

di FLAVIO COLUSSO

FRA MOZART E ANFOSSI

APPUNTI PER UN'ANALISI
DELL'OPERA DI PASQUALE
ANFOSSI, AL DI LÀ DELLA
GIÀ NOTA COLLABORAZIONE
OFFERTA DA MOZART ALLE
SUE OPERE.

Introduzione: Mozart e Anfossi?

L'Europa del '700, attraversata senza sosta da innumerevoli correnti musicali, segnata da "mode" e da "smanie" di ogni sorta, vede la Scuola musicale napoletana farsi assoluta interprete del concetto stesso di "produrre musica" e formare vere e proprie dinastie di "musicisti-compositori". I famosi, celebri, rinomati "Maestri di Cappella Napolitani" creano e "inventano" una immagine musicale settecentesca in continuo frenetico cambiamento, ma sempre rispettosa di una "immobile tradizione" che continua a guidarli. "... La stessa smania di novità che ha provocato in Italia una vera rivoluzione nella musica origina spesso strani concetti"¹: Rinaldo da Capua confessa come "non sia loro rimasto nulla di nuovo da fare", e che "l'unica possibilità di ottenere fama di originalità sia riposta nell'ignoranza e nella poca memoria del pubblico. Infatti, sia nel campo della melodia, sia in quello della modulazione, tutto è già stato fatto e ripetuto molte volte... non si può trovare una sola melodia nuova che non sia già stata riscritta mille volte in tonalità differente e in ritmi differenti"². Napoli, inoltre, "è una città straordinariamente popolata, con un movimento ed un'attività superiori perfino a quelli di Londra e Parigi". Non è possibile dunque, pensando ad una cantata, ad un'opera teatrale seria o comica o a qualunque composizione musicale settecentesca, non richiamare alla mente un bisogno assoluto di "napoletanità", come essenza informatrice della cultura musicale.

Tra i numerosi giudizi che dal 1740 in poi si riferiscono alle "glorie teatrali napoletane", quello espresso da Grosley (1758): "... se l'Italia è il diapason, Napoli ne è l'ottava"³, raccoglie in maniera sintetica il giudizio dei contemporanei e sancisce l'idea di Napoli non più città fisica, ma paradigma ideale del mondo musicale del tempo: un mondo in cui fervono scambi ad ogni livello, si montano pasticci teatrali autorizzati e non, si fa spettacolo in "Accademie" e "pubblici ritrovi", gare tra compositori e tra virtuosi, si svolgono silenziose, private, velenosissime contese e dietro a ciò si muovono sempre, più o meno potenti, le cabale e gli intrighi. La musica stessa, ancora prima di essere eseguita, corre il rischio di passare di mano con troppa facilità: Mozart scrive da Roma "... una sinfonia è dal copista (il quale è mio Padre) perché non la vogliamo dar via per copiarla, altrimenti egli sarebbe rubata..."⁴. Il compositore, oggi in primo piano, per quanto allora potesse avere raggiunto la

fama, vedeva sempre il suo nome scritto in caratteri minuti o del tutto trascurato: le cronache preferivano occuparsi degli interpreti vocali, dei balli, e i "virtuosi", padroni assoluti della scena, imponevano propri tempi e necessità all'attività creativa. Lo stesso ruolo sociale che il teatro aveva assunto e che coinvolgeva con il rito quotidiano la maggioranza delle classi sociali, chiedeva continuamente musica nuova, salvo poi apprezzare solo ciò che il reiterato ascolto aveva reso noto. "...Quando saranno sazi di musica, e lo saranno presto per l'eccesso attuale, quella stessa passione per la novità che li fece passare rapidamente da uno stile musicale ad un altro, spesso cambiando dal meglio al peggio, li condurrà a cercare il divertimento in un teatro senza musica..."⁵. Pasquale Anfossi, "Celebre Maestro di Cappella Napoletano" è uno di quei musicisti il cui nome sembra dover assumere consistenza nella memoria comune e in quella storico-musicologica solo in relazione al ricordo di legami che si suppone egli abbia avuto con il "genio" di Mozart: riportato generalmente all'attenzione solo in tal veste, Anfossi viene anche rapidamente dimenticato. Questo contributo vuole invece conseguire risultati diversi e si basa su dati tratti da un "diario di lavoro" tracciato dallo scrivente che non è uno storico teorico, o non solamente, ma un musicista *pratico* che, nel suo ruolo di direttore d'orchestra, da alcuni anni si è impegnato nel riproporre e rivalutare l'opera di Anfossi.

Per quanto attiene al "rapporto Mozart-Anfossi" questo non risulta essere stato diverso da quelli che intercorsero tra il salisburghese ed altri più o meno noti musicisti dell'epoca: non esiste infatti una documentazione storica "particolare". Ma esiste il dato obiettivo di una "collaborazione" unidirezionale di Mozart con il musicista tabiese, circostanza consueta ai costumi compositivi del tempo, generalmente casuale, non necessariamente segno di stima, quasi mai frutto di lavoro comune. Vero è che statisticamente il nome Anfossi ricorre più di altri nel catalogo mozartiano ma, se guardiamo alle arie che Mozart scrisse per le opere dell'italiano, le sappiamo essere nate per lo più ad uso dei virtuosi che nelle opere si sarebbero dovuti produrre e che Mozart si trovò a dover compiacere, spesso suo malgrado. Infatti il periodo che lo vede impegnato in queste composizioni "per terzi", dal 1783 al 1791, è il momento in cui la "mitizzata" Italia sembra aver perso molto del proprio fascino agli occhi del più maturo Mozart: i suoi giudizi sono duri, a volte risentiti nei confronti di altri musicisti "italiani". Per cultura, però, se non anagraficamente, esattamente come "italiano" era lui che aveva mirabilmente assimilato e fatto propri il linguaggio, gli schemi compositivi ed i motivi "napoletani", "lombardi" e "veneziani".

Tra i motivi che possono spiegare questo mutato atteggiamento si può fare riferimento in buona parte a quel "troppo" vasto capitolo della storia musicale che va catalogato sotto "cabale e intrighi degli italiani", argomento trasformatosi con rapidità in luogo comune ad inquinare giudizi e a porsi come vera e propria pietra d'inciampo per la valutazione di fatti e persone. È indubbio che gli "italiani" godessero di forte potere in alcuni ambienti e che tale posizione fosse stata in alcune occasioni raggiunta, oltre che per meriti



musicali, anche con "abilità diplomatica". Nulla di nuovo sotto il sole, ma è anche indubbia la competenza ed il valore musicale di tutti coloro che professavano l'arte musicale nel Settecento. Con Anfossi non vi sono poi dubbi: la sua fama e il suo valore erano riconosciuti e indiscussi in tutta Europa e nel momento in cui Mozart scrisse le "arie aggiunte", se situazioni di imbarazzo e di equivoco dovevano esserci, queste sarebbero ricadute tutte sul salisburghese: "(...) Quando nel 1783 fu rappresentato a Vienna *Il curioso indiscreto* di Anfossi, composto nel '78, madame Lange e Adamberger, che, come cantanti tedeschi, dovevano vincere non poche opposizioni, compresero che non sarebbe mancato il loro successo se avessero interpolato nell'opera una composizione di Mozart e lo pregarono di scrivere due pezzi per il loro debutto. A questo proposito Mozart scriveva il 2 luglio '83 a suo padre: "L'opera è stata rappresentata: nulla in essa è piaciuto, meno i miei due pezzi, ed il secondo, un canto di bravura, è stato replicato. Ma i miei nemici andavano dicendo che io avevo osato di correggere l'opera di Anfossi. Saputo ciò, scrissi al conte Rosenberg che non avrei scritto i due pezzi se nel libretto non fosse stato inserito, in italiano e tedesco, il seguente avvertimento: "Le due arie a carte 36 e a carte 102 sono state messe in musica dal signor Maestro Mozart, per compiacere alla signora Lange, non essendo quelle state scritte dal signor Maestro Anfossi secondo la di lei abilità, ma per altro soggetto. Questo si vuole fare noto perché ne vada l'onore a chi conviene, senza che rimanga in alcuna parte pregiudicata la riputazione e la fama del più molto cognito Napolitano (II, 46)"⁶. Quanto affermato da Mozart, fatta salva la verifica del giudizio sull'esito dell'opera e l'indiscutibile bellezza delle arie da lui scritte, è specchio di una situazione psicologica che Wolfgang doveva ormai sopportare a fatica, sempre "infastidito dai suoi nemici" (la corrente di Salieri); e nulla ci fa escludere che situazioni analoghe si siano verificate quando Mozart, nel 1786, scrisse un'aria per *Le Gelosie fortunate* il cui tema verrà poi riutilizzato nella sinfonia *Jupiter* del 1788 o quando, nel 1791, su temi dell'opera *La forza delle donne* o altrimenti *Il Trionfo delle donne* scrisse la *Contraddanza* K 605a.

L'attenzione su queste circostanze si accende perché "Mozart è Mozart" ma in realtà i due musicisti, entrambi importantissimi nella misura che è a loro rispettivamente dovuta, vivono senza contrarre debiti reciproci diversi da quelli imposti dalla consuetudine musicale del tempo. Il binomio Anfossi-Mozart, se non viene chiarito e riletto per quello che realmente è stato, o meglio, "non è stato", rimane la "perversa" eredità di romanticizzate visioni ottocentesche che, alla ricerca del "genio assoluto", trascurano e annullano, spesso in malafede, tutto ciò che non sia funzionale a loro più o meno espresse finalità. La letteratura critica ottocentesca su Anfossi, e non si vede perché la situazione dovrebbe essere diversa per altri cosiddetti "minori", non fa altro che ripetere formule e giudizi stereotipi, si riduce a volte a trascrizione di dati per "sentito dire", quando non a semplice lavoro di ricopiatura gli uni dagli altri (vedi l'Appendice di questo studio).

Non si può fare storia riguardando solo a ciò che altri hanno "consacrato" come grande: la conoscenza dell'"ordinario" che circonda l'evento è

indispensabile per una corretta valutazione critica. Laddove poi il giudizio non abbia la possibilità di esercitarsi direttamente sull'oggetto del suo studio, stupisce la nettezza con cui vengono espressi pareri, autorevoli e non. Sembra che, fortunatamente, qualcosa in questo senso stia mutando: Osthoff in uno scritto del 1986 su Anfossi premette quella che amabilmente definisce una *captatio benevolentiae*: "Pasquale Anfossi è nome notissimo... ma la sua musica, conservata in un'immensa quantità di manoscritti, è ignota del tutto o quasi. Quest'affermazione vale non solo per il pubblico più vasto che si interessa di musica, vale non solo per gli studiosi di storia della musica in generale, ma anche per gli specialisti di storia dell'opera, dell'oratorio o della musica sacra di quest'epoca..."⁷. Tra le righe sembra leggersi la denuncia di un certo modo di fare storia che vive dimentico del fatto che la musica è nulla se non prende vita in una attendibile esecuzione, unico momento che si offre concreto per esprimere un giudizio.

Lo spettacolo del Settecento: fra cronaca e critica

*"... L'opera cadde in un subito; per quanto gli intendenti di contrappunto han detto composta ella ben fosse..."*⁸

Nell'indagare i motivi dell'inattendibilità di molti dei giudizi espressi dalla critica ottocentesca, dobbiamo chiederci quali siano stati gli elementi di valutazione sottesi a tali pareri.

È inutile cercare riferimenti a "fonti" intese in senso moderno: d'altro canto, anche dove sembra esserci una conoscenza diretta o comunque "affidabile" dell'argomento trattato, resta il dubbio che, note le condizioni in cui nel '700 si allestiva e si assisteva ad uno spettacolo, molti fossero gli elementi, del tutto estranei alla musica e alla sua qualità drammatica, che potessero influenzare l'esito della serata e il giudizio poi trasmesso alla "storia".

Un'opera ricordata come "caduta" al di là del suo obiettivo valore, e per sua sventura mai più riproposta per un appello, è un'opera dimenticata. Questo destino ha privilegiato per lo più le opere serie che, per il loro carattere generalmente "celebrativo", diversamente dalle acclamate farse e commedie, non riuscivano a ritrovare uno spazio nel pur vastissimo mercato operistico dell'epoca. Sorte diversa avevano i libretti che venivano, senza problema alcuno, riutilizzati da diversi musicisti.

Il pubblico del Settecento era musicalmente "molto colto": in città, come nei paesi, erano in molti a saper suonare uno o più strumenti, a poter comporre o

accompagnare un'aria, improvvisare una danza, e questo comune linguaggio in qualche maniera attenuava la differenza tra le classi: nasce e si afferma la figura del "nobile dilettante" che fa musica con altissima competenza ed arte per puro piacere, a soddisfazione delle proprie aspirazioni intellettuali.

Questo pubblico teneva in teatro un comportamento che è ben difficile per noi immaginare nonostante sia testimoniato concordemente da molti viaggiatori del tempo: e si consideri che non vi sono distinzioni geografiche che tengano. Due cittadini francesi che visitarono Roma e Napoli nel 1774⁹, felici di poter assistere al melodramma italiano, tanto decantato in Francia, nella sua patria di origine, riportano questa singolare esperienza: "... Se lo spettacolo tardava a cominciare, allora in platea succedeva di tutto: si urlava e si applaudiva senza ragione, e tutti s'impazientivano. Come si poteva sopportare un simile strepito prima di ascoltare un'opera... Si può dire che all'inizio tutto procedesse bene, però ai recitativi era assai difficile abituarsi. Parte del pubblico non seguiva la rappresentazione, anzi, durante i recitativi, tornava a fare chiasso, parlando forte con tanta ostentazione che non si riusciva a scindere le voci dall'orchestra. Però se l'aria era buona, appena cominciata, subentrava il silenzio. Comunque se ne perdeva la metà, dal momento che gli applausi erano fragorosissimi durante la stessa esecuzione. Si faceva rumore con le mani e con i piedi e si agitavano fazzoletti che venivano legati in cima ai bastoni portati dagli uomini. Si lanciavano grida di tutte le specie. E tutto andava a svantaggio di coloro che avrebbero voluto sentire qualche cosa".

Durante l'esecuzione dell'*Achille in Sciro* dell'Anfossi, alla quale poterono assistere in Roma, videro che "... il pubblico era tremendissimo e qualche volta non si risparmiavano insulti agli interpreti, mentre nei palchi non si faceva che mangiare e bere senza risparmiarsi le operazioni che seguono". Queste pubbliche rappresentazioni, in occasione delle quali il teatro somigliava, viste le descrizioni, ad un girone infernale o ad un postribolo (anche gli atri e gli accessi ai teatri non avevano allora nessuna caratteristica di splendore e vengono spesso citati come simili a "rimesse" o "granai"), dovettero colpire i francesi come impressionarono l'inglese Burney, non tanto per l'esuberanza delle manifestazioni, quanto per il fatto che queste si protrassero per tutto lo spettacolo impedendone l'ascolto: la vivacità del pubblico non è infatti un privilegio italiano, ma in Francia e in Inghilterra trovava sfogo a musica finita: "...Non immaginavo che un pubblico francese fosse capace di fischiare tanto come accadde in quest'occasione, dove i fischi si alternavano alle risate sguaiate, come non mi era mai accaduto di sentire neppure al Drury-Lane o al Covent Garden. In breve l'opera fu condannata con tutte le forme usate in Inghilterra, se si eccettua la rottura dei sedili sulla testa degli attori, e gli incessanti sibili sostituiti dai fischi".

Gli atti dell'opera, intercalati ai lunghi balli, risultavano per forza di cose così lunghi che non si riusciva più a rimanere attenti e "coloro che non chiacchierano o non giocano a carte, finiscono di solito per addormentarsi"¹⁰. Alle difficoltà imposte all'ascolto da un pubblico turbolento si aggiungono in Italia quelle dovute alla dimensione dei teatri: "...In Italia i teatri sono immensi;

per essere ascoltati in quello spazio e in quel chiasso, gli attori sono costretti a urlare continuamente. Ogni frase è così più simile all'arringa di un generale a capo di un esercito di centomila uomini, piuttosto che al discorso di un eroe o di una eroina che conversino: ciò non consente che poche modulazioni alla voce; tutte le passioni si esprimono in modo egualmente clamoroso, sia quelle tenere, sia quelle violente"; ed esplicitamente riferito al San Carlo "... la vastità dell'edificio e il chiasso del pubblico sono tali da non lasciar udire distintamente né le voci né gli strumenti... nessuna delle loro voci è abbastanza potente per un simile teatro quando è così affollato e rumoroso. La prima donna, signora Bianchi... non appagò i napoletani che sono stati abituati alla voce forte e brillante... C'è troppa semplicità nei suoi modi per soddisfare il gusto depravato di questi *enfants gatés* che provano piacere soltanto di fronte a chi riesce a stupirli..."¹¹.

In Italia Napoli, Roma, Venezia e Milano detengono il potere critico a livello internazionale "... Roma è considerata il luogo più ambito per i compositori: infatti i romani sono i giudici più esigenti d'Italia in fatto di musica. In questa città le fazioni sono più frequenti che altrove, ed hanno partigiani assai litigiosi. Si ritiene generalmente che un compositore od un interprete che abbia ottenuto successo a Roma non abbia nulla da temere dalla severità dei critici di altre città..."¹². Mozart scrive al padre nel 1777: "... Non sono mai stato così stimato come in Italia: ed uno acquista credito sol se ha scritto opere in Italia, specialmente a Napoli"; e nel 1778: "... per farsi conoscere al mondo come compositore, uno deve vivere a Parigi, a Vienna o in Italia"¹³. Molti lavori caduti a Roma, a Napoli trionfavano e viceversa, il tutto legato alle diverse abitudini del pubblico o ai giochi delle fazioni. Il teatro era un "rito sociale", non un fatto di cultura: "...Bisogna notare che in Italia sia nei teatri sia in altri luoghi pubblici, si direbbe sia soltanto un pretesto per ritrovarsi a giocare od a conversare, persino durante la rappresentazione di un'opera seria"¹⁴. La critica viene esercitata da letterati, eruditi, colleghi malevoli, dilettanti o "pasquinatori", quando non direttamente da "amatori" o "amanti" di qualche personaggio dell'impresa.

"Chi critica Argentina e che borbotta?/Quattro abatelli col collar stracciato/che fan mille raggiri in ogni lato/per potersi comprare una pagnotta;/quattro scrocon di borsa assai decotta/che per pranzar le fappe hanno segnato:/un qualche milordino incincinnati/che solo a solo per un quattrino abbotta;/un qualche gentiluomo o cameriere/che poi per gratitudine canina,/verso il padron che pur gli dà l'aver/cerca di farlo andar presto in rovina;/qualche gallo di birbo parrucchiere. Questi son quelli che sparlan d'Argentina"¹⁵.

Un curioso esempio di esercizio critico che riguarda il nostro Anfossi è il sonetto, invero brutto assai, che i componenti dell'*Arcadia* gli dedicarono in occasione del brillante successo ottenuto con *L'incognita perseguitata* a Roma: "Viva colui degli animi/signor, che con egregie/note gli affetti muovere/sa con sì forza attiva/con arte impareggiabile. Viva l'Anfossi, viva!/Su dunque, o ninfe amabili,/voi pastorelle semplici,/voi caste, amate Vergini/d'Anfossi il raro

merito/in virtù impareggiabile/liete innalzate all'etere."¹⁶

Se la critica ottocentesca si è basata solo su simili elementi, crediamo che, tutto considerato, ben poco dell'effettivo valore di un'opera o del carattere espressivo di un musicista possa esserci stato correttamente trasmesso, visto il singolare modo con cui si assisteva agli spettacoli e, a volte, l'ancor più insolito modo di esprimere i giudizi.

Ipotesi per una nota biografica sul periodo giovanile di Pasquale Anfossi

Dall'Archivio della Parrocchia di Taggia, in provincia di Imperia, sappiamo che Pasquale Domenico Bonifacio Anfossi nacque il 5 aprile 1727 a Taggia in una casa vicino al *Pradò*, di fronte alla fontana di *Remundi*, figlio di Pietro Anfossi "Musico" e Clara Maria Barla, e che ebbe come padrino di battesimo lo zio, il reverendo Domenico Anfossi O.P. e come madrina la signora Maddalena Fornara. Benché l'appellativo di "Musico" sembri riservato in Italia esclusivamente ai cantanti con voce di soprano o contralto ottenuta artificialmente, cioè i castrati, Pietro era "professore di violino" e Musico era detto "anche un di lui fratello"¹⁷.

Addentrando ora nel vivo delle notizie biografiche su Pasquale ci sembra necessario rilevare come queste siano veramente scarse rispetto all'importanza raggiunta ai suoi tempi dal musicista il quale, non essendo morto in povertà, non può non aver lasciato tracce indelebili del suo cammino, conclusosi come Maestro di Cappella della più antica basilica del mondo, San Giovanni in Laterano. La ragione principale di tale carenza è che seri studi, sia storici sia critici, sull'opera di Pasquale Anfossi non sono mai stati eseguiti: ci si è limitati ad un pigro riciclaggio di alcune informazioni sommarie e spesso contraddittorie: dalle date di nascita e morte (per alcuni 1727-97, per altri 1736-95) e dalla collocazione di Taggia, identificata come "piccolo villaggio del napoletano", ad una sua improbabile fuga da casa "con un vecchio violino e una pagnotta sotto il braccio". Entrato al Conservatorio napoletano della Pietà de' Turchini per alcuni, per altri in quello di S. Maria di Loreto, allievo del "grande maestro" Piccinni e ancora del Sacchini e, per quanto riguarda il perfezionamento del violino, dei "migliori maestri del tempo". Maggiori contraddizioni rileviamo sui dati circa la professione, le sue opere, gli anni delle prime rappresentazioni, le infinite attribuzioni, i giudizi critici.



Pietro Metastasio

Provando a mettere un po' d'ordine tra le diverse notizie consideriamo il non più giovanissimo Pasquale, tra i diciassette e i diciotto anni, entrare al Conservatorio di S. Maria di Loreto come allievo di violino: l'età per accedere a quell'istituto era "fra gli otto e i dieci... a meno che non siano già parecchio avanti nello studio e nella pratica"¹⁸.

Questo dato ci impone una sosta e un ritorno indietro, al periodo di studio che il nostro fece con il padre a Taggia, per accennare ad un argomento poco frequentato dagli odierni studi, ma molto interessante e che nel nostro caso è quantomeno la base di partenza per alcune considerazioni sulla formazione culturale e sulle esperienze del diciottenne Anfossi, non ancora divenuto "Napolitano". All'età di undici anni entrò "in un piccolo complesso ambulante che suonava nelle chiese e nelle ville della regione": questa notizia ci sembra attendibile sapendo che il padre lavorava proprio così, suonando, forse con quel "fratello musico", soprattutto nei "paesi della riviera francese da Nizza a Marsiglia"¹⁹.

C. Burney nel suo *Viaggio musicale in Italia* ci descrive molti di questi "musicanti girovaghi" e quasi sempre con toni entusiastici: "Poiché era troppo tardi ormai per il teatro, ci mettemmo a gironzolare per le strade per prendere i primi contatti con la città (Lione), ed infine capitammo in un caffè dove fummo intrattenuti da una famiglia di Italiani, che in Italia non si era mai esibita altro che nelle strade.

Il padre suonava con grande spirito nella parte di primo violino e i due figli come secondo violino e violoncello; le parti vocali erano eseguite dalle due figlie che cantavano, a turno, arie e duetti."

Il violino ebbe grande parte nella carriera di Anfossi; la lunga pratica strumentale lo portò inoltre ad accostarsi alla composizione operistica tardivamente, ma dotato di quelle capacità e qualità, da tutti riconosciute e ricordate, di ottimo strumentatore. Il Florimo, riprendendo il Marchese di Villarosa e anche il Grossi, ricorda che: "Come antico suonator di violino, i suoi accompagnamenti davano gran risalto a questo strumento: ed anche dai secondi violini, che intrecciava con isvariate idee, sapeva trarre ottimi effetti". Ma, non avendo noi molte notizie di questo primo periodo trascorso al nord, torniamo ad ascoltare il Burney: "L'orchestra era formata da due violini, un mandolino, un corno, una tromba e un violoncello. Malgrado l'oscurità suonarono lunghi concerti con parti solistiche per il mandolino.

Mi sorprese la memoria di questi esecutori: si trattava di eccellente musica da strada...".

Di Venezia, dove il livello musicale esecutivo era superiore di gran lunga a quello di molte altre città italiane, il Burney ricorda: "Ebbi subito occasione di sentire musica per la strada, eseguita da un complesso di girovaghi formato da due violini, un violoncello e una voce...erano così bravi che in ogni altro paese d'Europa non soltanto avrebbero attirato l'attenzione, ma sarebbero stati meritatamente applauditi.

Questi due violini suonavano con molta bravura passaggi difficili...talvolta era una sola voce e una chitarra, talvolta due o tre chitarre insieme...".

Come vediamo questa attività era diffusissima e fiorente considerando anche gli ingaggi privati per cerimonie, banchetti, festini e Accademie, le quali solitamente raccoglievano realtà abbastanza eterogenee di esecutori e compositori dilettanti o professionisti, cioè a pagamento. Un lavoro certamente precario e basato su difficili, snervanti viaggi continui, ma non molto diverso in intensità da quello di un grande artista, sia compositore sia cantante, che raggiungeva livelli frenetici di attività, dividendosi tra gli incontri sociali, la creazione o lo studio delle opere, le poche prove e le numerose esecuzioni, con ritmi oggi impensabili.

L'abilità esecutiva del giovane Anfossi dagli undici ai diciotto anni doveva aver raggiunto un discreto livello se, data la difficoltà di accedere agli ambiti Conservatori napoletani, riuscì a divenire allievo di Barbella, Vitolo e del Maestro di Cappella Francesco Durante. Nell'antico Conservatorio di S. Maria di Loreto fondato nel 1557, si dice che Anfossi indossò "l'uniforme", che era per tutti "bianca con una specie di fascia nera" (quella della Pietà dei Turchini era "con sottana e zimarra color turchino oscuro"), nel 1774, condotto "da un nobile ligure". L'ipotesi è credibile, ma solo in parte: ricordiamo che lo zio Domenico era un "Padre domenicano di chiara fama" e che il Cardinale tabiese Nicolò Maria Lercari, già Arcivescovo di Benevento, era Segretario di Stato di Papa Benedetto XIII: è dunque molto probabile che il giovane Anfossi sia partito da Taggia ben dotato di raccomandazioni, ma non subito per Napoli quanto per Roma dove, dalla zona di Taggia e Sanremo, arrivavano le forniture di palme per le cerimonie della Settimana Santa a seguito della concessione fatta da Papa Sisto V alla famiglia Bresca²⁰. Questa ipotesi, tutta da verificare, potrebbe spiegare come mai, da fonti di archivio, lo sappiamo nel 1745 alla Cappella musicale di S. Salvatore in Lauro, la chiesa dei Marchigiani a Roma²¹. I dati sembrano essere altrettanto approssimativi circa i maestri e i probabili "maestrini" con i quali completò la sua formazione musicale nel Conservatorio napoletano: ci sembra, infatti, che nel periodo di studi di Anfossi un regolare magistero di Piccinni e Sacchini non sia credibile in quanto risulta che Piccinni, più giovane di Anfossi, entrò allo stesso Conservatorio, come alunno, solo nel maggio del 1742 e ne uscì nel 1754, mentre il Nostro lo lasciò nel 1752. È più probabile che, se ci furono dei rapporti didattici al tempo del Conservatorio, questi fossero a livello di "maestrino" e che un incontro su un piano musicale più maturo e costruttivo, specie sotto il profilo stilistico, poté avvenire dopo i comuni anni scolastici. Piccinni, d'altronde, debuttò come operista nello stesso anno di licenza, mentre Anfossi solo nel 1763, dopo aver probabilmente prestato servizio come professore di violino nelle orchestre napoletane. Mentre quest'ultima notizia, riportata da molti, non è particolarmente documentata, è ormai certo che il suo debutto come operista avvenne a Roma nel '63 e non a Napoli nel '58: l'opera *Le donne fedeli*, andata in scena nel 1758 al Teatro dei Fiorentini, era infatti del fratello di Pasquale, Vincenzo ("che prometteva moltissimo e morì giovane assai"), citato dal Carpani e dal Florimo e che gli lasciò come eredità lo strano aneddoto che "non poteva scrivere una nota, se non in mezzo a' capponi arrostiti, a salsicce fumanti, e presciutti, e stuffati".

Nelle *Memorie dei compositori del Regno di Napoli* del Marchese di Villarosa troviamo, oltre alle errate date di nascita e morte (1736-1795), una citazione che aggiunge ulteriore incertezza alle già vaghissime notizie tramandate: "Intanto dalla scuola di Greco sortono... gli Anfossi e tanti altri illustri compositori di musica". Una testimonianza del Burney del 1770 circa la qualità delle esecuzioni degli allievi di quel Conservatorio non lascia particolarmente entusiasti: "Alle cattive voci si univa un modo di cantare totalmente sciatto, rozzo e imperfetto... si può dire lo stesso per gli strumenti... i Conservatori erano molto decaduti, mentre un tempo avevano prodotto grandi musicisti...". Inoltre circa un maestro di Anfossi, ricordato in città come uno dei migliori esecutori, ci dice: "Barbella invece mi lasciò alquanto deluso; le sue esecuzioni non hanno nulla di sorprendente; bisogna tener conto che non è più giovane e che i solisti qui non sono richiesti né apprezzati per cui si dedica per lo più all'insegnamento e all'esecuzione in orchestra... come solista è tuttavia inferiore sia a Nardini sia a parecchi altri violinisti italiani". Conclude, comunque, che "i ragazzi si alzano un'ora prima dell'alba e si esercitano ininterrottamente, con una sosta di un'ora e mezzo per il pranzo sino alle otto della sera; e questa costanza nello studio per un certo numero d'anni, se si associa all'ingegno e a un buon insegnamento, deve necessariamente produrre grandi musicisti". Ma "la musica vocale ha raggiunto il suo più alto grado di perfezione nei Conservatori di Venezia".

Riflessioni storico-stilistiche sulla produzione teatrale, strumentale, sacra e oratoriale di Pasquale Anfossi

La produzione teatrale di Pasquale Anfossi, pur nella esiguità degli studi critici e storici e la scarsa attendibilità di molti dati, è stata senz'altro privilegiata, nell'attuale indagine musicologica, rispetto alle sue produzioni di musica sacra e strumentale, totalmente insondate²². Del vastissimo "catalogo", non ancora redatto, alcuni titoli sono andati dispersi, altri sono stati da noi ritrovati: si contano in tutto settantasei opere originali, oltre a diversi "pasticci" e due cantate celebrative, composte fra il 1763 e il 1789, con alcune piccole pause e con un ultimo lavoro nel 1793 (o 1794), dopo il suo ritiro dalle scene teatrali internazionali. Un'attività che, sommata a quella strumentale e a quella sacra, ci sembra veramente di rilievo, considerando inoltre che la qualità della scrittura musicale, ai suoi tempi universalmente riconosciuta e

“celebrata”, non venne quasi mai a mancare nelle sue composizioni che ebbero, oltre alle infinite copie, il privilegio di essere stampate in numerosissimi esemplari in raccolte, partiture, arie sciolte, “spartiti” ridotti delle “parti cantanti” complete, trascrizioni ed adattamenti da camera di sinfonie, brani d’opera e strumentali. Se poi si tiene conto della difficoltà e scomodità dei trasporti da una “piazza” all’altra in quell’epoca, anche se questo è un dato comune a molti “compositori d’opera” del ’700, la sua produzione ci pare ancor più notevole.

La scrittura e la messa in scena delle proprie produzioni (i compositori avevano l’obbligo di preparare i cantanti e l’orchestra, curare la regia dello spettacolo e dirigere l’orchestra “seduti al primo cimbalo” almeno per le prime tre rappresentazioni) portarono Anfossi, nel primo periodo di attività, fra Roma e Napoli, poi soprattutto a Venezia, Roma e altre città d’Italia fra le quali Torino, Padova, Reggio, Firenze, Parma. La sua fama divenne presto tale da imporlo in tutti i teatri d’Europa: da quelli di Londra, Parigi, Berlino, Vienna, Praga, Madrid, Lisbona, per citare i più noti, a quelli di Esterhaz, Dresda, Ratisbona, Copenhagen, Graz, Zara, Varsavia, Nizza, Lipsia, ecc. L’unico grande teatro dal quale non ebbe mai una commissione fu il Teatro alla Scala di Milano, che non mancò comunque di replicare un gran numero di suoi capolavori.

La nostra è certo l’epoca della velocità, ma credo che anche allora, fatte le debite proporzioni, non fossero da meno, considerando che un’opera veniva scritta in 15-30 giorni e a volte terminata durante le prove, le quali erano ridotte all’osso per quanto concerne l’orchestra (3-4 giorni) e i cantanti, che non di rado arrivavano all’ultimo momento e imponevano modifiche fino quasi a... dopo essere entrati in scena.

La stagione ordinaria di Carnevale era formata da 2-3 titoli e vedeva alternate le novità con i successi dell’anno passato e con quelli particolarmente fortunati degli anni ancora precedenti e, spesso, un “compositore d’opera” come il Nostro metteva in scena un’opera all’inizio del Carnevale in una città, un’altra nel mezzo della stessa stagione — cioè circa un mese dopo — in una città distante anche centinaia di chilometri e una terza in un’altra città o nella stessa della sua prima o della sua seconda produzione. Fortunatamente, le stagioni intermedie (autunno e primavera o dell’Ascensione) erano un po’ più tranquille.

Il “compositore d’opera”, come vediamo, era una tipica figura di artista, molto complessa e inserita in un circuito di guadagni a volte non indifferenti, anche se poi sui propri lavori, una volta passati al copista, non aveva più nessun diritto e controllo.

Il successo di Anfossi, nel campo “capriccioso” e irto di insidie del teatro musicale, è da ricercarsi soprattutto nella sua facile scrittura, nelle sue lineari strutture armoniche tendenti ad esaltare più l’espressività ed il virtuosismo del canto che la costruzione orchestrale e l’intreccio. Ma proprio questa facilità e linearità, scambiate per “povertà d’invenzione”, portarono a considerazioni abbastanza polemiche sul suo reale talento. “La sua musica — scrive il Florimo —

era sempre chiara, ben condotta ed alcuni finali delle sue opere servirono di modello nel loro genere a molti scrittori di quel tempo... riusciva molto nel genere tenero e brillante”.

Questi aspetti peculiari dello stile di Anfossi sono stati più volte messi in rilievo ma mai finora analizzati puntualmente. È evidente che per trattare ampiamente e con dovizia di esempi l'argomento occorrerebbe uno spazio assai ampio ed uno studio ben più approfondito. Noi cercheremo di osservare alcuni particolari partendo da un'affermazione del Metastasio: “Se l'ammirabile Gabrielli non ha un passaggio di trenta battute, e non va con una volata a toccar l'*efaut* sopracuto, gli spettatori gelano. Ella potrebbe riscaldarli molto di più cantando al cuore”. E ancora Mozart: “... alla lunga non poteva piacere: dei passaggi ci si stanca presto; ed essa (la Gabrielli) aveva la sfortuna di non saper cantare. Non era capace di tenere adeguatamente un'intera nota, non aveva *messa di voce*, non sapeva sostenere; in una parola, cantava con bravura ma con nessun talento. Questa invece (Aloysia Weber) canta al cuore, e preferisce il cantabile...”²³.

Le due caratteristiche musicali, ricercate nelle affermazioni di Metastasio e Mozart, Anfossi sembra averle incarnate entrambe: passi di bravura in quasi tutti i suoi personaggi seri o simili, e la “tenerezza”, propria al suo stile e alla sua natura più che alla sua scuola: “Il patetico e il grazioso sono spesso trascurati nei Conservatori e — dichiara il Burney — quelle delicate e studiate raffinatezze, dono di pochi, che non soltanto possono trasformare ma anche migliorare i passaggi, sono meno ricercate dalla grande maggioranza dei musicisti napoletani rispetto agli altri italiani”.

La maggior parte dei compilatori biografici che finora hanno scritto di Anfossi afferma che “formò il suo stile su quello del Sacchini e del Piccini”, e senz'altro molto del suono tipico napoletano riprende da questi, se non dalla più generale “tradizione” vissuta come violinista per quasi vent'anni a Napoli. Sicuramente per quel che riguarda l'origine dei suoi apprezzati finali concertati seguì il Piccini che fu, a quanto asserisce il Florimo, “il primo che nel teatro buffo pensò a prolungare i finali degli atti in due e in tre scene, che davano luogo a diversi ritmi, e perciò alla frequenza delle modulazioni secondo il carattere dei diversi personaggi”. Ma a codificare definitivamente l'uso dei finali concertati, non sconosciuto d'altronde ad altri musicisti oltre che al Piccini, fu senz'altro Anfossi il quale inoltre determinò inequivocabilmente la divisione dell'aria in due parti distinte, sia nel tempo che nel carattere, ed ampliò lo schema delle arie solistiche con episodi scritti al modo “accompagnato” o “sostenuto” e, come dice l'Abert, con scansioni melodiche in stile di cavatina²⁴. Il Metastasio aveva già fissato che “in ogni dramma siano sei personaggi tutti amorosi affinché il musicista possa avere dei contrasti... l'aria appassionata (l'aria *patetica*), l'aria brillante (*di bravura*), l'aria di stile unito (*aria parlante*), l'aria di mezzo carattere e infine l'aria che respira la gioia (*aria brillante*)... Nel secondo e nel terzo atto il poeta dovrà piazzare un recitativo obbligato seguito da un'aria di pretensione (*di trambusto*) ed un gran duetto. Senza tutte queste regole, *pas de musique*. Oltre tutto ciò, ben inteso, si deve fornire al decoratore

Et incarnatus est de spiritu san = cto ex
 Et incarnatus est de spiritu sancto ex
 Et incarna = tus est de spiritu sancto ex
 Maria Virgine et homo factus est, et homo
 et ho = mo
 Maria Virgine et homo factus est, et homo
 et ho = mo factus est.

Grave

Volci

frequenti occasioni per far brillare il suo talento"²⁵.

Il contrasto musicale trova nella produzione anfossiana il toccante culmine espressivo nell'uso del "chiaroscuro", alternando abilmente con l'effetto più dolce il virtuosismo delle fioriture sfrenate che, a torto denunciato, corrisponde alla "spontaneità parlante e spiritosa della poesia... ed al misurato e ragionevole eroismo dei personaggi"²⁶.

Anfossi era inoltre un ottimo strumentatore e riusciva a sottolineare i personaggi con un timbro già proteso al descrittivismo protoromantico, ma ben utilizzando fino all'ultimo il modesto strumentale settecentesco: "Ciò accade di rado nelle arie d'opera moderne, tanto complesse sono la partitura e l'orchestra". Proprio Piccinni, ad esempio, era accusato di impiegare un eccesso di strumenti "tanto che in Italia nessun copista accetta di trascriverle (le arie di Piccinni) se non è retribuito con uno zecchino in più rispetto agli altri compositori"²⁷.

Non possiamo effettivamente intuire quale potesse essere questo "colore" dell'armonia anfossiana senza ricordare la struttura e gli organici delle orchestre italiane a quel tempo: per l'inaugurazione del Teatro S. Carlo di Napoli (1736) furono impiegati 2 oboi, 3 fagotti, 2 trombe, 24 violini, 6 viole, 3 violoncelli, 3 contrabbassi e i tradizionali due cembali per un totale di 45 elementi. Nel 1741 i professori erano già 70 e si stabilizzarono poi intorno ai 50.

Nel 1780 l'organico era assai mutato: 4 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 trombe, 32 violini, 6 viole, 3 violoncelli, 5 contrabbassi, 1 tamburo e 2 cembali, per un totale di 59 elementi (non sono mai citati flauti e corni in quanto, secondo l'uso, questi erano suonati rispettivamente dagli oboisti e dai trombettisti)²⁸.

Questi complessi, ad uno sguardo sommario, potranno sembrare ciclopici soprattutto per l'idea che si è andata formando ai nostri tempi della "musica antica" e delle relative tecniche strumentali, in particolar modo vocali.

È ancora da precisare che gli organici sopracitati erano impiegati per l'opera seria, mentre per l'opera buffa e le assimilate forme drammatiche il numero degli orchestrali era ridotto intorno ai 24-25 elementi. Vediamo come stessi stilemi compositivi acquistino alla luce di questi dati enormi differenze timbriche. Sono da notare altre particolarità riguardo l'apparente squilibrio dei violoncelli con i contrabbassi il cui numero salirà a sei, scendendo quello dei violoncelli a due. Il Basso Continuo, che nell'opera buffa era generalmente suonato dal solo cembalo, in quella seria era eseguito da due cembali insieme con violoncello e contrabbasso (i due maestri al cembalo si alternavano i personaggi nei recitativi mentre nei pieni d'orchestra suonavano insieme l'armonia; il primo spesso improvvisava non solo sulla linea dei bassi ma anche "accompagnamenti spezzati", passi unisoni di melodie ed abbellimenti a piacere).

Lo strumentale della bellissima partitura dell'*Achille in Sciro* composta da Anfossi nel 1774, finora del tutto sconosciuta e da noi ritrovata e attribuita, conferma a grandi linee la struttura dell'orchestra "seria" napoletana con lievi personalizzazioni: 2 oboi, 2 flauti, (in alternanza), 2 corni, "fagottino", 2 "trombini in Mib", 2 trombe (all'unisono coi corni), archi (con le viole divise) e

cembali; mentre l'imposto della farsa *La Maga Circe* del 1788, come la totalità delle sue opere buffe, è di: 2 oboi, 2 flauti, (in alternanza), 2 corni, archi e cembali. "Ove piace" (secondo il gusto dell'epoca) si aggiungeva il fagotto alla sezione dei bassi, questi ultimi a luogo specificati se solo violoncelli o anche i contrabbassi.

Volendo ora sintetizzare i caratteri più salienti degli specifici stili compositivi e strumentali dell'orchestra anfossiana, partiremo proprio dai Bassi, dal "fondamento" d'armonia: è evidente che anche qui si ritrova una *koinè* tipica della scuola napoletana, ma con una individualità, quando non originalità, che all'epoca veniva definita "invenzione", e derivante, come vedremo, da particolari "innesti" geografici.

Erede ancora dell'uso seicentesco del "vibrato d'arco", Anfossi esalta in maniera sostanziale e vincolante, per quel che riguarda l'escursione armonica e quella delle modulazioni, il "ribattuto" dei Bassi, alla croma o semicroma, proporzionatamente al tempo di base e ai valori ritmici presenti nella composizione.

La strumentazione, ove — ricordando la passata forma del Concerto Grosso — non funga di commento ed esemplificazione dell'inciso vocale, è di "ambientazione" o profondità scenica e riprende in raddoppio le essenziali "parti estreme" dell'armonia: la scrittura vocale è poggiata (fin dall'avvento del Basso continuo), su un concetto di armonia "sintetizzata", che nel Settecento coincide con la linea dei Bassi senza una parte autonoma ed è strettamente in connessione con l'impianto di base, ma con la libertà che ha maturato nell'espansione lirica, strutturale e virtuosistica fin dal secolo precedente e rientrando in una più ampia stagliatura simmetrica generale.

Inoltre, quelle che potrebbero sembrare delle semplici stenografie di copisteria, in quest'ottica diventano un tracciato stilistico ben preciso, una "guida" all'analisi del compositore. Seguendole vediamo come Anfossi, nel suo nuovo uso di quegli elementi "proporzionati ed aggraziati" (si dice che sia l'inventore del termine *Andantino grazioso*), differenzi fra opera seria e buffa l'uso dell'orchestra: i violini primi, spesso con difficoltà esecutive non indifferenti, con sincopi e parti autonome cantabili o "col canto", i secondi "ben intrecciati" in 3a coi primi o all'unisono con le viole, queste ultime divise con parti autonome o in 3a e in 8a coi Bassi. Sovente in quella ricerca del colore "ambientale" vi è un uso dei raddoppi dei fiati, alternati magistralmente a cellule separate in guisa di "rispostine" e belle frasi "a solo" dei legni o dei corni "concertanti".

Dell'ultima opera di Anfossi, il dramma giocoso *Gli Artigiani*, composto dopo quasi quattro anni di silenzio operistico, e andato in scena la prima volta il 26 dicembre 1793 (cioè durante la stagione di Carnevale 1794) al Teatro S. Moisè di Venezia, non abbiamo potuto verificare la partitura. L'opera, ripresa a Pavia nel 1797, e forse anche in altri teatri fin dopo la morte del compositore, fu replicata nuovamente nell'autunno del 1811 al Teatro di S. Radegonda di Milano: dal libretto riportiamo le notizie riguardanti l'orchestra notando le aggiunte rispetto alle strumentazioni precedenti: *Maestro al Cembalo Sig.*

Francesco Bulgarelli; *Capo d'Orchestra* Sig. F.M. Gesuiti; *Violoncello al Cembalo* Sig. G. Gallinotti; *Primo Clarino* Sig. P. Tassistro; *Primo Corno da Caccia* Sig. G. Giuzzi; *Fagotto* Sig. F. Vecchjani; *Primo Contrabbasso* Sig. F. Hiserich, *Flauto ed Ottavino* Sig. F. Vecchi; *Primo Violino per i Balli* sig. G.B. Costa."

Nei balli, che nelle "serate all'opera" avevano una buona parte, l'orchestra si assottigliava, dando così la possibilità alle "prime parti" di riposarsi. La musica dei balli, non essendo scritta dagli stessi autori delle opere, non era naturalmente riportata in partitura ed essendo molto spesso composta da musicisti minori, quando non dal primo ballerino che in genere curava la coreografia, aveva una strumentazione assai semplificata, divisa in due linee, canto e basso, e sviluppava una variegata alternanza di raddoppi e accoppiamenti "unisoni" tipici, rintracciabili fin dalla metà del secolo precedente soprattutto in Francia. Confrontando la letteratura drammatica pervenutaci crediamo d'aver probabilmente rintracciato alcune occasioni in cui anche Anfossi compose dei balli. Peccato non poter disporre dei manoscritti relativi per tentare una ricognizione più completa anche all'interno di questa specialità così diffusa nei nostri teatri.

Considerando ora altri aspetti della produzione di Pasquale Anfossi vorremmo accennare come, in molte sue partiture, sia teatrali che strumentali e, come poi vedremo, pur se con diverse problematiche, anche in quelle sacre, Anfossi riesca a conciliare l'antica "affettuosità" secentesca, ereditata forse dagli studi col Maestro Durante, con la "modernissima" avanguardia europea, lasciando intravedere un desiderio di riconoscimento internazionale fin dai suoi primi debutti al di fuori dell'ambiente napoletano.

In tutta la carriera dell'Anfossi i centri di maggiore attività sono Roma e Venezia ma queste due città rimangono significative soprattutto per il ruolo giocato nei primi anni dell'affermazione compositiva. A Roma Anfossi compone per il Teatro Argentina la sua prima opera seria (quella *Clemenza di Tito* che invece sarà l'ultima per Mozart) con la quale ha inizio l'utilizzo dei versi del Metastasio che, insieme a Bertati, sarà il poeta più musicato da Anfossi. Dopo aver rappresentato a Torino la sua opera seria, a Venezia compone il *Cajo Mario*, lavoro che, riflettendo l'ambiente in cui nasce, sembra rispondere a quelle "regole" che Galuppi considerava essenziali nella "buona musica: vaghezza, chiarezza e buona modulazione". Il successo ottenuto con quest'ultima fatica rappresenta, in quest'anno (1770) ricco di significative coincidenze, il nodo cruciale del suo assetamento stilistico.

L'innesto particolarmente felice della tradizione napoletana nella "vaghezza" veneziana può essere la chiave di lettura del segno compositivo anfossiano: quella "bramata riforma", che è legata anche alla sua importante produzione sacra e strumentale, attraverso la quale si esprimono quegli "strumenti parlanti", quelle "idee vive e spiritose", quei "chiari ed oscuri divinamente accoppiati"²⁹.

Tra le sue molte produzioni spicca il bellissimo *Concerto con Corni da Caccia e Violoncello Obligato* nel quale notiamo la stessa tendenza al chiaroscuro finora rilevata nella produzione teatrale e, insieme, la completa libertà lasciata

all'espansione lirica dello strumento solista, o "concertante", che raggiunge momenti di notevole modernità nella ricerca di una suggestiva timbrica violoncellistica. Questo concerto fu molto probabilmente scritto a Venezia, o comunque risentendo dell'ambiente musicale compreso tra Bologna e Venezia e, per quanto non vi siano certezze sulla sua datazione, non riteniamo di poter collocare la sua composizione prima del 1770, anno riportato a matita sul manoscritto conservato in una cartella martiniana dal titolo *Varij Autori, Sonate per il Cembalo*³⁰. La fluida inventiva musicale che caratterizza la scrittura di Anfossi, pure fedele alle consuetudini del genere, riserva al solista momenti di notevole difficoltà virtuosistica, con l'uso frequente di parti intrecciate su doppie corde, ricercando con queste una singolarissima "imitazione" dei corni da caccia.

Burney racconta di avere avuto in omaggio da un inglese vissuto parecchio tempo a Bologna un saggio, di cui è lui stesso l'autore, sull'estensione e sulle possibilità del violoncello nell'imitare il violino, il flauto, il corno, la tromba, l'oboe e il fagotto. Non dobbiamo tralasciare di annotare che in quelle regioni era da molti ancora usata la tecnica dell'arco "all'antica", cioè, come per la viola da gamba, con la mano sotto l'archetto e non sopra, e che molti "passi" erano così facilitati. Bologna, inoltre, era stata fin dal secolo precedente un centro particolarmente importante per lo sviluppo tecnico e virtuosistico del violoncello e già G. Bononcini aveva scritto molte composizioni con violoncello obbligato, utilizzando una tecnica assai simile a quella qui ereditata dall'Anfossi. La vasta e particolare produzione strumentale di Anfossi (di cui rimandiamo ad altra occasione una più completa ed esaustiva trattazione) è riassumibile in alcuni concerti per violino, molte sinfonie, sia in forma di *ouverture* d'opera, sia autonome con o senza strumenti concertanti, musica da camera e balli (purtroppo oggi non ancora ritrovati). Non soffermandoci su quelle che sono le migrazioni da un titolo all'altro di stessi movimenti e trasformazioni di frasi musicali, arie e citazioni dalle numerose "collaborazioni" con altri musicisti³¹, concludiamo queste riflessioni sugli stilemi generali dell'Anfossi aprendo un piccolo spiraglio sulla sconosciuta produzione sacra.

Abbiamo accennato ad una "bramata riforma" alla quale egli avrebbe partecipato, o meglio ancora dato vita come "risolutore", e che rimane a tutt'oggi un caso non risolto, anche perché quella musica sacra, non solo sua ma di tutto il periodo, si è ancora studiata poco. Uno dei problemi all'epoca più discussi e che divise prelati, musicisti e studiosi, fu quello della "gravità" e "convenienza" della musica nelle chiese. Da una parte, chi reclamava la stretta osservanza degli antichi canoni devozionali sostenuti attraverso il contrappunto severo e concedendo l'uso di "un piccolo organo, un violoncello e due contrabbassi"³², ovvero il solo organo qualora vi fosse uno strumento adeguato. Dall'altra quelli che, pur deplorando quel "disordinato affetto di mollezza" ma "annojati da quella uguaglianza di stil disadorno, cercaron di gustar il piacere di arte cotanto divina ovunque la stolidà scrupolosità lasciavala esprimersi nelle forme più brillanti..."³³. Vediamo dividersi anche geograficamente le fazioni: a Roma la prima, a Venezia e in altre città italiane ed europee la seconda.

G. Battista Cirri, noto violoncellista e compositore, scrive da Roma a Padre Martini nel 1779 e, riferendosi all'Anfossi, dice: "Il Sig. Casali è uomo vecchio ed è pieno d'acciacchi, dimodo che ha stimato bene di farsi il coadiutore a S. Giovanni Laterano, ed alla Chiesa Nova. Indovini il soggetto. Questo è Anfossi, per cui qui ha molti partigiani per le sue opere buffe che ha qui composte in varj anni. Se queste si potessero eseguire nelle sopra dette chiese la cosa andrebbe bene, ma lei sà meglio di me la differenza che v'è fra il buffo e il serio, qual sapere abbia egli poi per il stile ecclesiastico io non sò". Anfossi, a quanto sappiamo, svolse la sua attività in molte chiese fra Roma e Venezia (anche se riteniamo di dover pensare che in ogni città dove si portava per rappresentare i suoi lavori teatrali cercasse di ottenere commissioni o incarichi fissi presso quelle Cappelle musicali), e ci ha lasciato numerose composizioni che testimoniano la sua personale ricerca espressiva, timbrica e strutturale operata in tutti e due gli stili, "grave" e "modernissimo", come fu definito³⁴.

CRONOLOGIA

1727

- Nasce a Taggia (IM) il 5 aprile;
- nasce a Bitonto Tommaso Traetta;
- nasce a Massa Carrara Pietro Alessandro Guglielmi;
- nasce a Viterbo Giuseppe Petrosellini.

1728

- Nasce a Bari Nicola Piccinni (alcuni dicono, con poco fondamento, nel 1717. Il Burney nel 1770 dirà "...non ha più di 44 o 45 anni...").

1730

- Nasce a Firenze Antonio Sacchini

1732

- Nasce a Rohrau Franz Joseph Haydn.

1735

- Nasce a Martellago (VE) Giovanni Bertati di cui Anfossi pose in musica 13 libretti.



Pasquale Anfossi
Celebre Maestro di Cappella
è Nacque in Napoli circa il 1736.
Ove morì nel 1795.

In Napoli presso Nicola Gervasi al Gigante N.° 23

1736

— Alcuni biografi fissano in questo anno la data di nascita di P. Anfossi, chi il 5 aprile, chi il 25 aprile;

— muore a Pozzuoli Giovambattista Pergolesi.

1736

— Comincia a suonare in un complesso di girovagli (forse con il padre e lo zio).

1740

— Nasce a Taranto Giovanni Paisiello.

1742

— Nicola Piccinni entra al Conservatorio di Santa Maria di Loreto.

1743

— Nasce a Verona Giuseppe Gazzaniga

1744

— Alcuni biografi affermano che "condotto a Napoli da un nobile ligure" entrò al Conservatorio di Santa Maria di Loreto come allievo di N. Vitolo e F. Barbella: è da verificare l'ipotesi che sposta la data del suo arrivo a Napoli dopo il 1745;

— muore a Napoli Domenico Sarri.

1745

— Figura, senza specifica di qualifica, presso la Cappella di San Salvatore in Lauro

1747

— Il 25 febbraio muore il padre.

1749

— Nasce a Ceneda (oggi Vittorio Veneto) Lorenzo Da Ponte;

— Nasce ad Aversa Domenico Cimarosa.

1750

— Nasce a Legnago Antonio Salieri.

1752

— Lascia il Conservatorio di Napoli

— probabilmente comincia a studiare con Piccinni e forse con Sacchini;

— lavora come professore d'orchestra;

— nasce a Como Giuseppe Carpani.

1754

— Piccinni lascia il Conservatorio e mette in scena la sua prima opera teatrale, *Le donne rispettose*, al Teatro dei Fiorentini di Napoli.

1755

- Muore a Napoli Francesco Durante;
- Nasce a Fontanetto Po (VC) Giovanni Battista Viotti.

1756

- Nasce a Salisburgo Wolfgang Amadeus Mozart;
- il *Metodo di violino* di Leopold Mozart è diffuso in tutta Europa.

1758

- Vincenzo Anfossi, fratello di Pasquale, fa rappresentare una sua opera, *Le donne fedeli*, al Teatro dei Fiorentini di Napoli;
- debutto operistico di Sacchini con *Olimpia tradita*.

1760

- Piccinni si impone all'attenzione internazionale con la rappresentazione a Roma de *La Cecchina, ossia la buona figliola* su libretto di Carlo Goldoni;
- nasce a Firenze Luigi Cherubini.

1763

- Durante il Carnevale mette in scena a Roma *La serva spiritata* prima sua opera teatrale;
- in autunno mette in scena al Teatro Nuovo di Napoli *Lo Sposo di tre e marito di nessuna*, scritto in collaborazione con Pietro Alessandro Guglielmi su libretto di Palomba.

1764

- Durante l'inverno mette in scena *Il finto medico* al Teatro Nuovo di Napoli.

1765

- Viene eseguito a Roma il suo primo oratorio *La Madre dei Maccabei* su testo di P. Barbieri.

1766

- Durante il Carnevale mette in scena *Fiammetta generosa* al Teatro dei Fiorentini di Napoli, in collaborazione con Piccinni che ne scrive il primo atto.

1767

- Durante il Carnevale mette in scena *I matrimoni per dispetto* al Teatro Nuovo di Napoli, opera per cui compose anche le musiche dei due balli *Il Ratto di Arianna* e *Pantomino* (sic) di *Maschere* interpretati da Francesco, Tommaso, Filippo, Anna Maria e Camilla Bedotti (!).

1769

- Durante il Carnevale mette in scena *La clemenza di Tito*, su libretto del Metastasio, al Teatro Argentina di Roma.

1770

- Nasce Ludwig van Beethoven;
- primo viaggio in Italia di W.A.Mozart (13 dicembre 1769-28 marzo 1771);
- viaggio in Italia di C. Burney;
- 26 marzo, Accademia a Bologna del Conte Pallavicini³⁵;
- anno riportato a matita sull'unica copia esistente del *Concerto per violoncello* di Anfossi conservato nella raccolta martiniana *Varij Autori, Sonate per il Cembalo*;
- nella stagione di Carnevale rappresenta l'opera *Armida* su libretto di Duranti al Teatro Regio di Torino;
- durante l'autunno mette in scena a Venezia il *Cajo Mario* al Teatro San Benedetto su libretto di G. Roccaforte.

1771

- Secondo viaggio in Italia di Mozart (13 agosto-16 dicembre);
- nel Carnevale è a Roma per mettere in scena il *Quinto Fabio* (Zeno) alle Dame e forse *Il barone di Rocca Antica* (Petrosellini) al Valle, quest'ultimo in collaborazione con C. Franchi (1743-1772): dalla copia fiorentina della partitura si legge "Il Barone di Rocca Antica/intermezzo a quattro voci/rappresentato in Roma nel Teatro alla Valle 1771/Musica incominciata dal Sig. Carlo Franchi e terminata/dal Sig. Pasquale Anfossi".
- Durante l'estate è a Napoli dove rappresenta, il 13 agosto, la *Nitteti* al Teatro San Carlo su libretto del Metastasio;
- nella stessa occasione esegue la cantata a tre voci *I Dioscuri* (testo di S. Mattei) "Per festeggiare nel Real Teatro di San Carlo il felicissimo giorno natalizio di sua maestà la regina";
- nell'autunno è di nuovo a Roma con altre due opere, *Lucio Papirio* e *I visionari*.

1772

- Terzo viaggio in Italia di Mozart (24 ottobre-13 marzo 1773);
- nel Carnevale è ancora a Roma per rappresentare *Alessandro nell'Indie* (Metastasio) al Teatro Argentina il 7 gennaio;
- in autunno è a Napoli per *L'amante confuso* (S. Zini) al Teatro dei Fiorentini;
- il 3 novembre, a Dresda, va in scena nel Piccolo Teatro di S.A.E. di Sassonia *Il Barone di Rocca Antica*, il cui primo atto è di C. Franchi e il secondo di Anfossi. L'opera fu replicata nello stesso teatro anche nei due anni successivi.

1773

- Rappresenta a Roma due opere nel Carnevale: *L'incognita perseguitata* (Petrosellini) andata in scena al Teatro delle Dame e *Demofonte* il 6 febbraio al Teatro Argentina (Metastasio): "... il detto dramma ricevè molti applausi di numerosi spettatori... una bella musica fatta con straordinaria abilità";
- presunte trame contro il Piccinni;
- ancora menzionato come "maestro di cappella napoletano" si reca a Venezia durante la fiera dell'Ascensione dove allestisce *Antigono* (Metastasio) al Teatro San Benedetto. Insieme con l'opera compone le musiche dei due balli di invenzione di Gasparo Angiolini *Semiramide* e *Il disertore francese*. Questa occasione segna la definitiva affermazione di Anfossi a Venezia

ed è legata alla sua assunzione quale effettivo successore di Sacchini e Traetta, come Maestro dell'Ospedaletto. La musica dell'*Antigono* venne quasi integralmente stampata: le "parti cantanti" in un raro "spartito" (una riduzione delle arie e altri brani per canto e basso continuo), avvenimento eccezionale in quell'epoca, mentre alcune arie venivano editate dallo stampatore M. Luigi Marescalchi in partitura. Fra queste la famosa *Contro il destin che fremo* interpretata dal celebre castrato Venanzio Rauzzini. Quest'aria, con passi di dodici battute di fioriture continue, fu utilizzata dall'Arteaga nel 1785 come esempio contro l'eccessivo virtuosismo vocale; diversamente veniva ancora citata nel 1835 come "fra le sue migliori";

— sempre a Venezia, il 15 agosto per la festa dell'Assunzione esegue l'oratorio *Noè sacrificium*, prima composizione scritta per le "fanciulle" dell'Ospedaletto. La carica di Maestro del Pio Istituto, probabilmente ottenuta come "futura" già nel 1770 in occasione del successo del suo *Cajo Mario*, ma divenuta effettiva con la composizione di questo oratorio, viene mantenuta da Anfossi fino al 1782. (Grove data la probabile prima esecuzione di questo oratorio a Firenze o Venezia nel 1769);

— Mozart, dopo aver messo in scena il primo dramma del Carnevale al Teatro Ducale di Milano, avrebbe dovuto rappresentare, secondo quanto stabilito nel contratto stipulato con l'impresa del teatro, un'opera nella stagione (probabilmente di Carnevale) del Teatro San Benedetto. L'incendio che nel 1772 distrusse quasi del tutto il "massimo centro musicale veneziano" rese impossibile l'effettuarsi della stagione. La stagione della Fiera invece si svolse regolarmente.

1774

— A Roma, nel Carnevale, rappresenta *La finta giardiniera* su libretto di Calzabigi (Coltellini?) al Teatro delle Dame e *Achille in Sciro* (Metastasio) il 5 febbraio all'Argentina;

— a Venezia con l'oratorio *Jerusalem eversa* e nella Fiera dell'Ascensione *Lucio Silla* (De Gamerra) al Teatro San Samuele;

— il 25 maggio rappresenta al Bürgtheatre di Vienna *Il geloso in cimento*, (Bertati);

— il 26 dicembre nuovamente a Venezia, dove, al Teatro San Benedetto, mette in scena l'*Olimpiade* (Metastasio) (Florimo ed altri collocano quest'opera nel 1776).

1775

— Durante tutto l'anno risiede a Venezia e fa rappresentare a Carnevale *La contadina incivilita* al Teatro San Samuele e, durante l'Ascensione, *Didone abbandonata* (Metastasio) al Teatro San Moisè dove, nell'autunno, mette in scena una delle sue opere più fortunate *L'Avaro* su libretto di Bertati. Scrive inoltre l'oratorio *David contra Philisthaeos* e sei mottetti a voce sola con strumenti (1775-1778);

— muore Giovan Battista Sammartini;

— Mozart rappresenta la sua *Finta giardiniera*.

1776

— A Roma, nel Carnevale, rappresenta *La vera costanza* (F. Puttini) al Teatro delle Dame;

— durante la Fiera di Reggio mette in scena al Teatro Pubblico il *Montezuma* di Cigna-Santi;

— a Venezia, oltre che l'oratorio *Carmina sacra recinenda a piis virginibus* compone, non

sappiamo dove e per quale occasione, uno dei cinque *Salve Regina*;
 — al Teatro San Samuele mette in scena *Isabella e Rodrigo* (Bertati);
 — promette a Padre Martini di inviargli un ritratto ma, costretto probabilmente a recarsi a Vienna dove il 14/XII si rappresenta al Bürgtheater *La Donna instabile*, non mantiene la promessa ("...consegnai la lettera al Sig. Maestro Anfossi, ed il medesimo fa le sue scuse per non aver scritto, ma subito che sarà andato in scena con L'Opera, adempirà il suo dovere. Circa il suo ritratto questo non potrà farlo qui a Venezia a motivo che deve subito partire per Roma, è mi dice sicuramente che glielo spedisce di Roma". L. Righetti, Venezia, 4 ottobre 1776: Lettera a Padre Martini).

1776

— Nel Carnevale è a Roma per rappresentare al Teatro delle Dame *Il curioso indiscreto* di Bertati e a Torino, al Teatro Regio, per il *Gengis Kan*;
 — *La vaga frascatana contrastata dagli amorosi umiliati*, opera attribuita ad Anfossi, viene rappresentata nel mese di maggio presso il Teatro Nobile di Ravenna.
 — durante la Fiera di Giugno è a Padova, al Teatro Nuovo, con *Adriano in Siria* di Metastasio;
 — nell'autunno a Venezia al Teatro San Moisè per *Lo sposo disperato* (Bertati) e l'oratorio *Samuelis umbra*;

1778

— A Roma, nel Carnevale, rappresenta *Il controgenio* (Petrosellini) al Teatro Valle e concorre per il posto di Maestro di Cappella in San Pietro (cfr. lettera a Padre Martini di F.L.A. Sabbatini in data 7 marzo: "Vedremo chi la spunta");
 — durante la Fiera dell'Ascensione è a Venezia dove mette in scena *Ezio* di Metastasio al Teatro San Moisè;
 — nello stesso teatro, durante la stagione autunnale, mette in scena *La forza delle donne* (Bertati) e al San Samuele *L'americana in Olanda* di Nunziato Porta;
 — a Vienna rappresenta *Orlando Paladino*;
 — durante il Carnevale assiste o partecipa alla ripresa della propria *Olimpiade* al Teatro Argentina.

1779

— Nel febbraio, forse concorre per la carica di Maestro di Cappella della *Metropolitana di Milano* che risulta ancora vacante il mese successivo (cfr. lettera a Padre Martini di W. Pichle e di G.B. Cirri). Dalla lettera del Cirri sappiamo anche che, nello stesso periodo, Anfossi fu nominato "coadiutore" del M^o Casali (1715-1792, Maestro di Cappella alla Basilica Lateranense dal 1759), alla Basilica Laterana e alla Chiesa Nuova di Roma;
 — nel Carnevale è a Torino per rappresentare la *Cleopatra* (Verrazzi) presso il Teatro Regio;
 — in primavera è a Firenze e rappresenta al Teatro del Cocomero *Il matrimonio per inganno* (Bertati);
 — "(...) diamo qualche notizia relativa a quest'anno 1779. Nell'agosto... va anche segnalata la presenza in città dei compositori Sarti e Anfossi (...)"(Rinaldi);
 — nell'autunno è a Venezia al Teatro San Moisè per la messa in scena di *Azor re di Kibinga* (Bertati);

Concerto Con Corni di Caccia, e Violoncello Obligato

di Pasquale Anfossi

Allegro

Handwritten musical score for the first system. It consists of a piano accompaniment with four staves (treble and bass clefs) and a cello part on a single staff below. The tempo is marked *Allegro*. The piano part includes dynamic markings such as *Forzando* and *Forz.* The cello part includes fingering numbers (e.g., 6, 4, 3, 6, 5) and dynamic markings like *Forz.*

Handwritten musical score for the second system. It features a piano accompaniment with four staves and a violin part on a single staff above. The piano part includes dynamic markings like *piano* and *Forzando*. The violin part includes dynamic markings like *Forzando* and *Forz.* There are also markings for *sol* (solo).

Handwritten musical score for the third system. It consists of a piano accompaniment with four staves and a cello part on a single staff below. The piano part includes dynamic markings like *Forzando*. The cello part includes dynamic markings like *Forzando* and *Forz.* The system concludes with a double bar line and the signature *Pasquale Anfossi* and the number *174*.

- compone, non sappiamo dove, un altro dei cinque *Salve Regina* (Alto e strumenti);
- rappresenta inoltre l'opera *Le gelosie villane* a Casale Monferrato, durante la stagione dell'autunno del Teatro Secchi;
- il 27 dicembre mette in scena al Teatro Capranica *Amor costante* di Bertati.

1780

- Durante il Carnevale mette in scena alle Dame *Tito nelle Gallie* (P. Giovannini);
- a Venezia al Teatro San Giovanni Grisostomo, va in scena *La finta zingara per Amore* scritta in collaborazione con C. Franchi che musicò il primo atto.
- Probabile viaggio a Parigi citato da vari ma non documentato;
- nell'autunno è a Venezia con *I viaggiatori felici* di F. Livigni al Teatro San Moisè (altri dicono Gorizia 1781) e con l'oratorio *Virginis assumptae triumphans*;
- probabilmente a dicembre è a Roma con l'oratorio *La nascita del redentore* (G. Terribilini).

1781

- non sappiamo dove e quando esegue il suo "capolavoro", l'oratorio *La Betulia liberata*;
- a Venezia esegue l'oratorio *Esther*;
- nel Carnevale è a Roma dove rappresenta *Lo sposo per equivoco* al Teatro Capranica;
- sempre nel Carnevale, va in scena al Teatro alla Scala *Antigono* con la seguente specifica: "Musica nuova in parte del Sig. Maestro Pasquale Anfossi, e nella maggior parte del sig. Maestro Abate Luigi Gatti";
- a Bologna, la sera del venerdì santo, esegue l'oratorio *S. Elena al Calvario* presso l'arciconfraternita di S. Maria della Morte;
- a Venezia, durante la festa dell'Ascensione mette in scena, al Teatro San Moisè, *Il trionfo di Arianna* (C. Lanfranchi-Rossi) "con balli e cori analoghi al soggetto";
- viaggio a Parigi dove probabilmente il 21 novembre assiste alla prima delle rappresentazioni della parodia de *L'incognita perseguitata* andata in scena al Teatro dei Menus-Plaisirs per conto del Teatro dell'Opera, con il titolo *L'infante di Zamora*, elaborata da J.B. Rochefort e Farmain De Rozoy. Si dice che Anfossi rimase disgustato dall'operazione e dallo stile di canto francese "che gli stessi autori francesi chiamano un composto di sforzo di voci e urlì";
- nell'autunno è a Venezia dove mette in scena *L'imbroglio delle tre spose* (Bertati) e *Gli amori canuti* (C. Lanfranchi-Rossi), entrambe al San Moisè;
- a Venezia, per il Carnevale, con la rappresentazione della *Zemira* (G. Sertor) al Teatro San Benedetto il 26 dicembre:

1782

- muore a Vienna Pietro Metastasio;
- a Venezia mette in scena *Il Disprezzo* (Lanfranchi-Rossi) al Teatro San Benedetto;
- dopo aver eseguito l'oratorio *Sedecias* si ritira praticamente dalla direzione dell'Ospedaletto: gli succederà in questo stesso anno D. Cimarosa;
- parte per Londra e vi giunge presumibilmente il 26 ottobre (cfr. lettera di F. Bertoni a Padre Martini) e il 19 dicembre mette in scena al King's Theater *Il trionfo della Costanza* (C.F. Badini). Secondo alcuni da questo momento fino al 1786 risiede a Londra come direttore del King's Theater;
- nasce a Genova N. Paganini;

- nel mese di dicembre (stagione Carnevale) mette in scena al Teatro di Corte di Parma *La finta ammalata* (G.N. Lorenzi), annoverata fra le sue opere come dubbia;
- muore a Londra J. C. Bach.

1783

- il 27 marzo mette in scena a Londra *I vecchi burlati* (Palomba);
- il 30 giugno viene messo in scena a Vienna *Il curioso indiscreto* con l'aggiunta di tre arie scritte appositamente da Mozart (ne esiste anche una quarta che non è stata strumentata);
- in data non precisata viene eseguito a Roma l'oratorio *L'uscia dall'arca*, rifacimento del *Noè sacrificium*;
- alcuni studiosi indicano Anfossi come direttore o sovrintendente del King's Theater di Londra dalla fine di quest'anno;
- Manfredari situa nella stagione di Carnevale di quest'anno l'esecuzione al Carignano di Torino de *Le gelosie fortunate* (?).

1784

- L'otto marzo viene messa in scena a Londra *Issipile* (Metastasio) e il 12 giugno *Le due gemelle* (G. Tonioli);
- forse compie un viaggio a Praga;
- le opere *Il cavaliere per Amore* e *Gli sposi in commedia* di incerta attribuzione, ma da alcuni riferite al nome di Anfossi, vengono messe in scena durante il Carnevale rispettivamente a Berlino e a Piacenza;
- muore Padre G.B. Martini;
- muore a Berlino W.F. Bach.

1785

- Probabilmente risiede a Londra;
- muore a Venezia B. Galuppi.

1786

- Il 20 maggio rappresenta a Londra *L'inglese in Italia*;
- durante l'estate fa ritorno in Italia ed esegue, probabilmente a Venezia, l'oratorio *Prodigus*;
- probabile rappresentazione di *Le gelosie fortunate* (vedi 1783) in autunno o al Teatro Carignano (TO) o al San Samuele (VE): per la rappresentazione di quest'opera a Vienna nel 1788 Mozart scrisse l'aria K 451 "Un bacio di mano";
- muore a Parigi A. Sacchini;
- il 30 dicembre mette in scena il *Creso* al Teatro Argentina.

1787

- Muore Leopold Mozart;
- rappresenta a Roma durante il Carnevale *Le pazzie dei gelosi*;
- a Venezia mette in scena in autunno *L'orfanello americana* al Teatro San Moisè e in data non precisata fa eseguire l'oratorio *Ninive conversa*;
- vengono inoltre rappresentate *La villanella di spirito* e *L'Erifile* a lui attribuite, rispettivamente a Roma e a Lucca;

— viene ripreso a Parigi al Palais Royal *L'Avaro* con il titolo *Le tuteur avare* il 15 marzo con aggiunte di Cambini.

1788

— Durante la stagione di Carnevale mette in scena a Roma *La Maga Circe* (A. Puttini?) al Teatro Valle e alle Dame *L'Artaserse* (Metastasio) in cui fu giudicato "invecchiato";
— a Napoli, al Teatro del Fondo rappresentò, forse nell'autunno, *I matrimoni per fanatismo* (C. Sernicola) "per terza opera di quest'anno".

1789

— Nel Carnevale a Roma rappresenta *La gazetta ossia il baggiano deluso* (Petrosellini) al Teatro Valle;
— il 9 marzo al Theatre de Monsieur a Parigi rappresenta *L'antiquario* probabilmente diretto da G.B. Viotti;
— durante la settimana santa è a Bologna dove esegue l'oratorio *Giuseppe riconosciuto* presso l'Arciconfraternita di S. Maria della Morte;
— a Venezia, il 26.XII rappresenta la *Zenobia di Palmira* (Sertor) al Teatro San Benedetto "che ebbe ottimo successo";
— prima rappresentazione, a Vienna, de *L'ape musicale* in cui sono utilizzate musiche di Pasquale Anfossi e, tra gli altri, anche di Mozart. Nelle edizioni degli anni successivi dell'*Ape*, riviste e variate, i nomi di Anfossi e Mozart sono fra i pochi che compaiono costantemente.

1790

— Il 3 luglio a Parigi al Teatro Italiano vengono rappresentati *I viaggiatori felici* con aggiunte di Cherubini;
— l'11 gennaio rappresenta al Teatro S. Benedetto di Venezia la cantata *L'armonia* su testo di M. Butturini.

1791

— In agosto ottiene la "futura" della Cappella Lateranense;
— Mozart compone la *Contraddanza* in Mi b K 605a sul tema dell'opera di Anfossi *La forza delle Donne (Il trionfo delle donne)*;
— Il 6 novembre Mozart rappresenta a Praga *La clemenza di Tito*;
— Mozart muore a Vienna il 5 dicembre.

1792

— Nasce a Pesaro G. Rossini;
— Muore G.B. Casali, autore prolificissimo e maestro di Gretry. Anfossi gli succede nell'incarico di Maestro di Cappella in Laterano nel mese di Luglio, mantenendo la carica fino alla morte;
— esegue a Roma l'oratorio *Il figliuol prodigo* (C.A. Feni).

1793

— Concorre a Roma per il posto di Maestro di Cappella in San Salvatore in Lauro insieme a

G. Cori, B. Alimenti, F. Garroni, P. Terziani e Antonio Fontemaggi, marchigiano, che "fu eletto con 15 fave bianche contro 15 nere".

1795

— Muore il fratello Vincenzo che "fu Maestro di Cappella a San Giovanni di Gerusalemme alla Valletta (Malta)". I dati su Vincenzo Anfossi sono pochi e controversi: il Carpani scrive "...mi ricordo d'un fratello d'Anfossi, che prometteva moltissimo, e morì giovine assai".

1796

— A Roma esegue l'oratorio *La morte di San Filippo Neri* (C.A. Feni).

1797

— Muore a Roma in febbraio;
— nasce a Vienna Franz Schubert;
— nasce a Bergamo G. Donizetti.

Breve selezione della critica ottocentesca

Carlo Re, 1811

(...) Conoscendo poi l'Impresario, quanto il dotto Pubblico che lo favorisce ed onora sia amatore della buona musica, ha creduto bene d' esporre un'Opera che tanto in questo regio Teatro alla Scala, quanto in Torino, in Venezia, ed in altre Città nelle quali venne rappresentata, ha sempre riscosso i più grandi applausi al celebre sig. Maestro Anfossi che ne scrisse la musica. (...)

Grimm, 1813.

(...) *La finta giardiniera* ebbe un mediocre successo quando gli ultimi Bouffons la dettero in italiano; questa composizione parve mancare della varietà, dell'originalità, che caratterizzano le opere dei grandi maestri italiani; si giudicò che, senza averli copiati, Anfossi ricordava almeno la maniera di molti maestri e non ne aveva una che gli appartenesse.(...)

Marchese di Villarosa, 1840

(...) Piccinni. Quest'ultimo avendo molto affetto per lui, lo propose per comporre un'opera nel Teatro delle dame in Roma nel 1771 che, non avendo avuto favorevole incontro, fu proposto per scrivere altra opera nell'anno seguente. Ma anche questa fu disapprovata come la prima. Ciò non ostante con

somma costanza scrisse la terza, che fu applaudita. Animato da un tal felice successo scrisse nel 1773 *L'incognita perseguitata* che piacque moltissimo, e l'istesso applauso riscosse *La finta giardiniera* rappresentata nel 1774, ed *Il geloso in cimento* nell'anno seguente; ma l'*Olimpiade* da lui composta nel 1776 venne generalmente criticata, onde il povero Anfossi disgustato abbandonò il soggiorno di Roma. (...) fu compositore facile e facondo, pieno di gusto, e di espressione, e la sua Musica era sempre chiara, e ben regolata. Alcuni suoi finali sono di modello in tal genere. Come antico sonator di violino, i suoi accompagnamenti davan grande risalto a questo strumento. Anche a' secondi violini dava un ottimo effetto. Si ammira nelle sue composizioni una vaga maestria delle imitazioni, nella destrezza del modulare, e nella semplicità e vaghezza dell'armonia.

Fra le sue produzioni si novera *L'Avaro*, che piacque molto agli intendenti, come anche la sua *Betulia liberata*.(...)

Florimo, 1880-82

(...) *I Visionarii* cadde compiutamente. Ad onta di ciò, per la valida raccomandazione del Piccinni, ottenne di scriverne una seconda [opera] nell'anno seguente, ma ebbe egualmente infelicissimo esito. Ciò non ostante, con somma costanza ed ardire e perché molto aiutato dagli amici, volle cimentarsi ad un altro esperimento, e compose nel 1773 *L'incognita perseguitata*, che finalmente poté veder coronata da un felice e compiuto successo.

Dopo *La buona figliuola* del Piccinni, rappresentata tredici anni prima allo stesso teatro, niuna altra opera aveva mai ottenuto risultato di tanto entusiasmo (...) non contenti del successo che avevano procurato all'*Incognita*, fecero andare a cielo l'anno appresso, 1774, la nuova opera buffa dello stesso Anfossi *La finta giardiniera*, mediocre composizione: (...) imparò a proprie spese sino a qual punto si poteva contare sul favore capriccioso dei Romani. Dopo gli applausi prodigati nel 1775 alla sua opera *Il Geloso in cimento*, egli vide cadere decisamente l'*Olimpiade* rappresentata nel 1776. La disillusione, che provò in questa circostanza, lo indusse ad abbandonare Roma. Da questo tempo scrisse per le principali città d'Italia, e nel 1780 si recò a Parigi, intitolandosi "Maestro del Conservatorio di Venezia". (...) Come antico suonatore di violino, i suoi accompagnamenti davano gran risalto a questo strumento, ed anche dai secondi violini, che intrecciava con svariate idee, sapeva trarre ottimi effetti. Si ammirava nella sua musica una vaga maestria nelle imitazioni, nella destrezza del modulare e nella semplicità e vaghezza dell'armonia. Fra le sue opere si notano a preferenza *L'Avaro*, che piacque molto agli intendenti, e *La Betulia liberata*, stimata allora un capolavoro. (...) si spiega il successo delle sue produzioni per l'andamento naturale e facile delle melodie, e soprattutto per quell'ordinamento e quella condotta di pezzi che i maestri italiani possedettero sempre in grado eminente. (...)

Torchi, 1899

(...) Conosco, per es., un concerto in sol maggiore per piccola orchestra con violoncello obbligato di Pasquale Anfossi, che è probabilmente stato composto



poco dopo il 1770, e un altro concerto pur suo, in do maggiore, a violino obbligato con accompagnamento di omogeneo quartetto. Esso è molto scadente. In un terzo, l'orchestra è composta dal quartetto di strumenti ad arco con corni da caccia; egli consta di tre tempi; la sua caratteristica generale è di essere antiquato, non nelle idee melodiche però (...) un tema come questo potrebbe essere de' nostri giorni (...)

Nota dal Catalogo dell'Archivio del santo di Padova

(...) Dalla partitura dell'Oratorio *Il Sacrificio di Noè* il compositore si rileva quale esperto conoscitore degli effetti che potevansi ottenere da una modesta orchestra (archi e corni), ma non appare così compreso della proprietà della forma classica che già erasi andata delineando prima di lui, ad esempio nelle opere di Baldassarre Galuppi. Nondimeno in questo oratorio sono degne di nota le intenzioni descrittive, specialmente là dove Noè (contralto) ricorda con terrore la scena del diluvio (...).

Discografia completa

Opera

Il curioso indiscreto

Wolfgang Schone, Janet Perry, Dorotea Wirtz, Gudrun Sieber, Keith Lewis, Susan Daniel, James Johnson

Salzburg Mozarteum Orchestra, dir. Ralf Wiekert

voce 96 (s.d.) live: non inserito nei cataloghi ufficiali

La Maga Circe / W.A. Mozart, Arie per Anfossi

Margaret Baker-Genovesi, Anna Maria Ferrante, Giuseppe Sabbatini, Roberto Abbondanza, Giorgio Gatti

Il Gruppo di Roma, dir. Flavio Colusso

INEDITA, Bongiovanni, 1988 GB 10001/2-2 DDD

Il barone di Rocca Antica

Ugo Benelli, Milena Josipovich, Giorgio Gatti, Bernadette Lucarini

Orchestra Giovanile "In Canto", dir. Gabriele Catalucci

Novita del Passato, Bongiovanni, 1989 Live GB 2081/82-2 DDD

Musica sacra

Messa a quattro concertata, Inno "Ut queant laxis" a otto

Gruppo di Voci & Strumenti Antichi, dir. Flavio Colusso

INEDITA, Bongiovanni (in preparazione)

Musica strumentale

Sinfonia in re maggiore (originale per tastiera)

Arturo Sacchetti, organo

in: "L'organo napoletano nel '700, Composizioni da camera"

Frequenz, 1986 CVK I

Venetia, Frequenz, 1986 3 DVK

Concerto per corni da caccia e Violoncello obbligato

Giovanni Sollima, violoncello

Orchestra Filarmonica Marchigiana, dir. Flavio Colusso

INEDITA, Bongiovanni (in corso di stampa)

Si ringraziano per la gentile collaborazione Annalisa Bini, Domenico Carboni, Silvia De Palma, Giorgio Piombini, Giancarlo Rostirolla, Barbara Ventura, Paolo M. Vitiello e tutti coloro che direttamente o indirettamente mi hanno favorito e consigliato nelle ricerche.

BIBLIOGRAFIA

S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, II, Venezia, Palese, 1785.

P.L. GINGUENÈ, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicola Piccinni*, Parigi, 1800.

G. CARPANI, *Le haydine*, Milano, Buccinelli, 1812, pp. 226.

G.B. GROSSI, *Pasquale Anfossi. Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, Napoli, Martuscelli, 1819.

G. BAINI, *Memorie storiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, I, Roma, 1828.

MARCHESE DI VILLAROSA, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Napoli, 1840.

F. CAFFI, *Storia della musica sacra della già ducale cappella di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, I, Venezia, 1854.

O. CHILESOTTI, *I nostri maestri del passato*, Milano, 1882.

F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Napoli, 1880-82.

A. SCHATZ, G. Bertati in VMW, 1889.

L. TORCHI, *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII*, Torino, Bocca, 1901.

- J. KILLING, *Kirken musikalische schatze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini*, Dusseldorf, 1910.
- H. KRETZSCHMAR, *Mozart in der Geschichte der Oper, Gesammelte Aufsätze über Musik*, Lipsia, 1911.
- T. DE WYZEWA e G. DE SAINT-FOIX, *W.A. Mozart, sa vie musicale et son oeuvre*, Parigi, 1912-46.
- H. ABERT, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Lipsia, 1919-21 (1955-56) ed. italiana Milano, Il Saggiatore, 1985.
- A. DELLA CORTE, *L'opera comica italiana del '700*, Bari, 1923.
- U. ROLANDI, *Il librettista del Matrimonio segreto*. Giovanni Bertati, Tricase, 1926.
- P. LA ROTELLA, *Niccolò Piccinni*, Bari, 1928.
- M. FUCHS, *Die Entwicklung des finales in der italienischen Opera buffa von Mozart*, diss. 1932.
- L. DE ANGELIS, *Musiche manoscritte inedite dei sec. XVI, XVII dell'archivio del Pio Sodalizio dei Picensi in Roma*, in "Note d'archivio", 1939.
- M. PEDEMONTE, *Musicisti liguri. "Pasquale Anfossi"*, in "Genova", 1942.
- A. DE ANGELIS, *Nella Roma papale - Il Teatro Alibert o delle Dame (1717-1863)*, Tivoli, 1951.
- A. OSTOJA, *Mozart e l'Italia*, Bologna, 1955.
- G. BARBLAN, A. DELLA CORTE, (a cura di) *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*, Milano, Ricordi, 1956.
- G. TINTORI, *L'opera napoletana*, Milano, 1958.
- N. BERRUTI, *Era ligure. Pasquale Anfossi precursore di Mozart e Cimarosa*, in "L'eco della riviera", Sanremo, 29.1.1959.
- W. BOLLERT, *Anfossi Pasquale* in MGG.
- F. D'AMICO, *Anfossi Pasquale* in ES.
- R. BOSSA, *Pasquale Anfossi* in DBI.
- H.C. ROBBINS LANDON, *Prefazione a due arie di Hadyn per opere di Pasquale Anfossi*, Salisburgo, 1961.
- A. GREITHER, *Mozart*, Torino, Einaudi, 1968.
- F. LIPPMANN, *Die Sinfonien Manuskripte der bibliotek Doria Pamphili* in ACM, 1968.
- S. MARTINOTTI, *Mozart e Anfossi: un appuntamento mancato a Parigi*, in "Chigiana", 1975.
- M. RINALDI, *Due secoli di storia al Teatro Argentina*, Firenze, Olschki, 1977.
- C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, Torino, EDT, 1979.
- M.F. ROBINSON, *Pasquale Anfossi* in *New Grove*, Londra, 1980.
- D. ARNOLD, *Pasquale Anfossi's Motets for the Ospedaletto in Venice*, in *Festschrift Heinrich Huschen*, Colonia, 1980.
- H. LUHNING, *Titus Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart*, "Analecta Musicologica", 20, 1983.
- M.F. ROBINSON, *L'opera napoletana*, Venezia, Marsilio, 1984.
- W. OSTHOFF, *Pasquale Anfossi maestro d'oratorio nello spirito del dramma*

metastasio, in AA.VV "Metastasio e il mondo musicale", Firenze, Olschki, 1986.

V. MATTERN, *Das dramma giocoso "La finta giardiniera"*, Laaber.

C. ORSELLI, presentazione a Pasquale Anfossi, *La Maga Circe*, Edizione discografica Bongiovanni, 1988.

I. BOERI, *Pasquale Anfossi, musicista tabiese*, Taggia, s.d.

F. COLUSSO-G. MAZZARA, presentazione a Pasquale Anfossi, *La Maga Circe*, prima rappresentazione moderna nel bicentenario della prima assoluta (1788-1988), Stagione Lirica Sulmona, 1988.

M. MAYMONE SINISCALCHI, *L'Ape Musicale di Lorenzo da Ponte*, Roma, Il Ventaglio, 1988.

G. CILIBERTI, *Il Barone di Rocca Antica ovvero: l'intermezzo sinonimo di opera*, in "Operaincanto", Stagione Lirica Terni, Narni, Amelia, 1988.

G. CILIBERTI, presentazione a Pasquale Anfossi, *il Barone di Rocca Antica*, Edizione Discografica Bongiovanni, 1988-89.

B. ROSE, presentazione a Pasquale Anfossi, *Il curioso indiscreto*, s.l., s.d.

AA.VV., *Atti del I Convegno di Studi su Pasquale Anfossi*, 24-25 settembre 1987, Taggia, 1989.

APPENDICE

W.A. Mozart: composizioni per altri musicisti

- K 425a Introduzione per una Sinfonia in Sol di M. Haydn (Andante, Fl, 2ob, 2Cr, archi) Linz, nov. 1783
- K 417e "Ah, spiegarti, o Dio" aria per l'opera *Il curioso indiscreto* di P. Anfossi (S, Pf) Vienna, luglio 1783
- K 418 "Vorrei spiegarvi, o Dio/Ah conte, partite" per la medesima opera (S, 2ob, 2fg, 2cr, archi) Vienna, 20.6.1783
- K 419 "No, che non sei capace" per la medesima opera (S, 2ob, 2cr, 2tr, Tp, archi) Vienna, giugno 1783
- K 420 "Per pietà non ricercate" per la medesima opera (T, 2cl, 2fg, 2cr, archi) Vienna 21.6.1783
- K 470 *Andante in La* per un *Concerto per violino* di G.B. Viotti (2ob, 2cr, archi) Vienna, 1.4.1785
- K 479 "Dite almeno in che mancai" Quartetto in Mib (STBB) per l'opera *La villanella rapita* di F. Bianchi. Testo di G. Bertati. (2ob, 2cl, 2fg, 2cr, archi) Vienna 5.11.1785
- K 480 "Mandina amabile" Terzetto in La per la medesima opera (STB) Vienna, 21.11.1785
- K 541 "Un bacio di mano" aria per l'opera *Le gelosie fortunate* di P. Anfossi. Testo di Lorenzo da Ponte (B. Fl, 2ob, 2fg, 2cr, archi) Vienna, maggio 1788

- K 578 "Alma grande e nobile core" aria per l'opera *I due baroni* di D. Cimarosa. Testo di G. Palomba
(S, 2ob, 2fg, 2cr, archi) Vienna, agosto 1789
- K 580 "Schön lacht der holde Frühling" aria per l'opera *Il barbiere di Siviglia* di G. Paisiello
(S, 2cl, 2fg, 2cr, archi) Vienna 17.9.1789
- K 582 "Chi sa, chi sa qual sia" aria per l'opera *Il burbero di buon cuore* di V. Martin y Soler; Testo di L. da Ponte
(S, 2cl, 2fg, 2cr, archi) Vienna, ottobre 1789
- K 583 "Vado, ma dove, o dei!" aria per la medesima opera
(S, 2cl, 2fg, 2cr, archi) Vienna, ottobre 1789
- K 615 "Viviamo felici in dolce contento" Coro finale per l'opera *Le gelosie villane* di G. Sarti. Testo di T. Grandi, Vienna 20.4.1791

W.A. Mozart: Variazioni per pianoforte su temi di altri musicisti

- K 173c Sei var. in Sol sull'aria "Mio caro Adone" dall'opera *La Fiera di Venezia* di A. Salieri. Vienna, autunno 1773
- K 299a 12 var. in Mi b. su "Je suis Lindor" dall'opera *Le Barbier de Seville* di Beaumarchais. Parigi, estate 1778
- K 300f 12 var. in Mi b su "La Belle Françoise" Parigi, estate 1778
- K 315d 9 var. in Do su *Lison dormait* tema di N. Dezède, Parigi, estate '78
- K 374c 8 var. in Fa su una marcia da *Les mariages samnites* di A.E.M. Gretry. Vienna, giugno 1783
- K 416e 6 var. in Fa su "Salve tu Domine" dall'opera *I filosofi immaginari* di G. Paisiello. Vienna, marzo 1783
- K 454a 8 var. in La sull'aria "Come un agnello" dall'opera *Fra i due litiganti il terzo gode* di G. Sarti. Vienna, marzo 1784
- K 455 10 var. in Sol su "Unser dummer Pöbel meint" dal Singspiel *Pilger Von Mekka* di C.W. Gluck. Vienna 25.8.1784
- K 573 9 var. in Re su un minuetto di Duport. Potsdam, 29.4.1789
- K 613 8 var. in Fa su *Ein Weib ist das herrlichste Ding* di B. Schack, opp. F. Gerl. Vienna, marzo 1791

W.A. Mozart: Trascrizioni e strumentazioni di composizioni diverse di altri musicisti

- K 284e *Concerto per Flauto* di J.B. Wendling. Mannheim, nov. 1777
- K 404a 6 Fughe a 3 voci di J.S. Bach e W.F. Bach per Violino, Viola e Violoncello, Vienna, 1782
- K 405 5 Fughe di J.S. Bach, per 2 Violini, Viola e Violoncello, Vienna, 1782
- K 470a Parti delle Trombe e dei Timpani per il Concerto per Violino in mi min. n. 16 di G.B. Viotti. Vienna, aprile 1785
- K 566 *Aci and Galatea*, Opera di G.F. Händel. Vienna, nov. 1788
- K 572 *Messiah* Oratorio di G.F. Händel. Vienna, marzo 1789
- K 591 *Alexanderfest*, Oratorio di G.F. Händel. Vienna, luglio 1790
- K 592 *Caecilien-Ode*, di G.F. Händel. Vienna, luglio 1790.

NOTE

(Per la completezza dei dati qui riportati consultare la Nota Bibliografica)

- ¹ C. Burney, p. 296
- ² C. Burney, p. 279
- ³ Grosley, in: Robinson, p. 19
- ⁴ Barblan-Della Corte, p. 236, 237, (lettera del 25.IV.1770)
- ⁵ C. Burney, p. 184
- ⁶ Della Corte II, p. 46 (lettera al Padre del 2. VII.1783)
- ⁷ Osthoff, p. 275
- ⁸ Anonimo, in: M. Rinaldi, p. 179 ("Pasquino")
- ⁹ Sono il pittore-incisore Jean Honoré Fragonard e il finanziere Pierre Jacques Onessyme Bergeret, in: M. Rinaldi, p. 202-206
- ¹⁰ C. Burney, p. 308
- ¹¹ C. Burney, p. 331
- ¹² C. Burney, p. 360
- ¹³ Barblan-Della Corte, p. 198 (lettera del 23.II.1778)
- ¹⁴ C. Burney, p. 308
- ¹⁵ Anonimo, in: M. Rinaldi, p. 178 ("Pasquino")
- ¹⁶ M. Rinaldi, p. 199
- ¹⁷ I. Boeri, p. 15
- ¹⁸ C. Burney, p. 294
- ¹⁹ I. Boeri, p. 15
- ²⁰ I. Boeri, p. 16
- ²¹ L. De Angelis, p. 29, 30
- ²² E' attualmente in preparazione il Primo Catalogo delle opere di Pasquale Anfossi a cura di F. Colusso e P.M. Vitiello (Ed. RAPR, Roma)
- ²³ Barblan-Della Corte, p. 102 (lettera al Padre, da Mannheim 19.II.1778)
- ²⁴ Abert, in: Martinotti, p. 150
- ²⁵ U. Rolandi, p. 41
- ²⁶ Osthoff, p. 298
- ²⁷ C. Burney, p. 296
- ²⁸ M.F. Robinson, p. 189, 190
- ²⁹ Osthoff, p. 297
- ³⁰ Martinotti ipotizza "che possono risalire anche ad un ventennio prima", p. 143
- ³¹ Oltre alla compilazione di molti "tradizionali" pasticci fra i musicisti che, a vario titolo, hanno collaborato con Anfossi o rimaneggiato, o utilizzato suoi temi o intere composizioni, ricordiamo: P.A. Guglielmi, N. Piccinni, C. Franchi, J. Haydn, W.A. Mozart, G. Cambini, L. Cherubini, F.L. Gassmann, L. Gatti, (G) Giordani (Giordaniello?), J.B. Rochefort.
- ³² C. Burney, p. 213
- ³³ "Raccolta/di Cose Sacre/che si sogliono cantare/dalle Pie Vergini/Dell'Ospitale/Dei Poveri Derelitti/In Venezia/MDCCLXXVII/Nella Stamperia di Carlo Palese", in: Osthoff, p. 312
- ³⁴ Baini, p. 332
- ³⁵ Nella "Breve relazione dell'Accademia di Musica, data dai Mozart nel Palazzo abitato dal Conte Pallavicini in via S. Felice" datata Bologna 26 marzo 1770, in: A. Ostoja, p. 24-29 (cfr. Barblan-Della Corte), è riportato tutto l'elenco degli invitati e delle spese sostenute; per quel che riguarda le esecuzioni però, non si fa cenno ai musicisti né al programma musicale: si sa solamente che l'accademia fu organizzata da G.B. Predieri e diretta da Mozart, che primeggiarono i due celebri soprannisti (castrati) G. Cicognani e G. Aprile e che vi fu presente, in via eccezionale in quelle circostanze, anche P. Martini. Sono aperte tutte le ipotesi di possibili "scambi" di partiture, idee e incontri di più musicisti.

Nella pagina seguente, Wolfgang Amadeus Mozart.

