiche. Si pensi innanzitutto alle *Due Marcie* di G. Morandi, composte *In occasione delle Feste date in Sinigaglia in onore di S.S. Papa PIO IX e ridotte per Piano Forte od Organo*, pubblicate a Torino (Magrini) e Roma (Litografica Tiberina), ma anche alla *Raccolta di Divertimenti e Marcie per Banda militare, eseguiti nelle feste popolari in varie città dello Stato Pontificio, ridotte dall'autore per organo (o Pianoforte) di facilissima esecuzione*, pubblicate da Ricordi nel 1848-49. La doppia destinazione strumentale, oltre ad essere un utile espediente dell'editore per incrementare il numero dei possibili acquirenti, è anche una dichiarazione di stile compositivo da parte dell'autore: in primo luogo egli ha scelto infatti di non dare alcuna indicazione relativa alla registrazione organistica<sup>63</sup> in modo da non scoraggiare la platea dei potenziali acquirenti pianisti, e in secondo luogo ha utilizzato una scrittura tipica delle riduzioni pianistiche, con pienezza di sonorità e ispessimento delle parti, passaggi di 'ottave', ampie sezioni omoritmiche con accordi ribattuti gravidi di raddoppi in

---

62 Per uno studio panoramico sulla musica d'organo a cavallo dei due secoli, sulla «Banda militare» o «Banda turca», sull'introduzione di percussioni anche nei pianoforti, sulle innovazioni costruttive degli organi italiani, sull'influsso esercitato dalla scrittura orchestrale della scuola di Mannheim, ecc. cfr. M. Bernard, *Da Mannheim a Pistoia, via Vienna e Bergamo, l'evoluzione dell'orchestra e dell'organo italiano tra il 1750 e il 1830*, in «Informazione organistica», IV/2 (1992), pp. 13-20. Un'interessante ricerca sulla storia e costruzione del registro dei Campanelli in S. Venturi, *Campanelli e organi*, in «Informazione organistica», X/1 (1998), pp. 2-8.

63 L'analisi si riferisce alle *Due Marcie*, pubblicate presumibilmente nel 1846 presso Magrini di Torino.

deroga alle regole compositive, ma con l'occhio rivolto ai raddoppi orchestrali, e infine sezioni arpeggiate sui gradi forti dell'armonia. Gli elementi melodici – assai incisivi – sono sostenuti dalle consuete formule di accompagnamento, punteggiate, unica concessione alla possibile destinazione organistica, da scanditi pedali di tonica e dominante. Proprio nel 1848 e 1849, epoca della pubblicazione ricordiana della *Raccolta di Divertimenti e Marcie ecc.*, la stagione d'opera di Senigallia, come del resto nella maggior parte delle città italiane, non ebbe luogo e, come racconta il Radiciotti, «[...] gli animi, infiammati d'amor patrio, non bramavano altra musica che quella del rullo dei tamburi e delle trombe squillanti sui campi di battaglia»<sup>64</sup>.

Considerando la partecipata tensione patriottica diffusa nella Penisola nei decenni centrali dell'Ottocento, non sarà risultato del tutto inopportuno per la sensibilità dei suoi contemporanei che Morandi avesse istruito perfino le sue allieve monache all'esecuzione a quattro mani di una *Sinfonia con l'imitazione della banda militare* e di una *Sinfonia marziale* oltre ad avere collocato, a coronamento della *Raccolta di Sonate per gli organi moderni* (Ricordi 1846), pubblicata nell'anno dell'elezione di papa Mastai, una *Marcia militare da eseguirsi nelle Processioni*. La raccolta, che si compone di ben otto brani, è encomiasticamente dedicata alla famiglia Mastai. Per la *Marcia* finale Morandi suggerisce, a differenza delle due *Marcie* pubblicate a Torino, per le quali non indicava alcuna registrazione, la sonorità del «Ripieno misto» che nel corso della composizione lascia spazio a episodi di «Soli» (alternati ai «Tutti» da realizzare con l'azionamento della manovella del «Tiratutti»). A fianco del consiglio di registrazione, Morandi aggiunge il suggerimento 'principe' per i brani di carattere marziale-militare-bandistico: cioè «Tamburo a piacere». Questo dato è confermato dalle registrazioni delle *Legende* intitolate «Marcia ad uso militare», «Marcia di Fracasso»

---

64 Cfr. Radiciotti, *Teatro, musica e musicisti* cit., p. 98.

(cfr. Allegato 3), ma anche «Ripieno ad uso di Marcia», «Sonata allegra ad uso di Marcia», ecc. RegISTRAZIONI queste che prevedono tutte l'uso del «Tamburo». L'ambito della tastiera<sup>65</sup> necessario per l'esecuzione della Marcia in Fa maggiore non va oltre il Do 5, il che farebbe ipotizzare un brano scritto appositamente per organo; però l'indicazione compresa nel titolo, «da eseguirsi nelle Processioni», e soprattutto la scrittura dagli stilemi pianistici, fa propendere per la tesi che si tratti di un brano 'trascritto' da un originale per banda, e adattato all'esecuzione sia all'organo che al pianoforte.

Nell'Italia dell'Ottocento, troviamo brani di ispirazione bandistico-militare ovunque. È scritta appositamente per organo la suggestiva *Sonata per organo a guisa di banda militare che suona una marcia* del pistoiese Giuseppe Gherardeschi (1759-1815), brano per il quale vengono indicati sia la registrazione iniziale che i successivi cambi di registri, oltre alle modalità di utilizzo degli accessori «Timpano» e «Usignoli». Anche nel caso della *Gran Marcia per*

---

65 Solo nel 1856, anno della morte del Morandi, il patrimonio organario di Senigallia si arricchirà di un organo di grandi dimensioni, definibile 'moderno' secondo l'accezione proposta dai teorici lombardi, dotato cioè di numerosi registri da concerto di foggia 'nordica', con tastiera cromatica nella prima ottava ed estesa negli acuti fino al Sol 5, e con la presenza della combinazione preparabile 'alla Lombarda'. Si tratta dell'organo costruito da Giacomo Bazzani e figli nella chiesa di S. Maria Assunta (*vulgo* dei Cancelli), edificata e decorata per volere di Pio IX: cfr. S. Fraboni, *Gli organi storici di Senigallia*, in *Concorso Pianistico Internazionale Città di Senigallia XXIII-1994*, Senigallia 1994, pp. 11-16:13, 15. A dimostrazione della rarità costituita da una simile tastiera, basterà menzionare che tre anni più tardi, nel 1859, il medesimo organaro Giacomo Bazzani avrebbe costruito un organo per la chiesa di S. Francesco di Corridonia, dotandolo di una tastiera parimenti estesa fino a Sol 5, ma con prima ottava 'scavezza'. L'organo Bazzani di Corridonia, a differenza di quello di Senigallia che non li possiede, era munito di Tamburo e Campanelli. È invece interessante sottolineare che, già trent'anni prima, Angelo Morettini nella chiesa dei SS. Pietro, Paolo e Donato di Corridonia costruì un organo (op. 22 del 1830) in cui pose una tastiera con prima ottava cromatica estesa fino al Fa 5, oltre a rari accessori (oggi in gran parte eliminati) quali Gariglione, Grancassa, Campanelli e Tamburo: cfr. P. Peretti, *Per una storia dell'organo a Montolmo e nei comuni limitrofi*, in *Montolmo e centri vicini: ricerche e contributi. Atti del XXV Convegno di studi maceratesi (Corridonia, 18-19 novembre 1989)*, Macerata 1991, pp. 435-533: 495-497.

*Organo* in Fa maggiore composta nel 1837 dal figlio di Giuseppe, Luigi Gherardeschi (1791-1871), successore del padre quale maestro di cappella in Pistoia, il compositore invoca espressamente l'utilizzo di accessori quali la «Banda» e il «Gariglione»<sup>66</sup>.

La registrazione richiesta per suonare le *Marcie* prevedeva quindi l'utilizzo delle percussioni e di qualsiasi altro accessorio presente negli organi. Il grande favore guadagnato da questi accorgimenti sonori è testimoniato da ampia documentazione coeva. Nel carteggio degli organari Serassi, ad esempio, a proposito del progetto per un nuovo organo per la cattedrale di Asti (1843), la committenza manifesta il desiderio di includere nel progetto alcuni «registri e giuochi» come Campanelli alla tastiera, Ottavino nei bassi, «Banda militare» e «Rollo»<sup>67</sup>.

Incluso nel medesimo carteggio Serassi, per contro, troviamo invece un'altra testimonianza (una lettera del 1850 indirizzata a G. B. Castelli, gerente della fabbrica) fortemente contraria all'inclusio-

---

66 Il primo brano è contenuto in *Musiche pistoiesi per organo. Fascicolo II: Giuseppe Gherardeschi*, a cura di U. Pineschi, Brescia 1978, pp. 101-103; la *Marcia* di Luigi è pubblicata in L. Gherardeschi, *Due Composizioni per organo (Overtura, Gran Marcia 1837)*, a cura di M. Machella, Padova 2001, pp.8-10. La passione per le composizioni in stile marziale durerà ancora a lungo nel corso del secolo se si ha perfino notizia che Vincenzo Petrali, dopo aver fatto 'gustare' svariati registri di concerto e avere rielaborato celebri pagine operistiche, concluse il concerto di inaugurazione, nel 1879, del nuovo organo Lingiardi della cattedrale di Cremona, improvvisando una *Marcia*. Il concerto venne così raccontato sulle pagine del «Corriere di Cremona»: «Il celebre artista incominciò, come d'uso, a farci sentire il ripieno semplice, trattando il genere fugato in modo ammirabile. [...] Dopo un breve intervallo di tempo suonò un pezzo magistrale per Oboe concertato coi violini, stupendamente condotto; poi ne fece seguire un altro per clarino, quindi un altro ancora, durante il quale ci delizii coll'effetto sorprendente delle voci umane, della viola di concerto e della flutta. Improvisò in appresso una elaborata fantasia sopra un motivo dei *Promessi Sposi* di Ponchielli, e per ultimo ci fece gustare una specie di marcia, che vorrei dire di concerto, ordita sopra un tema dell'illustre critico Filippi, venuto espressamente da Milano per assistere al collaudo di questo capolavoro dell'Inzoli»: cfr. Ruggeri, *Notizie di interesse organistico e organario* cit., pp. 180-181.

67 Cfr. O. Mischiati, *Regesto dell'Archivio Serassi di Bergamo*, in «L'Organo», XXXVIII (2005-06), pp. 5-88: 49.

ne della «Banda» nella disposizione fonica di un organo destinato a Mantova:

«Ho potuto presentare che il nostro Arnaldi qui cerca tutti i mezzi perché abbia luogo il registro della Banda nell'organo nuovo [...]. Se sapeste quanto sia scomodo e squilibrante il corpo del suonatore quando deve mettere il piede su quella maledetta mazza, direste ve là che hai ragione da voler esclusa in un organo di questa fatta, in una chiesa di città, un registro da campagna fatto solo per i paesani e per i cittadini d'orecchio asinine [...]»<sup>68</sup>.

Anche l'ambiente marchigiano fu presumibilmente travolto dal gusto bandistico se l'organaro Vincenzo Paci giungeva ad affermare, in appunti riferiti ad un suo colloquio con l'organista Andrea Meluzzi della chiesa del Gesù di Roma: «Sembra che oggi si vorrebbe ridurre l'organo non più all'uso d'Organo ma ad uso di Banda»<sup>69</sup>.

A proposito degli accessori presenti negli organi marchigiani, il Tamburo è ampiamente diffuso, mentre sono più rari i Campanelli. Non lontano da Senigallia tuttavia, nella già citata Mondolfo, il convento di S. Sebastiano si dotò di un organo (op. 4 del 1836) dei Fratelli Martinelli della Fratta di Perugia (oggi Umbertide) in cui sono presenti i Campanelli, e altri organi dei costruttori Angelo Morettini, Camillo Del Chiaro e degli stessi Fratelli Martinelli, dotati di Gariglione e Grancassa, furono impiantati in varie località

---

68 Cfr. Ivi, p. 87.

69 Cfr. M. Ferrante, *Regesto del carteggio Paci di Ascoli Piceno*, in «Quaderni musicali marchigiani» 9/2002, pp. 95-223: 102-103. L'organaro Vincenzo Paci ha elaborato, per proprio uso, un commento-relazione intorno all'organo dei Fratelli Serassi (op. 493 del 1832) della chiesa del Gesù di Roma, dove era organista Andrea Meluzzi. Dagli appunti diaristici di Paci sembrerebbe che «tanta complicazione» non piacesse neppure al Meluzzi che auspicava invece la sola presenza di un buon Principale, un buon Ripieno e un numero esiguo di altri registri aggiunti, così come avveniva negli organi di Nacchini. In una lettera del 1854 (cfr. Ivi, p. 108) Paci insiste sull'importanza di avere piuttosto una prima ottava cromatica anziché un numero spropositato di registri: «Io riterrei cosa migliore che l'organo sia più ricco di tastiera, di quella che di tanti registri, che molte volte sono messi con poco buon gusto e senza nessun risultato, ma solamente per illudere l'idiota col gran numero de' piroli».

marchigiane. Anche il monastero di S. Maria Maddalena di Serra de' Conti, uno di quelli in cui Morandi insegnava musica alle monache, si era munito fin dal 1828 di uno strumento di Andrea Gennari di Morro di Jesi, dotato di accessori 'a percussione': oltre al consueto Tamburo al pedale, anche Grancassa-piatti-campanelli azionabili simultaneamente tramite un pedaletto<sup>70</sup>. L'organo fu collaudato dallo stesso Morandi e piace immaginare che sia stato proprio lui a suggerire l'acquisto di uno strumento con un'ampia tastiera (al Fa 5), vari accessori di colore, una piccola cassa espressiva per Violini e Violoncello e registri come la Violetta e il Flauto traversiere che si aggiungevano alla consueta disposizione fonica degli organi di tradizione veneta neoclassica.

Tornando al genere compositivo 'marziale', anche Padre Davide da Bergamo, giustamente considerato insieme a Morandi il maggior autore ottocentesco di musiche organistiche, si cimentò nella composizione di numerose marce, tra cui una *Marcia finale con strumenti marziali*, destinata espressamente al «nuovo e magnifico Organo di S. Maria di Campagna in Piacenza», un Serassi, appunto. Per questo brano l'autore prescrive l'uso dei «Campanini», mentre per la *Suonata Marziale* in Fa maggiore l'uso della «Banda»<sup>71</sup>.

In mancanza dei Campanelli veri e propri, si è supplito elabo-

---

70 Il monastero possedeva un organo di Callido (op. 85 del 1773), che fu ceduto in permuta al Gennari, che a sua volta lo impiantò nella chiesa di S. Maria della Porta di Macerata, dove tuttora si trova.

71 Cfr. Padre Davide da Bergamo, *Marcia finale con strumenti marziali per nuovo e magnifico Organo di S. Maria di Campagna in Piacenza*, in *12 Composizioni per organo*, a cura di M. Machella, Padova 1999, pp. 62-67 e Id., *Suonata Marziale per organo o piano-forte ecc.*, F. Lucca, Milano (rist. anast. Carrara, Bergamo 2009). L'organo Serassi di S. Maria di Campagna a Piacenza è dotato di una notevole varietà di accessori: i Campanelli (37 risonatori in bronzo), Timballi I (in tutti i toni), Timballi II (in 5 toni), Timballone, Campane d'armonia nei tasti, Campane di voce naturale nei pedali, Campane a tuba dolce, Rollante, Gran Cassa (tamburo di pelle, due piatti di ottone, due sistemi di campanelli) e un Rombo (8 canne di legno dissonanti suonanti simultaneamente): cfr. Mischiati, *L'organo di Santa Maria di Campagna cit.*, pp.30-34.

rando registrazioni sostitutive, sia conformi a quelle previste dalle *Legende*, che non sono univoche, sia inventandone di altre, ampiamente modificate. Nella *Legenda* di Giovanni Gennari del 1805 (cfr. Allegato 3) la registrazione denominata «Concerto di campanelli o sia acciarini» prevede l'uso delle file di Ripieno più acute (XXXIII e XXXVI) in aggiunta ai Principali e ai Tromboncini soprani, il tutto sostenuto dal Contrabbasso al pedale<sup>72</sup>. Anche nella raccolta di registrazioni elaborata per uso proprio da Luigi Malerbi per l'organo Callido di Lugo, è prevista una registrazione per i «*Campanelli*: Principale, Voce umana, Decima nona»<sup>73</sup>, alquanto differente dalle precedenti, soprattutto per l'inclusione della Voce umana, e differente anche da quella consigliata dall'organaro Zavarise per l'organo di Isera (Trento): «CAMPANELLI. Principale Basso e Soprano, ed il Registro Vigesima nona»<sup>74</sup>.

Venendo a Morandi, l'«Imitazione de' Campanelli» è presente nelle variazioni per due e quattro mani e nel celebre *Rondò con imitazione de' campanelli*, che ha avuto il grande onore di essere stato «Arranged for English Organs» da W.Th. Best (1826-1897) e ripubblicato da Ricordi in questa forma. La registrazione richiesta nelle variazioni prevede Tromboncini Bassi e Soprani, Cornetta, XXIX e Tromboni al pedale, mentre per il *Rondò* si richiede una

---

72 A proposito del termine «Acciarini» e del registro organistico che porta tale nome (registro presente in alcuni organi di Angelo Morettini), bisogna specificare che esso viene in questo caso usato come sinonimo di campanelli, a suggerire un suono cristallino. Da notare che il registro Acciarini (1, 3/5'), denominato da Morettini anche Decimino, è presente nel metodo di registrazione redatto per un organo Morettini del 1828, op. 20, per la chiesa di S. Francesco di Citerna. La registrazione si intitola «Suonate Spiritose» e prevede «Principali, Tromboncini e Acciarini»: cfr. W. van de Pol, *Angelo Morettini da allievo a maestro (e la successiva attività della famiglia)*, in *Organari di Montecarotto dal XVI al XX secolo. Atti del Convegno nazionale di studi (Montecarotto, 15-16 ottobre 2005)*, a cura di P. Peretti, Montecarotto 2008, pp.225-236: 234.

73 Cfr. Barbieri, *Persistenza dei temperamenti inequabili* cit., p.117.

74 Cfr. U. Forni, *Le caratteristiche degli organi di Girolamo Zavarise, veronese*, in «Informazione Organistica», n. s., XVI (2004), pp. 245-259: 259.

registrazione differente: Flauto in XII, Ottava, Cornetta, Tromboncini e Principale, oltre agli stessi «Campanelli (in mancanza della Vigesimanona)». Questa dizione fa pensare a un errore di stampa, così da intendersi: «in mancanza [dei Campanelli] la Vigesimanona», poiché quest'ultimo registro è sempre presente nell'organo italiano. A corroborare tale ipotesi, nel *Bell-Rondo* adattato da Best per organo inglese a più tastiere, si legge il seguente avvertimento: «If the Organ does not possess [sic] a Gamut of Bells (*composed of Steel-bars, sounding with the Flute stops*) the following Gt. Org. stops may be used instead - Flute 8.-12<sup>th</sup> and Tierce (17<sup>th</sup>). W.T.B.»<sup>75</sup>.

Ogni registrazione consigliata nelle varie fonti, relativamente all'imitazione dei campanelli, è risultata differente dalle altre, a dimostrare la piena attuazione di quanto consigliato da Morandi stesso alla fine di ogni raccolta: «*Si sono posti in queste Sonate li Registri, comuni a tutti gli Organi, resta all'abile Organista di prevalersi, di quelli straordinarij che vi fossero.*»

La registrazione ottocentesca più frequentata è senza dubbio il «Ripieno Misto», nelle sue varie formulazioni. Tale registrazione, presente in posizione di rilievo in tutte le *Legende* organarie, cioè immediatamente dopo il meno utilizzato «Ripieno Semplice», mescola il Ripieno con le sonorità flautate: si assiste cioè all'intrusione nel Ripieno, prassi non consentita in epoca classica, della Cornetta, oppure di due o tre Flauti. Nel *Metodo per registrare l'organo* del Callido di Ripe, strumento che certamente Morandi conosceva essendo nel suo territorio, vengono proposti, al n. 2 e n. 3, due tipi diversi di «Ripieno misto» (cfr. Tabella n. 1 e Allegato 3)<sup>76</sup>.

---

75 Traduzione: «Se l'organo non possiede una serie di campanelli (composta di barrette metalliche che suonano insieme ai registri di Flauto), in alternativa si possono usare i seguenti registri del Grand'Organo: Flauto 8', 12a e Terza (17a). W[illiam] T[homas] B[est]». In sostanza, si afferma che, in mancanza dei Campanelli, si può utilizzare un Flauto 8' (il Principale italiano, infatti, a un orecchio nordico, somiglia di più a un Flauto che non a un Prestant d'oltralpe), unito alle file separate di XII e XVII.

76 Per l'elaborazione delle tabelle si sono prese in considerazione le raccolte morandiane di *Sonate*: IV (Ricordi, op. 20); raccolta dedicata al cardinal Testaferrata (Ricordi,

TABELLA 1

2. Ripieno Misto	3. Ripieno Misto
Principale Bassi	Principale Bassi
Principale Soprani	Principale Soprani
Contrabassi	Contrabassi
Tira Tutti	Tira Tutti
	Flauto in Ottava
	Flauto in Duodecima
Cornetta	Cornetta

Le registrazioni di «Ripieno Misto», ma anche quelle di «Ripieno all'uso di Orchestra» e «Sonata ad uso di Sinfonia» che prescrivono di 'contaminare' il Ripieno con i Tromboncini, sono strategiche per brani in stile concertante, perché permettono di avere sempre pronta, in strumenti con un'unica tastiera, la registrazione per le sezioni solistiche, che risulta automaticamente 'in negativo' («ne' Soli leva il tiratutti»), alternandosi con il «Tutti».

Il semplice movimento del «Tiratutti», ampiamente utilizzato da tutti i compositori d'organo dell'epoca, proprio 'semplice' forse non doveva esserlo, né silenzioso, se Polibio Fumagalli, di ritorno da un viaggio in Svizzera in cui aveva visionato diversi strumenti, scrivendo all'avvocato Pier Costantino Remondini di Genova (1829-1893) ed elencando i possibili miglioramenti da apportare all'organaria italiana, tra le varie innovazioni auspicava il «[...] levare il facchinaggio del tiratutti» attraverso l'aggiunta di una seconda tastiera<sup>77</sup>.

---

op. XXI); V (Ricordi, op. 21, ded. a Gandini); X (Ricordi, op. 28); XI (Lucca, ded. agli allievi); XII (Ricordi, ded. al figlio Giuseppe Morandi); raccolta 1846 (Ricordi, ded. Famiglia Mastai); raccolta *Messa solenne* (Ricordi, 1849); infine i brani singoli presenti nella pubblicazione *Giovanni Morandi. Musiche per gli organi moderni* cit. Sono inoltre state analizzate le raccolte n. 1-2-4-6 edite da Cipriani, la *Gran Sinfonia variata* (Ricordi) e la *Sinfonia per Organo* (André).

77 Cfr. L. Ghielmi, *Prefazione* a P. Fumagalli, *Sonata per organo in mi minore* cit.

Da notare che anche in Morandi il «Ripieno misto» viene suggerito estensivamente, specialmente quando il brano necessita di una veloce alternanza tra «Tutti» e «Soli», e questo succede principalmente negli *Offertori* e nelle *Sinfonie*. Il ricorso al «Ripieno misto» non è tuttavia l'unica modalità morandiana per dare voce alle sonorità piene del «Tutti» da alternare ai «Soli», in quanto l'autore, seppure con i mezzi sonori limitati degli strumenti a sua disposizione, ha cercato impasti timbrici originali, spesso diversi da quelli proposti nelle *Legende* organistiche. Morandi prevede per il «Tutti» registrazioni di tre tipi diversi, in pratica riconducibili a due (cfr. Tabella n. 2), e la maggiore differenza tra questi consiste nella scelta di includervi o meno il Ripieno, mentre le ance, insieme ai flauti, sono presenti in tutte e tre le tipologie.

METODO PER REGGI		
1 <i>Ripieno Semplice.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Contrabasso. Tutti Tutti.	5 <i>Ripieno all' uso di Sinfonia.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Tutti li Reggisti.	10 <i>Suonata da Oboe e Fagotto.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Tromboncini Basso. Tromboncini Soprano.
2 <i>Ripieno Misto.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Contrabasso. Tutti Tutti. Cornista.	6 <i>Suonata Pastorale.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Contrabasso. Voce Umana.	11 <i>Suonata Allegra.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Contrabasso. Flauto in Ottava.
3 <i>Ripieno Misto.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Contrabasso. Tutti Tutti. Flauto in Ottava. Flauto in Duodecima. Cornista.	7 <i>Suonata Cantabile.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Contrabasso. Voce Umana. Flauto in Ottava.	12 <i>Suonata Spiritosa.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Contrabasso. Flauto in duodecima.
4 <i>Ripieno all' uso di Orchestra.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Contrabasso. Tutti Tutti. Tromboncini Basso. Tromboncini Soprano.	8 <i>Suonata allegro con il Fagotto.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Voce Umana. Tromboncini Basso.	13 <i>Suonata Allegra.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Ottava. Contrabasso. Flauto in duodecima.
	9 <i>Suonata Cantabile.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Voce Umana. Tromboncini Basso. Tromboncini Soprano.	14 <i>Suonata Spiritosa.</i> Principale Basso. Principale Soprano. Ottava. Contrabasso. Flauto in duodecima. Cinetta.

Particolare dell'originale Metodo per reggi il organo posto sul Callido di Ripie (oggi Trecastelli), con le combinazioni relative ai vari tipi di Ripieno (prime due colonne, da 1 a 5).

TABELLA 2

«Tutti» tipo 1	«Tutti» tipo 2	«Tutti» tipo 3
<p>Tira tutti Principali</p> <p>Flauto in duodecima Cornetta Tromboncini Tromboni al pedale</p> <p><i>* nei Soli «Leva il tira tutti»</i></p>	<p>Principali Ottava</p> <p>Flauto in duodecima Cornetta Tromboncini Tromboni al pedale</p> <p><i>** nei Soli si toglie i Tromboncini</i></p>	<p>Ripieno semplice</p> <p>Flauto in duodecima Cornetta Tromboncini Tromboni al pedale</p> <p><i>*** nei Soli si toglie le file di Ripieno dalla XV in poi</i></p> <p><i>§ nei soli si toglie le file di Ripieno dalla XV, tranne la XXIX</i></p> <p><i>§§ nei Soli si toglie il Tira Tutti</i></p>
<p><b>(Racc. IV, op. 20, Ricordi)</b></p> <p>- <i>Sonata I*</i></p> <p>- <i>Sinfonia*</i> <b>(André)</b></p>	<p><b>(Racc. IV, op. 20, Ricordi)</b></p> <p>- <i>Sonata III**</i></p>	<p><b>(Racc. op. XXI, Ricordi;</b> ded. Cardinal Testaferrata)</p> <p>- Offertorio ***</p> <p>- Post Communio §</p> <p>- Sinfonia §§</p> <p><b>(Racc. V, op. 21, Ricordi)</b></p> <p>- <i>Offertorio §§</i> (sono previste sezioni con registrazioni di imitazione strumentale).</p> <p>- <i>Gran Sinfonia variata</i> (Introduzione) §§ <b>(Ricordi)</b></p>

Sebbene nessuna delle registrazioni ‘originali’ proposte da Morandi per il «Tutti» corrisponda con precisione a quelle contenute nelle *Legende* consultate, tuttavia la registrazione denominata «Sonata ad uso di Sinfonia» (cfr. Allegato 3, Gennari 1805) è quella che, oltre a innegabili similitudini, riassume al meglio e unifica, nella didascalia finale, il senso generale delle varie scelte sonore: «E col aprire e chiudere il Tiratutti, si fa il piano e forte».

Le registrazioni morandiane per le sezioni dei «Soli» sono essenzialmente di cinque tipi, come riassunto nella Tabella 3, che mette in evidenza come siano sottili le differenze tra l’una e l’altra sonorità solistica: si può osservare che la Cornetta è presente in tutte le variabili e che, nell’unica registrazione in cui è presente la XXIX, non c’è il Flauto in XII (lo si era già constatato per le registrazioni a «imitazione de’ campanelli»). Si rileva inoltre che i Tromboncini si mescolano liberamente sia ai flauti che alla XXIX, o ai due registri contemporaneamente, rispondendo all’unica regola dell’effetto sonoro desiderato.

TABELLA 3

«Soli» 1	«Soli» 2	«Soli» 3	«Soli» 4	«Soli» 5
Principali	Principali	Principali	Principali	Principali
	Ottava	Ottava	Ottava	
Flauto in XII	Flauto in XII	Flauto in XII		Flauto in XII
Cornetta	Cornetta	Cornetta	Cornetta	Cornetta
Tromboncini		Tromboncini	Tromboncini	Tromboncini
			XXIX	

I brani intitolati *Postcommunio* hanno sempre un carattere brillante, con indicazione di tempo *Allegro con brio*, *Allegro vivace*, *Allegretto vivace ecc.*, e generalmente non prevedono cambi di registrazione. Le sonorità suggerite da Morandi sono di quattro tipi, molto simili fra loro e anche simili alle registrazioni della Tabella 3 («Soli»):

TABELLA 4

<i>Postcommunio</i> 1	<i>Postcommunio</i> 2	<i>Postcommunio</i> 3	<i>Postcommunio</i> 4
Principali Ottava Flauto in XII Cornetta XXIX Tromboncini B. e S. Tromboni al Pedale	Principali Ottava  Cornetta XXIX Tromboncini B. e S. Tromboni al Pedale	Principali Ottava Flauto in XII Cornetta  Tromboncini B. e S. Tromboni al Pedale	Principali Ottava  Cornetta  Tromboncini B. e S. Tromboni al Pedale
<b>(Racc. V, op. 21, Ricordi; Raccolta I, Cipriani)</b>	<b>(Racc. ded. Mastai, Ricordi 1846)</b>	<b>(Racc. X, XII, Ricordi; Racc. XI, Lucca; Racc. IV, Cipriani)</b>	<b>(Racc. Messa Solenne, Ricordi)</b>

Le quattro registrazioni utilizzate per i *Postcommunio* sono accomunate dalla costante presenza dei Tromboncini e della Cornetta, mentre varia la eventuale aggiunta del Flauto in XII, o della XXIX (o di entrambi i registri assieme). È qui opportuno menzionare che la seconda tipologia di registrazione, quella che include la XXIX è stata utilizzata da Morandi anche per il *Balletto* che conclude la *Pastorale* della Raccolta XI e inoltre che la terza tipologia di registrazione corrisponde al «Tutti» tipo 2 (cfr. Tabella 2).

I brani ‘concertanti’ appartenenti alle raccolte dell’editore Cipriani potrebbero forse essere stati composti in epoca precedente alla pubblicazione (1823), a motivo della loro limpida scrittura a due voci, la pregevole vivacità di derivazione cembalistica, armonie consonanti, ritmi regolari adagiati su un basso albertino, sonore introduzioni accordali con ritmi puntati. L’effetto è molto deciso. La evidente trasparenza della scrittura si trasforma, nella produzione successiva, attraverso l’ispessimento della partitura stessa e l’evidente trasferimento sull’organo delle convenzioni stilistiche

sinfonico-orchestrali. L'incalzare delle progressioni e dei crescendo, il *pathos* drammatico creato dall'armonia cromatica, alternato alla piacevolezza e incisività di sempre nuove idee musicali, il gusto per i contrasti dinamici e per l'energia ritmica sembra derivare direttamente dagli stilemi del melodramma, anche grazie all'adozione di formule pianistiche tipiche delle riduzioni per tastiera di opere liriche, di cui Morandi – come si è visto – era abile artefice.

Le Pastorali sono i soli brani morandiani in cui sono rintracciabili facili movenze danzanti. Nella *Pastorale* della raccolta XI, l'ultima delle varie sezioni che compongono il brano prende esplicitamente il nome di *Balletto. All.° vivace*, mentre in altre Pastorali stampate singolarmente (*Nuova Pastorale per il S.S. Natale composta per organo*, *Sinfonia in Pastorale del SS. Natale composta per Organo*, *Pastorale per organo in ricorrenza delle Feste del Santissimo Natale*) è lo stesso andamento danzante della seconda parte dei brani (talvolta in ritmo binario a mo' di Polka, talvolta ternario di Valzer), a rendere evidente il carattere 'leggero' del brano. In particolare, nella *Sinfonia in Pastorale*, in cui è indicato «Levi il secondo tira-tutti», dovendosi quindi intendere che il brano era destinato a un organo a due manuali, Morandi sembra fare il verso ad una *ouverture* operistica, trasformando il tranquillo 6/8 tipico dei brani richiamanti in qualche modo l'*Arcadia*, in una galoppata senza sosta, prima in Mi minore e poi in Mi maggiore, degna del più solare crescendo rossiniano. Anche la *Pastorale* a quattro mani, scritta per le sue allieve monache, conferma le caratteristiche di serena e cristiana allegria<sup>78</sup>.

Di dieci anni più anziano di Morandi, anch'egli appartenente a una famiglia di musicisti (si ricorda il più antico Giovanni Gual-

---

78 Nella musica manoscritta del nostro autore, conservata presso l'archivio musicale di S. Cristina di Senigallia, sarebbero presenti brani pastorali accompagnati da didascalie che farebbero intendere le sezioni danzanti come riferite alla gioia dei pastori che, dopo avere cantato una nenia, esprimono la loro esultanza con canti e balli: cfr. Moroni, *G. Morandi, Opera per organo a 4 mani* cit., p. XIV.

berto, che studiò a Napoli e fu maestro della cattedrale di Pisa), compositore di musica sacra, apprezzato maestro di cappella di importanti città del centro Italia, autore di opere liriche ed anche impresario teatrale, Antonio Brunetti è autore di pagine organistiche in parte inedite che meritano di essere attentamente considerate. La sua biografia è ancora alquanto oscura: incerte le date di nascita e morte<sup>79</sup>, ma gli studiosi sono propensi a ritenerlo nato a Pisa nel 1767 e morto, forse a Imola o a Bologna, dopo il 1845.

Dopo essere stato maestro di cappella a Chieti fino al 1810, Antonio approdò nelle Marche e fu attivo a Urbino (in due riprese), Macerata e, forse, Apiro: anche qui la situazione andrebbe meglio definita. Dal 1827 lo ritroviamo maestro di cappella a Imola<sup>80</sup>, considerata una sede prestigiosa<sup>81</sup>. Al periodo imolese appartiene un'ulteriore testimonianza che attesta l'abilità del Brunetti: il reverendo Francesco Di Lucia, facendo proprie le considerazioni di un periodico a lui contemporaneo, descrive la musica di Antonio Brunetti, composta ed eseguita in occasione delle celebrazioni del 1833 per la traslazione di S. Filomena, come «sceltissima ed appaluditissima»

---

79 Cfr. P. Peretti, *Due Stabat Mater di Giovanni Gualberto Brunetti (1764) e di Antonio Brunetti (1825) «ad imitazione dell'esimio sig. Pergolesi»*, in «Rivista italiana di musicologia», XXIX (1994), pp. 401-457: 404-405. Lo studio è dedicato all'analisi dei tratti stilistici dei due Brunetti in rapporto alla loro 'rivisitazione' dello Stabat Mater pergolesiano. Vorrei esprimere un particolare ringraziamento al prof. Paolo Peretti per le segnalazioni relative a Brunetti, e per la premurosa collaborazione generosamente offertami durante le varie fasi di stesura del presente contributo.

80 Cfr. *Biblioteca italiana. Giornale letterario scientifico*, n. 52 (giovedì 24 dicembre 1829), p. 1: «Imola. 12 dicembre. Gli Accademici Filarmonici di Imola, secondati dalla generosità dei propri concittadini [...] nei giorni 9 e 10 del corrente hanno con vero spirito di Religione con patrio amore ripristinato nella Chiesa Rettorale di S. Agata la solenne festa della loro Protettrice S. Cecilia V. e M. Nel primo dei due giorni furono cantati i Vesperi, nel secondo la Messa. L'inno alla Santa e il *Tantum ergo* con dignitosa musica composta dal chiaro Professore signor Antonio Brunetti pisano, Maestro di Cappella in questa Cattedrale».

81 La diocesi di Imola poté annoverare come vescovo, dal 1832 all'elezione al soglio pontificio (1846), il futuro Pio IX. Più tardi, dal 1893 al 1894, sarebbe diventato maestro della cappella imolese il celebre Lorenzo Perosi (1872-1956).

e aggiunge che «a questo chiarissimo professore dobbiamo il ritorno fra noi della musica propria delle sacre funzioni»<sup>82</sup>. Brunetti, la cui attività di compositore per il teatro è ampiamente documentata, avendo prodotto più di una decina di opere, iniziò la sua attività componendo un oratorio e un'opera a Bologna nel 1786, e già nel 1788 andò in scena, al teatro della Pergola di Firenze, un suo dramma giocoso (*Bertoldo e Bertoldino*, libretto di Lorenzo da Ponte), replicato nel 1791 a Senigallia, per la Stagione di Fiera<sup>83</sup>. Antonio, come era successo per l'antenato Giovanni Gualberto, fu accolto tra i membri dell'Accademia Filarmonica di Bologna nel 1825.

Brani per organo di Brunetti sono conservati presso varie biblioteche, marchigiane e non, ma sono stati modernamente pubblicati solo in parte<sup>84</sup>. Qui, per la prima volta, vengono segnalati quelli conservati nella biblioteca del conservatorio «G.B. Pergolesi» di Fermo<sup>85</sup>. Oltre a trattarsi di manoscritti inediti che costituiscono un *set* omogeneo e funzionale al rito di Benedizione, essi costituiscono anche un campionario condensato di moduli artistici del pri-

---

82 Cfr. F. Di Lucia, *Relazione istorica della traslazione del sacro corpo e miracoli di Santa Filomena vergine e martire da Roma a Mugnano del Cardinale*, Benevento 1834, p. 110, dove si riporta un commento giornalistico apparso sulla «Gazzetta dell'Italia Centrale» (n. 479), in cui si riferisce dei festeggiamenti per S. Filomena a Imola nei giorni 6-8 agosto 1833: «Imola 9 agosto [1833]. Decorarono i sacri riti ne' suddetti tre giorni rinomati artisti esteri ed imolesi con una sceltissima ed applauditissima musica molto sentitamente scritta dal maestro di questa cappella sig. Antonio Brunetti, che nell'inno della Santa singolarmente ha sorpreso. A questo chiarissimo professore dobbiamo il ritorno fra noi della musica propria delle sacre funzioni, la quale giovar solo dovendo ad accrescere la maestà e a conciliare venerazione ne' men disposti, deve essere lontana affatto dal gusto profano della musica molle ed effeminata che trasforma le chiese in teatro, ed altro oggetto non ha che il piacer sensuale».

83 Cfr. Moroni, *Teatro in musica a Senigallia* cit., p. 52.

84 Per quanto riguarda le sonate conservate presso la Biblioteca «Mozzi-Borgetti» di Macerata cfr. A. Brunetti, *Cinque sonate per organo*, a cura di M. Machella, Padova, 1994. Cfr. anche G. Moroni, *I manoscritti di musica organistica nelle Marche* cit., p. 270. Lo studio contiene l'elenco dei Fondi musicali marchigiani e la loro consistenza.

85 I brani appartengono al Fondo Montanari, di recente acquisizione per una generosa donazione di privati, ed ancora non posseggono una loro segnatura.

mo Ottocento: il loro stile compositivo, infatti, risente fortemente sia della cantabilità 'affettuosa' solistica del *belcanto* operistico, sia degli andamenti sinfonico-marziali tipici della musica per banda.

Le *6 Sonate per Organo, per la Benediz. Del S.mo Sacramento Del Sig. M.ro Antonio Brunetti in Bologna nel 1836* sono tutte divise in due sezioni (cfr. Tabella 5): una prima parte lenta di carattere affettuoso-vocale, e una seconda parte contrastante di impronta strumentale, caratterizzata da ritmi veloci con la sonorità del «Tutti» e frequenti accenti sinfonico-marziali, con tanto di ribattuti imitanti gli ottoni.

Questi sei brevi brani, composti solo due anni prima dell'editto del cardinal Ostini di Jesi, ben rappresentano lo stile organistico dell'epoca: agili melodie accompagnate, pregnanti registri solistici messi in evidenza dalla tastiera spezzata, passaggi 'di coloratura' di derivazione belcantistica che potrebbero essere presi a campione dello stile in voga nel primo Ottocento (prima parte); ritmi veloci – energici o graziosi, di marcia o di danza – realizzati con registrazioni di flauti liberamente abbinati alle file di ripieno e con scrittura 'descrittivo-bandistica' consistente nell'imitazione strumentale dei richiami di tromba (seconda parte).

TABELLA 5

<b>SONATE PER LA BENEDIZIONE DEL SS.mo SACRAMENTO</b>						
	<b>Prima parte</b>			<b>Seconda parte</b>		
1	2/4 Mib magg.	<i>Un poco Sostenuto</i>	Principale, Ottava, Voce umana	(2/4)	<i>Presto</i>	[Tutti]
2	3/4 Fa magg.	<i>Amoroso devoto</i> A-B-(rit.B) -C	Principale, Ottava, Flauto, XV	2/4	<i>Allegro molto</i> A-B-(rit.B) -C-A <sup>1</sup> -D- A <sup>2</sup> -E	Tutti
3	2/4 Re magg.	<i>Affettuoso</i>	Principale, Tromba Bassa e Soprana	(2/4)	<i>Presto</i> A-B-C- («Replica» di B)-D- (rit. D)-E	Tutti
4	3/8 Sib magg.	<i>Cantando assai</i> A-(rit.A)-B	Principale, Ottava, Voce umana	(3/8)	<i>Presto</i> A-B-C- («Replica» di B)-D	Tutti
5	3/4 Sol min.	<i>Sostenuto</i>	Principale, Ottava, Flauto	4/4 Sol magg.	<i>Presto</i> <i>Più mosso</i> A-(rit. A) -B-C	Tutti
6	3/4 Do magg.	<i>Amoroso</i>	Principale, Flauto in VIII, XV	(3/4)	<i>Presto</i>	Tutti, Trombe Basse e Soprane

Il Brunetti, giunto a Bologna dopo essere stato maestro di cappella in diverse città, autore di opere musicali sia teatrali che religiose, rappresenta il prototipo del musicista dell'Ottocento, brillante sia in teatro sia in chiesa. A conferma di ciò, basterà ricordare che persino Gioacchino Rossini, che si stava adoperando per trovare un maestro di cappella per l'incarico vacante in S. Petronio a Bologna, un musicista completo cui affidare anche l'incarico di Direttore del Liceo musicale e il «professorato d'armonie e fughe», aveva rivolto l'invito a due famosi compositori lirici: Saverio Mercadante e Gaetano Donizetti, l'uno nel 1840, l'altro nel 1842<sup>86</sup>.

La prassi di assumere come maestri di Cappella musicisti che avessero anche una attività musicale come compositori di opere liriche, come già ricordato, risale al XVIII secolo, ma in questo caso, data la fama dei due musicisti invitati, la trattativa si protrasse per anni. Sia Mercadante che Donizetti, entrambi invitati con insistenza da Rossini e da lui stesso rassicurati sulla possibilità di ottenere adeguati permessi di assentarsi, rifiutarono l'incarico adducendo problematiche varie, tra cui la preoccupazione che l'impegno richiesto non lasciasse sufficiente tempo libero per svolgere la loro attività predominante di compositori di opere liriche, che richiedeva lunghi soggiorni in trasferta nella fase di allestimento degli spettacoli. Tuttavia, dagli scambi epistolari intercorsi, emerge anche da parte di Donizetti la scarsa disponibilità ad insegnare la composizione 'tradizionale' - si direbbe oggi - non volendo incaricarsi del «professorato d'armonie e fughe»<sup>87</sup>, facendo intendere l'e-

---

86 Rossini aveva chiesto a Donizetti di dirigere a Bologna il suo *Stabat Mater* nel 1842 e successivamente lo aveva contattato per perfezionare gli accordi relativi all'incarico di direttore del Liceo e maestro in S. Petronio. «Non m'abbandonare Donizetti! Attendo come un'innamorata la tua decisione. Ricordati che sei idolatrato a Bologna. Pensa che qui si vive signorilmente con pochi scudi; rifletti, decidi e consola chi è beato di dirsi/ Il tuo aff. Amico/ Gioacchino Rossini»: cfr. L. Verdi, *Rossini a Bologna. Note documentarie*, Bologna 2000, pp. 92, 151. Cfr. anche *Lettere di G. Rossini* (Mazzatinti-Manis), cit., pp. 92 (lettera a Mercadante) e pp. 121-123 (lettera al G. Pedroni, in riferimento a Donizetti).

87 Cfr. Ivi, p. 122. Rossini stava tuttavia lavorando al fine di affidare tale incarico ad un altro musicista.

sistenza, già in atto, di una dicotomia di stili compositivi: armonia e contrappunto da un lato e stile operistico-orchestrale dall'altro.

Eppure ci fu un compositore marchigiano che, a detta di uno dei suoi biografi, sarebbe stato definito da Rossini stesso «il Rossini della chiesa». Si tratta di Luigi Vecchiotti (1804-1863), nato a Servigliano, già Castelflementino, e appartenente alla generazione successiva a quella di Morandi e Brunetti. La sua musica per organo si muove su un binario che, relativamente alla 'traduzione' organistica del gusto teatrale ancora imperante, era già stato tracciato dai predecessori. Musicista molto prolifico nel campo della musica sacra, nella quale ha dimostrato di saper fondere con successo elementi della tradizione con quelli del teatro, ha studiato a Fermo, Bologna e Milano, e ricoperto la carica di maestro di cappella della Metropolitana di Urbino e poi della basilica di Loreto, dove, all'apice della fama, ebbe un nutrito stuolo di allievi<sup>88</sup>.

La produzione organistica di Vecchiotti, giuntaci solo in forma manoscritta, fu quindi un aspetto alquanto marginale della sua produzione compositiva sacra. I brani prendono il titolo di *Sonata*, *Tema e Variazioni*, *Sinfonia*, *Pifarata Napoletana per organo*, *Zampognare napoletane per organo*, *Pastorale per Organo*, *Cornamusa per Organo*<sup>89</sup>. Le indicazioni agogiche (*Largo*, *Allegro*, *crescendo* ecc.) e la sottolineatura della consueta alternanza tra «Soli» e «Tutti» sono gli unici suggerimenti interpretativi forniti dall'autore. Predominano le armonie tradizionali e i ritmi cadenzati, anche di marcia, con frequenti ritmi puntati e accattivanti sincopi omoritmiche. Predomina la struttura di melodia accompagnata, ma più che di melodia si dovrebbe parlare di brevi incisi melodici inseriti in progressioni

---

88 Il più ampio studio sulle vicende biografiche e artistiche di Vecchiotti in P. Peretti, *Profilo biografico-critico di Luigi Vecchiotti (1804-1863) con particolare notizia della «Grande messa funebre» per i morti della battaglia di Castelfidardo*, in «Quaderni musicale marchigiani», 1/1994, pp. 145-172.

89 Un discreto numero di brani per organo e per voci e organo obbligato di Vecchiotti è stato pubblicato presso Armelin di Padova a cura di M. Machella (collana «L'organo Italiano nell'Ottocento», n. 10, 11, 15, 16, 49, 61, 62, 63).

fortemente caratterizzate da ritmi incalzanti. Il carattere declamato, non lirico, delle frasi musicali, l'ampollosità delle affermazioni e il frequente uso di formule di accompagnamento pianistico conferiscono ai brani un carattere orchestrale (talvolta bandistico) di trascinate, ma epidermica vitalità. Le sue esecuzioni, pur molto acclamate, generarono, nonostante la condivisa ammirazione, qualche perplessità per le troppe concessioni al genere teatrale. Nessun suggerimento da parte dell'autore a proposito delle registrazioni organistiche, ma a questo – evidentemente – supplivano ormai gli usi più che consolidati. La produzione organistica vecchiotiana, caratterizzata da facile piacevolezza, conquistava il 'pubblico' dei fedeli:

«Quei canti tutto brio e sentimento, quelle forme popolari, (comuni già al melodramma della prima metà di questo secolo) quegli accompagnamenti sempre fioriti dell'organo, mandano in visibilo l'uditorio, il quale, dimenticandosi pur troppo di essere nella Casa del Signore si abbandona quasi al finire di ogni pezzo alle conversazioni più animate, e giunge perfino talvolta ad applaudire gli esecutori»<sup>90</sup>.

Il carattere 'popolare' e democratico della sua produzione musicale, lungi dall'essere casuale, rientrava in un progetto esposto dal Vecchiotti stesso nei *Pensieri intorno all'arte e alla musica* (pubblicati postumi):

«Per chiamar gente al tempio di Dio e per non cacciarla da esso, è necessario che la musica religiosa sia scelta e assecondata al gusto di tutti, avendo sempre il principale riguardo agli affetti espressi dalle parole sacre»<sup>91</sup>.

La dicotomia di tipo 'compositivo' sopra accennata a proposito

---

90 La citazione è tratta da un articolo di Domenico Santori, chiamato a relazionare sul periodico milanese *Musica Sacra* (organo ufficiale del riformistico Movimento ceciliano, quindi agli antipodi delle concezioni vecchiotiane) a proposito della musica composta da Vecchiotti e ascoltata a Loreto nel dicembre 1880: cfr. Peretti, *Profilo biografico-critico di Luigi Vecchiotti* cit., p. 146.

91 Cfr. Ivi, p.156.

della vicenda di Mercadante e Donizetti a Bologna e quella di tipo 'psicologico-ricettivo' evidenziata dal citato 'pensiero' vecchiotiano, divenne nel corso dei decenni esplicita e consapevole, dettata non solo dal gusto e dallo spirito dell'epoca, ma anche dalla impossibilità, negli organi italiani, di eseguire in maniera soddisfacente il grande repertorio organistico d'oltralpe.

Nel 1888 il cav. Vincenzo Petrali, chiamato a inaugurare l'Esposizione Musicale di Bologna con un concerto sull'organo Lingiardi, predisposto per l'occasione, dovette interrompere l'esecuzione del celebre *Preludio e fuga* in Re maggiore di Bach (verosimilmente BWV 532) a causa dell'inadeguatezza dello strumento<sup>92</sup>.

Tale problematica non doveva essere sconosciuta neanche a Morandi che, pur vivendo in provincia, manteneva contatti nazionali e internazionali: è proprio lui che chiamo in causa per una sua 'citazione' molto particolare, non una citazione dal repertorio operistico, quale sarebbe naturale aspettarsi, ma una citazione bachiana. L'*Offertorio* in Re maggiore della *XI Raccolta di Sonate... dedicata ai suoi Allievi*<sup>93</sup> è costruito su un tema tratto dal soggetto di quella medesima fuga in Re maggiore che risultò ineseguibile a Petrali nel 1888. Morandi, più di quattro decenni in anticipo, aveva deciso di non 'lottare contro' gli strumenti a sua disposizione, ma di assecondarne le peculiarità dimostrando ai suoi allievi la possibilità di comporre, anche partendo da materiale tematico con scarse potenzialità melodiche, un brano che è ad un tempo *Lied* e *Concerto*. Il brano in questione è nato dalla elaborazione, e trasformazione, del materiale tematico germinale, metodologia che è alla base della composizione in stile contrappuntistico. Dopo un'introduzione eclatante di sei battute su un pedale di tonica, Morandi espone la 'testa' del soggetto della citata fuga (accorciandolo e variandone il ritmo in modo da concedere slancio al levare della battuta), seguita

---

92 Cfr. G. M. Zaffagnini, *Regesto della «Gazzetta musicale di Milano»* cit. in «L'Organo», VIII (1970), pp. 63-98: 88.

93 Cfr. G. Morandi, *Musiche per gli Organi Moderni* cit., vol. I, p.105-110.

dall'elemento di risposta dialogica che precede l'ingresso del controsggetto bachiano. Questi due elementi, utilizzati per un divertimento inizialmente non modulante, si ripresentano per tre volte su gradi successivi ascendenti. Dopo un'incalzante presentazione degli elementi tematici in progressione, si arriva alla cadenza alla tonalità relativa di dominante (La maggiore) cui segue la sezione dei «Soli» nello stesso tono, con la 'testa' del tema modificata dal ritmo puntato. Il brano continua col «Tutti», in forma concertante, che elabora i due medesimi elementi tematici, trattati in progressione, con armonie cromatiche, episodici ritmi di marcia, ispessimento della scrittura che, preceduta dalle medesime sei battute di presentazione, approda a una seconda esposizione, ma stavolta in Fa maggiore. Segue un secondo episodio dei «Soli», ora nella tonalità d'impianto, in cui predomina la scrittura di melodia accompagnata che prelude alla successiva conclusione dell'offertorio col «Tutti». Si assiste qui all'accelerazione degli elementi di accompagnamento 'orchestrale' e, inaspettatamente, Morandi conclude il brano con un'ulteriore citazione bachiana, e cioè la celebre scala di Re Maggiore dell'*incipit* del preludio organistico, che Bach destina al pedale solo; Morandi invece la affida alla parte più acuta, che acquista maggior rilievo dall'assenza di accompagnamento. Il tutto con l'impeto, il fragore, lo slancio, di una Sinfonia d'opera.

Benché sia praticamente impossibile sintetizzare in una sola frase le diverse esperienze musicali e le tendenze compositive degli organisti dell'Ottocento marchigiano, si può affermare senza tema di smentita che i vari compositori analizzati nel presente contributo abbiano tutti comunque obbedito – secondo la propria sensibilità artistica, la formazione, la cultura – ad un'unica esigenza di fondo: 'attualizzare' la musica sacra, per quanto possibile e canonicamente concesso (o, per lo meno, ufficiosamente tollerato), prima che i 'rigori' pre-ceciliani del cardinal Ostini venissero recepiti dal *motu proprio* di papa Pio X.

## APPENDICE

### Allegato 1

[Trascrizione del manifesto dell'*Editto*, pubblicato in riproduzione fotografica in A. Bricchi, *Spontini e la Riforma della musica di chiesa*, Maiolati Spontini 1985, p. 60; cfr. qui fig. a p. 219].

«EDITTO/ CONTRO L'ABUSO DELLE MUSICHE TEATRALI/  
INTRODOTTO NELLE CHIESE/ PIETRO DEL TITOLO [stemma  
prelatizio] DI S. CLEMENTE/ DELLA S.R.C. PRETE CARDINALE  
OSTINI/ PER LA GRAZIA DI DIO E DELLA SANTA SEDE/ ARCI-  
VESCOVO VESCOVO DI JESI/ E DELLE DIOCESI DI OSIMO E  
CINGOLI AMMINISTRATORE APOSTOLICO

In seguito di tanti replicati amari ricorsi che ci sono pervenuti contro il pessimo sistema/ adottato dai Maestri di Cappella moderni, Compositori e Suonatori di Organo, quello cioè di/ avere fin da parecchj anni introdotto scandalosamente nelle Chiese, tanto colle Composizioni/ vocali, che colle suonate dell'Organo, lo stile bizzarro indecente e profano della musica di/ Teatro che consiste nell'aver raccolto, imparato, imitato, e copiato tutte le cantilene, i mo-/tivi, le melodie, i modi ed i ritmi della musica delle opere eseguite su tutti i teatri, co' qua-/li hanno vergognosamente pel loro talento impastate, accozzate, e fabricate con un miscuglio d'in-/coerenti idee prese qua e là le loro sedicenti composizioni da Chiesa, servendosi dei motivi buf-/fi o grotteschi, delle modulazioni ed armonie bizzarre feroci ridicole e stravaganti fino alle val-/ze, contradanze, galoppate e marcie militari.

Considerando, che questi stessi Maestri di Cappella, Compositori, ed Organisti hanno portato/ lo scandalo fino al sacrilegio, coll'aver servilmente improntato non solo i motivi, le cantilene,/ e le melodie delle opere teatrali tanto nel vocale, che nello strumentale, ma che hanno anco-/ra indegnamente adattato sotto di queste le parole sacrosante della Messa, dei Mottetti, e di altri Uf-/ficj divini, sostituendole alle parole profane, ed alle espressioni di passioni immonde e sacrileghe.

Riflettendo infine, sul giudizio emanato da valenti rinomati Maestri,

# EDITTO

## CONTRO L'ABUSO DELLE MUSICHE TEATRALI INTRODOTTO NELLE CHIESE

**PIETRO DEL TITOLO  
DELLA S. R. G. PRETE**  
PER LA GRAZIA DI DIO  
**ARCIVESCOVO**



**DI S. CLEMENTE  
CARDINALE OSTINI**  
E DELLA SANTA SEDE  
**VESCOVO DI JESI**

**E DELLE DIOCESI DI OSIMO E CINGOLI AMMINISTRATORE APOSTOLICO**

In seguito di tanti replicati amari ricorsi che ci sono pervenuti contro il pessimo sistema adottato dai Maestri di Cappella moderni, Compositori, e Suonatori di Organo, quello cioè di avere fin da parecchi anni introdotto scandalosamente nelle Chiese, tanto colle Composizioni vocali, che colle suonate dell'Organo, lo stile bizzarro indecente e profano della musica di Teatro, che consiste nell'aver raccolto, imparato, imitato, e copiato tutte le cantilene, i motivi, le melodie, i modi, ed i ritmi della musica delle opere eseguite su tutti i teatri, co' quali hanno vergognosamente pel loro talento impastate, accozzate, e fabricate con un miscuglio d'incoerenti idee prese quà e là le loro sedicenti composizioni da Chiesa, servendosi dei motivi buffi o grotteschi, delle modulazioni ed armonie bizzarre feroci ridicole e stravaganti fino alle valze, contradanze, galoppate, e marcie militari.

Considerando, che questi stessi Maestri di Cappella, Compositori, ed Organisti hanno portato lo scandalo fino al sacrilegio, voll'aver servilmente improntato non solo i motivi, le cantilene; e le melodie delle opere teatrali tanto nel vocale, che nello strumentale, ma che hanno ancora indegnamente adattato sotto di queste le parole sacrosante della Messa, dei Mottetti, e di altri Uffici divini, sostituendole alle parole profane, ed alle espressioni di passioni immonde e sacrileghe.

Riflettendo infine, sul giudizio emanato da valenti rinomati Maestri, che onorano l'arte della musica, coll' applicarla degnamente ai soggetti sacri e religiosi; riflettendo dissi, che il subisianato sistema, oltre di profanare la Santa Religione, condanna con disonore anco la loro abilità, mostrandosi così incapaci di eseguire, come per lo passato, il nobile genere, lo stile religioso, cantabile, legato, tenuto, armonioso e fagato, sostenuto ed arricchito dall'impiego continuo dei pedali; avendo perfino snaturato il superbo sistema dell'Organo stesso nei suoi più belli ed imponenti effetti.

Inerendo Noi al Decreto del S. Concilio di Trento (\*) e di altri Concilii nonché alle Costituzioni de' Romani Pontefici, ed in specie all'ultima su questo argomento emanata dall'immortale Pontefice Benedetto XIV. che comincia = *Annus qui hunc vertentem* = proibiamo col primo quelle musiche nelle quali o col canto o col suono si mescola qualche cosa di lascivo e d'impuro = *Musica eas, ubi sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur* = e col secondo quanto nell'accennata Costituzione prescrivasi proibendo sì il canto che il suono che imitano i canti ed i suoni teatrali.

Ordiniamo perciò, in conseguenza di tutto il qui sopra esposto, che qualsivis Maestro di Cappella, Compositore, Cantore, e Sonatore di Organo, e di qualunque altro istromento si renderà in tutto, o in parte colpevole di un tale pessimo scandaloso sistema col cantare, e suonare, o far cantare, e suonare nelle Chiese motivi, cantilene, melodie prese, imitate, o copiate totalmente o in fragmenti dalle musiche teatrali, o di simil genere, e che non vorrà adattarsi allo stile della musica di Chiesa, sia nelle proprie composizioni, o nell'improntare, imitare, e copiare quelle dei predecessori valentissimi Maestri di musica e suonatori d'Organo, che hanno tanto abbondato nella nostra Italia, feconda di veri e grandi genj in tale scientifica e dilettevole arte; ordiniamo dissi, che ciascuno di questi trasgressori sia condannato per la prima volta a *tre Scudi* di penale, a *sei Scudi* per la seconda, e per la terza volta alla perdita della Cappella, sia Maestro, Cantore, Organista, o Sonatore.

I Vicari, Arcipreti, Pievani, Curati, e tutt'altri Proposti alle Chiese, e Cappelle, saranno responsabili della più stretta esecuzione del presente Decreto.

Vogliamo che questo Nostro Decreto si estenda anche alle Chiese de' Regolari inerendo al Breve della S. M. di Pio V. riportato da Benedetto XIV. nella sopraccennata Costituzione, nel quale il Pontefice stabilisce che i Decreti su questo argomento comprendano ed obbligano anche = *Ecclesias quoniam auctoritate Ordinarii privilegio Apostolico, vel alio quocumque jure exemptas esse contendunt.* =  
Dato dal nostro Palazzo Vescovile il 27. Novembre 1838.

(\*) Sez. 22. Decr. de observandis et evitandis in celebratione Missae.

**P. CARDINALE ARCIVESCOVO VESCOVO**

*Giosonda Gobbi Cancelliere*

*JESI PRESSO VINCENZO CERUJINI TIPOGRAFICO PARCOLESE*

che onorano l'arte della Musi-/ca, coll'applicarla degnamente ai soggetti sacri e religiosi; riflettendo dissi, che il suo biasimato sistema/ oltre di profanare la Santa Religione, condanna con disonore anco la loro abilità, mostrandosi così/ incapaci di eseguire, come per il passato, il nobile genere, lo stile religioso, cantabile, legato, tenu-/to, armonioso e fugato, sostenuto ed arricchito dall'impiego continuo dei pedali; avendo perfino/ snaturato il superbo sistema dell'Organo stesso sei suoi più belli ed imponenti effetti.

Inerendo Noi al Decreto del S. Concilio di Trento (\*) e di altri Concilii nonché alle Costi-/tuzioni de' Romani Pontefici, ed in specie all'ultima su questo argomento emanata dall'immor-/tale Pontefice Benedetto XIV. Che comincia = *Annus qui hunc vertentem* = proibiamo col primo quelle musiche nelle quali o col canto o col suono si mescola qualche cosa di lascivo e/ d'impuro = *Musicas eas, ubi sive cantum lascivum aut impurum aliquid miscetur* = e col se-/condo quanto nell'accennata Costituzione prescrivasi proibendo sì il canto che il suono che imi-/tino i canti ed i suoni teatrali.

Ordiniamo perciò, in conseguenza di tutto qui sopra esposto, che qualsisia Maestro di Cap-/pella, Compositore, Cantore e Suonatore di Organo, e di qualunque altro istromento si renderà/ in tutto, o in parte colpevole di un tale pessimo scandaloso sistema col cantare, e suonare, o/ far cantare, e suonare nelle Chiese motivi, cantilene, melodie prese, imitate o copiate totalmente o/ in fragmenti dalle musiche teatrali, o di simil genere, e che non vorrà adattarsi allo stile del-/la musica di Chiesa, sia nelle proprie composizioni, o nell'improntare, imitare, e copiare quelle/ dei predecessori validissimi Maestri di musica e suonatori d'Organo, che hanno tanto abbondato/ nella nostra Italia, feconda di veri e grandi genj in tale scientifica e dilettevole arte; ordiniamo/ dissi, che ciascuno di questi trasgressori sia condannato per la prima volta a *tre Scudi* di penale,/ a *sei Scudi* per la seconda, e per la terza volta alla perdita della Cappella, sia Maestro,/ Cantore, Organista, o Suonatore.

I Vicarij, Arcipreti, Pievani, Curati, e tutt'altri Proposti alle Chiese, e Cappelle, saranno/ responsabili della più stretta esecuzione del presente Decreto.

Vogliamo che questo Nostro Decreto si estenda anche alle Chiese de' Regolari inerendo al Breve/ della S. M. di Pio V. riportato da Benedetto

XIV: nella sopraccennata Costituzione, nel quale il Ponte-/fice stabilisce che i Decreti su questo argomento comprendano ed obbligano anche = *Ecclesias quae lab auctoritate Ordinarii privilegio Apostolico, vel alio quocumque jure exemptas esse contendunt.* =

Dato dal nostro Palazzo Vescovile li 27. Novembre 1838.

(\*) *Sess. 22. Decr. de observandis et evitandis in celebratione Missae.*

P. CARDINALE ARCIVESCOVO VESCOVO

*Giocondo Gobbi Cancelliere*

---

*JESI PRESSO VINCENZO CHERUBINI TIPOGRAFO VESCOVILE»*

## **Allegato 2**

[Selezione di osservazioni lisztiane tratte da F. Liszt, *Sulle condizioni della musica in Italia*, in *Divagazioni di un musicista romantico*, a cura di R. Meloncelli, Roma 1979, pp.189-206. Tale scritto, in origine indirizzato al direttore della «Gazette Musicale» Maurice Schlesinger (1798-1871), fu pubblicato il 28 marzo 1839].

«Mi chiedete di inviarvi un resoconto fedele, una descrizione circostanziata di tutto quello che si fa d'intendere in Italia sotto il profilo musicale.[...] Da più di un anno, io calpesto il classico suolo, abito il paese della musica, come viene chiamato; [...] Esiste senza dubbio un movimento musicale in Italia; ma, da una parte, questo movimento non anima che la sfera drammatica, dall'altra direi al momento si tratta di un'agitazione nel vuoto, un movimento stazionario che forse potrebbe essere considerato come retrogrado. Come ebbi già occasione di scrivervi da Milano, quando in Italia si parla di musica, in nessun modo si parla di musica strumentale. [...] L'Italia, come sapete, ha tre teatri principali: La Scala, La Fenice e il San Carlo (Milano, Venezia e Napoli). [...] Oltre ai tre grandi teatri che ho ricordato, non esiste città in Italia, per quanto piccolo possa essere il punto nero che la designa sulla carta geografica, che

non abbi la sua sala da spettacolo, quasi sempre spaziosa, di buona architettura e perfettamente comoda. Ognuno di questi teatri acquista importanza in un determinato periodo dell'anno e diviene teatro di prim'ordine. A Bergamo, a Brescia, a Senigallia, a Piacenza, a Livorno, a Lucca ecc. durante il tempo delle fiere e della residenza del sovrano, i primi attori sono scritturati e pagati come nelle grandi città. [...] L'incredibile buon prezzo del biglietto d'ingresso rende il piacere dello spettacolo accessibile a tutti. Questo è un fatto di cui non si ha neppure idea in altri paesi: un centro di divertimento che riunisce tutte le classi, un focolare comune di vita, di passione, d'entusiasmo [...]. È un vero peccato che abitudini così favorevoli alla diffusione dell'arte, non servano oggi che a far vegetare una miriade di produzioni effimere, a far uscire dal nulla anche per un'ora nomi e opere destinati a ricadervi quasi subito. Il pubblico li accetta per mancanza di confronti, li ascolta per abitudine e li loda poi per spirito nazionalistico; uno spirito che in Italia è eccessivamente suscettibile e va a infilarsi proprio dove a prima vista sembrerebbe che non abbia nulla da fare.

[...] Le belle voci, rispetto ad altri paesi, sono frequenti in Italia. Su questo suolo privilegiato gli uomini nascono con una naturale attitudine per le arti; essi hanno lo sguardo pieno di fuoco, il gesto animato e la disposizione all'entusiasmo che fa gli artisti; tuttavia il numero dei cantanti e delle cantanti che si distinguono è assai limitato. La negligenza dei compositori si porta dietro la negligenza dei loro interpreti. I ruoli che non sono stati pensati seriamente dagli uni non sono studiati seriamente dagli altri. Esiste un procedimento uniforme, adottato da tutti, una certa maniera convenuta di rendere tutti i sentimenti e tutte le situazioni. Il pubblico, che è al corrente di questo procedimento, ha preso anch'esso l'abitudine di applaudire invariabilmente gli stessi effetti. Generalmente si tratta di violenti e improvvisi contrasti, più o meno giustificati, dal pianissimo al fortissimo, di forzature di voce quasi convulsivi, di urla laceranti alla fine dei pezzi quando il cantante è stato patetico, e quando si tratta di lotte, di vendetta o di disperazione.

[...] Tuttavia quando al gusto e al talento d'artista si associano i vantaggi d'una posizione sociale indipendente, sarebbe motivo di giusto orgoglio il cercare di provocare e incoraggiare con ogni mezzo una riforma teatrale senza la quale, entro pochi anni, l'Italia si troverà completamente

al di fuori del movimento progressivo che viene attuato negli altri paesi.

Poiché sto parlandovi di riforma, non potrei passare sotto silenzio quella che in questo momento viene proposta alla Santa Sede da un artista, al quale una lunga carriera gloriosamente compiuta conferisce il diritto di parlare con autorità. Dopo un'assenza di circa trent'anni, Spontini, desideroso di riposo e provando forse il bisogno di respirare l'aria nativa ha chiesto al suo augusto protettore, il re di Prussia, il permesso di ritornare in Italia. [...] Lo seguì nei suoi primi passi in Italia; mi trovai con lui la prima volta che assisteva a una rappresentazione alla Scala. Quella stessa sera poté convincersi che la musica, come egli la capiva e la voleva, sarebbe stato un linguaggio inintelligibile da questo lato delle Alpi [...].

Per quanto tristi siano state le sue delusioni da questo lato, Spontini non abbandonò il pensiero di rendere il suo soggiorno utile alla patria. Rinunciando a un tentativo di rigenerazione impossibile nel teatro, poiché si rendeva conto della situazione, e allo stesso tempo colpito dalla decadenza in cui era precipitata la musica religiosa, pensò che si potesse tentare una riforma in questo campo, poiché dipendeva, in definitiva, dalla volontà di uno solo.

Urtato, scandalizzato come lo sono tutti quelli che uniscono al sentimento religioso quello artistico, di sentire durante l'ufficio liturgico e la celebrazione dei sacri misteri, soltanto ridicole e sconvenienti reminiscenze teatrali; pieno di collera nel vedere l'organo, maestosa voce delle cattedrali, far risuonare le sue lunghe canne di cabalette alla moda, concepì il nobile progetto di strappare questo scandalo alla chiesa e d'instaurare nuovamente la austera e grave musica di un Palestrina, di un Marcello, di un Allegri. Sostenuto dal vescovo di Jesi (città dello Stato Pontificio, in cui Spontini è nato), che si affrettò a proibire con un decreto speciale l'esecuzione della musica teatrale nella sua diocesi, fondandosi sulle disposizioni dei concili e dei papi che, in epoche diverse, condannarono in termini energici questi abusi e decretarono pene infamanti per i profanatori, Spontini indirizzò al Santo Padre un memoriale in cui illustrava i numerosi inconvenienti dell'attuale stato di cose. Concludeva proponendo i mezzi più efficaci per sradicare l'abuso e fondare una nuova scuola di musica sacra.

Sua Santità ha concesso parecchie udienze a Spontini e sembra che si sia interessato favorevolmente al progetto; ha poi insiguito l'illustre com-

positore dell'ordine di San Gregorio... Ciò non impedirà forse al piano di riforma, al quale del resto Spontini si propone di dare la più ampia pubblicità in Francia e in Germania, di dormire dimenticato in qualche cassetto della cancelleria pontificia.

Con questo, mio caro Maurizio, mi congedo da voi; dormite tra due guanciali e soprattutto non rimproveratemi più di essere troppo letterario, perché oggi non mi sono permesso una sola parola che non fosse conforme al vostro programma».



*Ritratto di Franz Liszt (anonimo, 1843)*

### Allegato 3

TABELLA COMPARATIVA *LEGENDE*

	<p><b>Gaetano CALLIDO</b></p> <p>1792 Ripe (AN)</p> <p>chiesa di S. Pellegrino</p> <p>n. 29 registrazioni</p>	<p><b>Sebastiano VICI</b></p> <p>1794 Santa Vittoria in Matenano (FM)</p> <p>chiesa di S. Vittoria</p> <p>n. 20 registrazioni</p>	<p><b>Giovanni GENNARI</b></p> <p>1805 Ascoli Piceno</p> <p>chiesa di S. Maria del Buon Consiglio</p> <p>n. 18 registrazioni</p>
1	<p><b>1. Ripieno Semplice</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani Tira Tutti</p> <p>Contrabbassi</p>	<p><b>Pieno Semplice</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani Tira Tutti <i>Tromboni</i> Contrabbassi</p>	<p><b>1. Ripieno semplice</b></p> <p>Principali bassi e soprani Tira Tutti</p> <p>Contrabbassi</p>
2	<p><b>2. Ripieno Misto</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani Tira Tutti <i>Cornetta</i> Contrabbassi</p>		
3	<p><b>3. Ripieno Misto</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani Tira Tutti <i>Flauto in VIII</i> <i>Cornetta</i> Contrabbassi</p>	<p><b>Pieno Misto</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani</p> <p><i>Flauto in XII</i> <i>Cornetta</i> Contrabbassi <i>Tromboni</i></p>	<p><b>2. Ripieno Misto</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani Tira Tutti <i>Flauto in XII</i> <i>Cornetta</i> Contrabbassi</p>

4	<p><b>4. Ripieno all'uso di Orchestra</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani Tira Tutti <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i> Contrabbassi</p>		<p><b>16. Sonata ad uso di Sinfonia</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani</p> <p><i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i> Contrabbassi «E col aprire e chiudere il Tiratutti, si fa il piano e forte»</p>
5			<p><b>17. Marcia di Fracasso [...]</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani Tira Tutti <i>Flauto in XII</i> <i>Cornetta</i> <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i> <i>Tromboni</i> Contrabbassi</p> <p>«E si batte la Grancas[sa] quando serve»</p>
6	<p><b>5. Ripieno all'uso di Sinfonia</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani</p> <p>Tutti li Registri</p>	<p><b>Pieno ad uso di Orchestra</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani <i>Flauto in XII</i> <i>Cornetta</i> <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i></p> <p>Contrabbassi e «Tamburo nei rinforzi a piacere»</p>	<p><b>18. Marcia ad uso militare</b></p> <p>Principale Bassi e Soprani <i>Flauto in XII</i> <i>Cornetta</i> <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i> <i>Tromboni</i> Contrabbassi e «Grancassa quando serve»</p>

7	<b>6. Suonata Patetica</b> Principale Bassi e Soprani <i>Voce Umana</i> Contrabbassi	<b>Sonata di Elevazione</b> Principale Bassi e Soprani <i>Voce umana</i> Contrabbassi	<b>3. Sonata per l'Elevazione</b> Principale Bassi e Soprani <i>Voce umana</i> Contrabbassi
8	<b>7. Suonata Cantabile</b> Principale Bassi e Soprani <i>Voce Umana</i> <i>Flauto in VIII</i> Contrabbassi	<b>Altra Sonata</b> Principale Bassi e Soprani <i>Voce Umana</i> <i>Flauto in VIII</i> Contrabbassi	
9		<b>Altra Sonata</b> Principale Bassi e Soprani <i>Voce Umana</i> <i>Traversiere</i> Contrabbassi	
10	<b>8. Suonata adagio con il Fagotto</b> Principale Bassi e Soprani <i>Voce Umana</i> <i>Tromboncini Bassi</i>	<b>Sonata di Voce Umana e Fagotto</b> Principale Soprano <i>Voce Umana</i> <i>Tromboncini Bassi</i> Contrabbassi	
11	<b>9. Suonata Cantabile</b> Principale Bassi e Soprani <i>Voce Umana</i> <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i>	<b>Altra Sonata</b> Principale Bassi e Soprani <i>Flauto in VIII</i> <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i> Contrabbassi	

12	<b>10. Suonata da Oboè e Fagotto</b>  Principale Bassi e Soprani <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i>	<b>Sonata d’Obuè, e Fagotto</b>  Principale Bassi e Soprani <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i>	<b>6. Concerto d’oboe e fagotto</b>  Principale Bassi e Soprani <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i> Contrabbassi
13	<b>11. Suonata Allegra</b>  Principale Bassi e Soprani <i>Flauto in VIII</i> Contrabbassi	<b>Sonata Andante</b>  Principale Bassi e Soprani <i>Flauto in VIII</i> Contrabbassi	<b>4. Sonata cantabile</b>  Principale Bassi e Soprani <i>Flauto in VIII</i> Contrabbassi
14	<b>12. Suonata Spiritosa</b>  Principale Bassi e Soprani <i>Flauto in XII</i> Contrabbassi		
15	<b>13. Suonata Allegra</b>  Principale Bassi e Soprani Ottava <i>Flauto in XII</i> Contrabbassi		
16	<b>14. Suonata Spiritosa</b>  Principale Bassi e Soprani Ottava <i>Flauto in XII</i>  <i>Cornetta</i> Contrabbassi	<b>Sonata Spiritosa</b>  Principale Bassi e Soprani Ottava XII XV <i>Cornetta</i> Contrabbassi	<b>5. Sonata allegra</b>  Principale Bassi e Soprani  <i>Flauto in XII</i> XV <i>Cornetta</i> Contrabbassi

17		<b>Altra Sonata</b> Principale Bassi e Soprani Ottava XII XV <i>Cornetta</i> <i>Tromboncini Bassi</i> Contrabbassi	
18		<b>Altra Sonata</b> Principale Soprani Ottava XII XV <i>Cornetta</i> <i>Tromboncini Bassi</i> Contrabbassi	
19	<b>24. Suonata Spiritosa</b> Principale Bassi e Soprani Ottava XV <i>Flauto in XII</i> <i>Cornetta</i> <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i> Contrabbassi	<b>Sonata Allegra Spiritosa</b> Principale Bassi e Soprani  <i>Flauto in VIII</i> XXIX <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i> Contrabbassi e tamburo	<b>11. Simile o sia Clarinetta</b> Principale Bassi e Soprani  <i>Flauto in XII</i>  <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i> Contrabbassi
20			<b>15. La scopina o sia Ciarambella</b> Principale Soprani <i>Cornetta</i> <i>Tromboncini Bassi</i> <i>Tromboncini Soprani</i> Contrabbassi

21	<b>15. Suonata Andante</b>  Principale Bassi e Soprani <i>Flauto in VIII</i> <i>Flauto in XII</i> Cornetta Contrabbassi		
22	<b>16. Suonata da Traversiere</b>  <i>Flauto in VIII</i> Ottava	<b>Sonata di Traversiere</b>  Principale Bassi Traversiere Contrabbassi	<b>7. Concerto di flauto tedesco</b>  <i>Flauto in VIII</i> «e per farlo più forte s'azunga l'Ottava»
23	<b>17. Suonata d'arpeggio</b>  <i>Flauto in VIII</i> Tromboncini Bassi Tromboncini Soprani	<b>Altra Sonata</b>  <i>Flauto in VIII</i> Tromboncini Bassi Tromboncini Soprani	
24	<b>18. Suonata d'Arpa</b>  Tromboncini Bassi Tromboncini Soprani	<b>Sonata di Arpa</b>  Tromboncini Bassi Tromboncini Soprani	<b>12. [Sonata d'Arpa]</b>  Tromboncini Bassi Tromboncini Soprani
25	<b>22. Suonata d'arpeggio</b>  <i>Flauto in XII</i> Tromboncini Bassi Tromboncini Soprani		
26	<b>23. Suonata d'Arpa</b>  Ottava Tromboncini Bassi Tromboncini Soprani	<b>Altra Sonata</b>  Ottava Tromboncini Bassi Tromboncini Soprani	<b>9. Sonata di Arpeggio</b>  Ottava Tromboncini Bassi Tromboncini Soprani

27	<b>19. Suonata in Risposta &amp; Organo trasportando nel Basso alla 5. bassa</b>  Principali soprani <i>Voce Umata</i> <i>Flauto in XII</i> <i>Tromboncini Soprani</i> <i>Cornetta</i> Contrabbassi		<b>14. Concerto d'oboè, e cuccio</b>  Principali soprani  <i>Flauto in XII</i> <i>Tromboncini Soprani</i>
28	<b>21. Suonata da Flauto e Oboe</b>  <i>Flauto in VIII</i> <i>Tromboncini Soprani</i>		
29	<b>27. Suonata all'uso di Trombetta, e Corni di Caccia</b>  Principale Bassi e Soprani <i>Tromboncini Soprani</i>		
30			<b>10. Concerto di campanelli o sia acciarini</b>  Principale Bassi e Soprani XXXIII XXXVI <i>Tromboncini Soprani</i> Contrabbassi
31	<b>20. Suonata da Flauto e Fagotto</b>  <i>Flauto in VIII</i> <i>Tromboncini Bassi</i>	<b>Altra Sonata</b>  Principale Bassi <i>Traversiere</i> <i>Tromboncini Bassi</i>	

32		<b>Sonata allegra</b> Principale Soprano Ottava XII XV <i>Cornetta</i> XXIX <i>Tromboncini Bassi</i>	
33	<b>25. Suonata a Duetto</b> <i>Flauto in VIII</i>		
34	<b>26. Suonata a Duetto</b> <i>Flauto in XII</i>		<b>8. Concerto di flauto dolce</b> <i>Flauto in XII</i>
35	<b>28. Suonata a due Flauti</b> <i>Flauto in VIII</i> <i>Flauto in XII</i>		<b>13. Per sonare il corno del gran Signore</b> <i>Flauto in VIII</i> XIX «Si sona alla metà della tastiera»
	«Il restante delle Combinazioni si lascia in arbitrio del virtuoso Suonatore»	«Altre Sonate a piacere dell'Organista»	«Queste che abbiamo scritto sono le combinazioni più usuali, ve ne sono moltissime altre, le quali si lasciano in arbitrio del Virtuoso Sonatore»

## Tra pannari, tintori e stiratori... La casa dei Cioccolani a Cingoli

*Luca Pernici*

Lo scorso inverno 2012-2013, nel contesto della preparazione del convegno di studi sui Cioccolani (che in questo volume trova attestazione), nel dialogare – in sede di comitato scientifico – intorno alle varie questioni di interesse relative a tale famiglia di organari cingolani e quindi all'individuazione di quelle che sarebbero dovute essere oggetto delle relazioni del simposio, ci si trovò a constatare l'ignoranza del luogo fisico in cui nella nostra città i Cioccolani vissero e svolsero la propria attività di alto artigianato artistico.

Individuare la casa di questi importanti organari, sarebbe potuta essere, al di là di un contributo storico, l'occasione per un simbolico momento celebrativo a margine del convegno stesso.

Le ricerche in merito, condotte dallo scrivente e dall'architetto Rudy Togni negli archivi del Comune di Cingoli, della Diocesi e del Catasto di Macerata, sono state coronate da successo, portando all'individuazione di quella che fu la casa dei Cioccolani e la sede dell'attività organaria dei membri della famiglia, e – nello specifico – del più celebre di loro: Odoardo.

Nel registro del catasto ottocentesco post-unitario, redatto tra il 1870 e il 1878 (*Vol. 322, Partita n. 239, foglio 6*), l'edificio in questione (al nome di: «Cioccolani Odoardo, Giuseppe, Pietro fu

Francesco») è indicato dalla particella «n. 430», corrispondente all'edificio sito all'allora civico «286» di Vicolo della Tinta (attuali nn. 18 e 22 della medesima via), nel quartiere cittadino dello Spinetto, a ridosso delle medioevali mura meridionali della città.

L'immobile in cui, nel 'Balcone delle Marche', i Cioccolani vissero e svolsero la propria attività organaria, si trovava cioè nel luogo cittadino in cui – come anche tutt'oggi la toponomastica attesta – erano presenti, e da lungo tempo (almeno dalla metà del sec. XIII), le attività legate all'artigianato tessile e alla produzione di stoffe e di lana: battitori, follatori, pettinatori, filatori, tessitori, stiratori, lavandari, tintori, ecc. A questo riguardo, nell'edificio dirimpetto al nostro, è ancora oggi visibile, incastonata nel muro, l'epigrafe «QUI SI MANGANA E SI DA / LONDE E SALDA», ovvero: «Qui si stira, si pieghetta e si inamida», attestante un'attività di stireria.

Secondo l'idea iniziale, a margine del convegno di studi, precisamente a chiusura della sessione mattutina di questo, si è svolta una breve cerimonia a cui hanno assistito i convegnisti e parte del pubblico. Così, alla presenza del Consigliere comunale con delega alle Attività culturali dott. Eugenio Morganti, delegato dal Sindaco, assente per motivi istituzionali, è stata inaugurata dal discendente Ing. Antonio Cioccolani una targa marmorea celebrativa apposta, a ricordo e indicazione perenne, sulla facciata della casa che fu dei Cioccolani.

Il testo che vi si legge, dettato dal prof. Paolo Peretti, è il seguente:

**IN QUESTA CASA  
GIÀ DELLA FAMIGLIA  
FIORIVA INDUSTRIE  
DURANTE L'OTTOCENTO  
L'ARTE DEGLI ORGANI  
CHE EBBE  
ODOARDO CIOCCOLANI  
ESPONENTE PIÙ ILLUSTRE  
Comune di Cingoli    Luglio MMXIII**



*L'ex casa dei Cioccolani, in Vicolo della Tinta 18, prima dell'inaugurazione della lapide (foto F. Cardarelli).*



*L'inaugurazione della lapide: il consigliere comunale dott. Eugenio Morganti (a sinistra) e l'ing. Antonio Cioccolani, con due ragazze in costumi cingolani dell'Ottocento (foto F. Cardarelli).*



*Ritratti fotografici di Odoardo (sopra) e del figlio Alceste  
(per gentile concessione della famiglia).*







*L'organo della chiesa di S. Agostino a Montelparo, costruito da Odoardo Cioccolani nel 1855-56 (Op. 14).*



*Dello stesso: particolare del cartiglio patronimico a stampa e penna, posto al centro del listello frontale della tastiera.*

Stampato nel mese di Ottobre 2014  
presso il Centro Stampa Digitale  
dell'Assemblea legislativa delle Marche

Nel vivace panorama dell'arte organaria marchigiana dell'Ottocento, spicca l'attività della famiglia Cioccolani di Cingoli attraverso quattro generazioni: dal capostipite Francesco, che mutò l'iniziale professione di sarto in quella di organaro, su su attraverso i figli Giuseppe, Pietro e Odoardo (il più alacre e celebre esponente della dinastia), per giungere ad Alceste, figlio di Odoardo, che scavalca il XIX secolo, e per finire con Atalo, la cui morte immatura chiude tristemente la parabola professionale familiare alle soglie del secondo decennio del Novecento. Il presente volume raccoglie gli atti del convegno che si è svolto a Cingoli nel luglio 2013, con l'intervento di qualificati relatori. I loro contributi, oltre ad approfondire le tematiche specialistiche, offrono anche un'ampia panoramica su diversi aspetti della società marchigiana (economia, cultura, costume) dall'antico regime pontificio allo stato unitario moderno.

QUADERNI  
DEL CONSIGLIO  
REGIONALE  
DELLE MARCHE

157

ANNO XIX - n. 157 Ottobre 2014

Periodico mensile

reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996

Spedizione in abb. post. 70%

Div. Corr. D.C.I. Ancona

ISSN 1721-5269

Direttore

Vittoriano Solazzi

Comitato di direzione

Giacomo Bugaro, Rosalba Ortenzi,

Moreno Pieroni, Franca Romagnoli

Direttore Responsabile

Carlo Emanuele Bugatti

Redazione

Piazza Cavour, 23 - Ancona - Tel. 071 2298295

Stampa: Centro Stampa digitale

dell'Assemblea legislativa delle Marche, Ancona