BIBLIOTECA DELL'ARCADIA

Atti e Memorie dell'Arcadia

13/1

2024

ROMA
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Rivista di classe A | Class A Journal

Comitato direttivo

Monica Berté, Maurizio Campanelli, Riccardo Gualdo, Marco Guardo, Massimiliano Malavasi, Pietro Petteruti Pellegrino

Comitato scientifico

Albert Russell Ascoli, Claudio Ciociola, Paolo D'Achille, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, Matteo Motolese, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redazione

Sara Vetturelli

Direttore responsabile

Maurizio Campanelli

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-9359-897-2
eISBN 978-88-9359-898-9
DOI 10.57601/AMA_2022

© Accademia dell'Arcadia, 2024

È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza
L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto per le immagini riprodotte

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

Arnaldo Morelli

Arcadi illustri: Corelli e Pasquini da Roma all'Europa

Il titolo del mio saggio a prima vista potrebbe suonare retorico e merita dunque un chiarimento. Arcangelo Corelli e Bernardo Pasquini – è quasi superfluo ricordarlo in questa sede – furono tra i primi musicisti ammessi in Arcadia[1], ma anche gli unici due che ebbero l'onore di un necrologio ufficiale nelle *Notizie istoriche degli Arcadi morti*: a quello del primo provvide Alfesibeo Cario, Custode generale d'Arcadia, vale a dire Giovan Mario Crescimbeni; al secondo Eulisto Macariano, ovvero Saverio Maria Barlettani Attavanti[2]. Tuttavia, la scelta di trattare insieme le figure di questi due musicisti, proiettandole nell'Europa del tempo, non è un'idea maturata per la contingenza di contribuire a una pubblicazione dell'Arcadia. A darmene lo spunto è stato piuttosto il ricordo di una visita a Charlottenburgh, la residenza estiva fatta costruire poco fuori Berlino da Federico, elettore di Brandeburgo e dal 1701 primo re di Prussia, per la consorte Sofia Carlotta negli ultimi anni del Seicento; in una sala di Charlottenburgh, infatti, sono ancor oggi appesi i ritratti di Corelli e Pasquini, due dipinti "gemelli" per forma e fattura, probabilmente da attribuire entrambi a Francesco Trevisani,

[1] Nella «Ragunanza 80» del maggio 1706 («al X di Targellone stante l'anno I dell'Olimpiade DCXXI») vennero ammessi Arcangelo Corelli, «maestro famosissimo nelle sinfonie musicali e nel suono del violino», Bernardo Pasquini, «maestro insigne nella musica», e Alessandro Scarlatti «maestro insigne nella musica e professore anche di poesia»: vd. Fabrizio Della Seta, *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*. Atti del convegno. Fusignano, 4-7 settembre 1980, a cura di Sergio Durante, Pierluigi Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 123-148: 126-127, 142. Più tardi, in data imprecisata, sarà ammesso anche il musicista fiorentino, ma attivo a Roma, Giuseppe Valentini, valente violinista ma anche poeta, con il nome di Euginaspe Leupinto. Vd. Enrico Careri, *Giuseppe Valentini (1681-1753). Documenti inediti*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 5, 1987, pp. 69-125: 86-87.

[2] *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, 3 tt., Roma, Antonio de' Rossi, 1720-1721, rispettivamente I, pp. 250-252, e II, pp. 330-334.

un pittore attivo alla corte del cardinale Ottoboni, con ogni verosimiglianza pervenuti alla sovrana, morta nel 1705, negli anni Novanta del Seicento[3].

In effetti, al loro tempo i due musicisti furono guardati entrambi nell'Europa intera come modelli unici e insuperati della musica strumentale italiana: il primo, sommo violinista, nato a Fusignano nel 1653, dopo aver studiato a Bologna, verso il 1675 si stabilì a Roma, dove in breve tempo si affermò ai più alti livelli. Dal 1679 fu al servizio della regina Cristina di Svezia, due anni dopo del cardinale Benedetto Pamphilj e infine del cardinale Pietro Ottoboni, della cui corte fece stabilmente parte dal 1689 alla morte nel 1713[4]. Il secondo, eccelso clavicembalista e organista, nato a Massa in Valdinievole nel 1637, dopo alcuni anni giovanili a Ferrara, nel 1655 fu condotto a Roma dal nobiluomo Innocenzo Conti dei duchi di Poli. Dapprima fu nell'orbita del cardinale Flavio Chigi, nipote di Alessandro VII, che lo condusse al suo seguito in una missione diplomatica alla corte di Francia nel 1664. In seguito, passò a far parte della corte del principe Giovan Battista Borghese dal 1667 al 1692, e poi del figlio di questi, Marcantonio, dal 1693 alla morte nel 1710[5].

Il primo a menzionare congiuntamente i due musicisti fu Georg Muffat, compositore savoiardo, ma di origini austriache, che soggiornò a Roma nel 1681-1682 e riconobbe il proprio debito verso Pasquini e Corelli nella prefazione di una sua raccolta di concerti grossi dati alle stampe una ventina d'anni dopo:

> Mi venne la prima idea di questa ingegniosa mescolanza [di stile italiano e francese] a Roma, dove sotto il famosissimo Apolline dell'Italia sig.r Bernardo Pasquini, mio sempre riveritissimo maestro, imparavo il modo italiano nell'organo e nel cembalo, quando con sommo diletto et ammiratione io sentii alcune bellissime suonate del sig.r Arcangelo Corelli, l'Orfeo d'Italia, prodotte con grandissima pontualità da copiosissimo numero di suonatori[6].

[3] Sui due ritratti vd. rispettivamente Karin Wolfe, *Il pittore e il musicista. Il sodalizio artistico tra Francesco Trevisani e Arcangelo Corelli*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*. Atti del convegno. Fusignano, 11-14 settembre 2003, a cura di Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio, Stefano La Via, 2 tt., Firenze, Olschki, 2007, I, pp. 169-188; Arnaldo Morelli, *Bernardo Pasquini and his Portraits: from their Origins to the Present*, «Music in Art», 39/1-2, 2014, pp. 201-214: 208-209.

[4] Fra le più recenti monografie sul compositore vd. Peter Allsop, *Arcangelo Corelli. New Orpheus of our Times*, Oxford, Oxford University Press, 1999; Massimo Privitera, *Arcangelo Corelli*, Palermo, L'Epos, 2000.

[5] Per un'aggiornata biografia del clavicembalista e compositore vd. Arnaldo Morelli, *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, LIM, 2016.

[6] Georg Muffat, *Ausserlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music*, Passau, Höllerin, 1701. Il testo originale italiano della prefazione si legge in Alberto Basso, *L'età di Bach e Händel*, Torino, EDT, 1976, pp. 151-155.

Le «suonate» a cui si riferisce Muffat altro non sono che i concerti grossi che diedero fama a Corelli insieme con la sua abilità nel concertare e dirigere orchestre di grandi dimensioni, come ricordato anche nel necrologio scritto da Crescimbeni:

> Fu il primiero che introducesse in Roma le sinfonie di tal copioso numero e varietà di strumenti, che si rende quasi impossibile a credere, come si potessero regolare senza timor di sconcerto, massimamente nell'accordo di quei da fiato con quei da arco, che bene spesso eccedevano il numero di cento[7].

Molto meno noto ma altrettanto significativo è il caso del giovane musicista Franz Jakob Horneck che nel 1709-1710 fu inviato a Roma dal conte Johann Philip Franz von Schönborn di Würzburg, ex alunno del Collegio Germanico-Ungarico, per studiare clavicembalo con Pasquini e violino con Matteo Fornari[8], fedelissimo allievo e stretto collaboratore di Corelli, praticamente una sua ombra, dato che per decenni aveva costantemente suonato come secondo violino a fianco del maestro. All'epoca, infatti, "studiare" con un grande musicista significava non soltanto prendere lezioni da lui ma anche andare ad ascoltarlo o suonare insieme a lui, e dunque impossessarsi del suo stile sia esecutivo sia compositivo. Come scrive Francesco Gasparini nel suo celebre trattato *L'armonico pratico al cimbalo*:

> Chi avrà ottenuto in sorte di praticare o studiare sotto la scuola del famosissimo signor Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno l'avrà inteso o veduto suonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella e nobile maniera di suonare e di accompagnare, e con questo modo così pieno avrà sentita dal suo cimbalo una perfezione di armonia meravigliosa[9].

Muffat non fu certo l'unico musicista inviato a Roma da una corte europea a «imparare il modo italiano» con Pasquini o Corelli. Della schiera di musicisti affidati alla scuola di Pasquini dall'imperatore Leopoldo per «apprendere il di lui stile di sonare» dà conto il necrologio scritto da Barlettani Attavanti[10]. Anche un anonimo medaglione biografico del musi-

[7] *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, I, pp. 250-252.

[8] Fritz Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn (1677-1754), und seine Musikpflege*, Wurzburg, Schoningh, 1949, pp. 27-31; Id., *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Thematischbibliographischer Katalog,* Tutzing, Schneider, 1967, I, p. 80. Il conte Johann Philip Franz von Schönborn era stato alunno del Collegio Germanico-Ungarico negli anni 1690-1693.

[9] Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia, Antonio Bortoli, 1708, pp. 88-89.

[10] *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, II, p. 331.

cista, più preciso e circostanziato del precedente necrologio, ricorda come non soltanto «la Maestà dell'imperatore Leopoldo» avesse inviato «un suo virtuoso di cimbalo ad apprendere lo stile d'accompagnare», ma che lo stesso fecero anche «molti e molti prencipi esteri»[11]. I documenti confermano pienamente tali notizie, permettendoci di individuare i nomi di alcuni di questi virtuosi, in servizio presso una corte germanica, mandati a Roma per studiare con Pasquini[12]: oltre ai già menzionati Muffat, a cui l'arcivescovo di Salisburgo Maximilian Gandolph von Künburg aveva concesso una licenza retribuita nel 1681-1682[13], e Horneck da Würzburg, possiamo aggiungere i nomi di Johann Philipp Krieger, a cui nel 1673 il margravio di Bayreuth accordò una licenza per recarsi in Italia[14]; di Ferdinand Tobias Richter (1682-1683) e Carlo Domenico Draghi (1692), provenienti dalla corte imperiale di Vienna[15]; di Johann Georg Christian Störl, inviato dal duca di Württemberg nel 1702-1703[16].

Non meno importanti dei sopra menzionati musicisti in servizio presso varie corti europee, furono i numerosi dilettanti ammiratori che ebbero l'opportunità e il privilegio di poter frequentare Pasquini durante il loro soggiorno a Roma. A questo proposito, Angelo Berardi, maestro di cappella di Santa Maria in Trastevere, riservò alcune memorabili parole al sommo clavicembalista, ancora vivente, in un suo trattato:

> Quanto al ragguaglio che desidera intorno al signor Bernardo Pasquini, non posso dirle altro: solo che chi vuole scordarsi i travagli e fatighe senza che beva l'acqua del fiume Lete, s'incammini a godere la dolce sinfonia de' cembali et organi toccati dalle sue mani; e se nei secoli passati vi fu chi girò un mondo intiero per vedere Tito Livio, nel presente non capita in questo gran teatro del mondo prencipe o privato straniere che non si porti ad ammirare la virtù inimitabile di questo celebre soggetto[17].

[11] Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, H.60, *Zibaldone martiniano*, c. 10 *r-v*, citato in Morelli, *La virtù in corte*, p. 97. Per la trascrizione integrale di questo anonimo profilo biografico, redatto nella prima metà del Settecento e pervenuto al musicista e storiografo musicale bolognese Giambattista Martini, vd. ivi, pp. 361-362.

[12] Per una ricognizione sugli allievi e le allieve di Pasquini, ivi, pp. 97-100.

[13] Georg Muffat, *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium secundum*, Passau, Höller, 1698.

[14] Johann Gabriel Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg, Peter Konrad Monath, 1730, p. 279; Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg, s.e., 1740, p. 148.

[15] Morelli, *La virtù in corte*, p. 97.

[16] Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 351.

[17] Angelo Berardi, *Il perché musicale overo Staffetta armonica nella quale la ragione scioglie le difficoltà, e gli esempi dimostrano il modo d'isfuggire gli errori, e di tessere con artificio i componimenti musicali*, Bologna, Pier Maria Monti, 1693, p. 55.

Nel passo, il colto Berardi fa riferimento alla storia antica, ricorrendo a Plinio il Giovane, che nelle sue *Epistulae* (2.3) racconta di un uomo di Cadice, il quale, mosso dalla fama che circondava lo storico Tito Livio, si mise in viaggio per Roma «ab ultimo terrarum orbe», soltanto per vederlo[18]. Le parole di Berardi sono meno enfatiche e barocche di quanto si possa pensare. Lo dimostra una lettera scritta in buon italiano, nel 1689, da Rowland Sherman, un agiato mercante inglese, a un amico e collega con cui condivideva la passione per la pratica musicale:

Non dubito di truovar le compositioni di Bernardo Pasquini degne di quel carattere, che la sua virtù l'ha acquistata nel mondo. Mi lamento pure di non conoscere quel suo stilo felice di toccare, quale V.S. sentiva con suo tanto gusto in Roma, e quale, io pure, se non fussi restretto qui da oblighi più forti che non me permettono, stimarei poco della pena d'un viaggio a posta a sentire[19].

Le annotazioni che Pasquini stesso appose nel manoscritto autografo, oggi conservato nella Staatsbibliothek di Berlino (ms. Landsberg 215) – la più importante fonte della sua musica cembalo-organistica[20] –, hanno lasciato alcune tracce dei «privati stranieri» con cui era in diretto rapporto: «il Francese», «il Danese», «il paggio tedesco», «il Baron d'Artichi», «l'Inglese di Scotia», «lo Scozzese». Almeno in qualche caso ho potuto identificare due di questi, più volte omaggiati con vari brani dal compositore negli anni 1697-1698: «il Baron d'Artichi» e «l'Inglese di Scotia». Il personaggio che Pasquini chiama «Barone d'Artichi» (o «Baron di Artich»), va identificato con il barone tedesco Johann Jakob von Hartig (1639-1718), giudice e più volte eletto borgomastro di Zittau (oggi in Sassonia, al confine orientale con la Polonia e la Repubblica Ceca), noto alla storia della musica per aver protetto e ospitato il giovane musicista Johann Kuhnau, che in seguito divenne *Kantor* a Lipsia[21]. Dopo gli studi universitari in legge a Lipsia, negli

[18] Potrebbe non essere una coincidenza il fatto che anche Cristoforo Landino avesse utilizzato lo stesso riferimento a Livio, tratto da Plinio il Giovane, per celebrare la grandezza di un organista fiorentino del suo tempo, Antonio Squarcialupi, nel proemio al *Comento sopra la Comedia di Danthe poeta excellentissimo*, Firenze, Nicolò di Lorenzo della Magna, 1481, c. n.n.

[19] Bryan White, *'Brothers of the String'. Henry Purcell and the Letter-Books of Rowland Sherman*, «Music & Letters», 92/4, 2011, pp. 519-581: 559.

[20] Per una ricognizione sulla fonte berlinese e il suo contenuto cfr. Armando Carideo, *Il manoscritto autografo di Bernardo Pasquini conservato nel fondo Landsberg di Berlino*, in *«Et facciam dolçi canti». Studi in onore di Agostino Ziino*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, LIM, 2003, pp. 811-826.

[21] Morelli, *La virtù in corte*, pp. 95-96; Richard Münnich, *Kuhnau's Leben*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 3/3, 1902, pp. 473-527. Il barone Hartig

anni 1663-1665 il barone Hartig compì un viaggio d'istruzione in Italia e in Francia, studiando, oltre che il diritto, la filosofia, la matematica e la musica; soggiornò a Roma, dove poté progredire con i più valenti compositori e qui dovette conoscere e frequentare Pasquini, all'epoca organista della basilica di Santa Maria Maggiore, con il quale restò a lungo in corrispondenza[22].

Il secondo personaggio, che Pasquini menziona come «l'Inglese», «lo Scozzese» o «l'Inglese di Scotia», è identificabile con il nobile britannico John Clerk (1676-1755), secondo baronetto di Penicuick in Scozia, politico e giurista, ma noto anche come ottimo dilettante di musica e compositore[23]. Nei suoi *Memoirs* il nobiluomo ricordava che durante il soggiorno a Roma, fra il settembre 1697 e il dicembre 1698, le due maggiori attrazioni di cui aveva goduto erano la musica e le antichità; i suoi maestri erano stati Bernardo Pasquini, «il più bravo ed esperto compositore ed esecutore all'organo e al clavicembalo», e Arcangelo Corelli, che, a suo giudizio, non aveva pari nel suonare il violino[24]. Clerk racconta che ogni giorno si recava a casa di Pasquini, trattenendosi con lui per una o due ore, e che il compositore gli offrì in dono diversi brani scritti per lui[25]; nell'autografo pasquiniano Landsberg 215 se ne contano una dozzina, tra cui la celebre *Toccata con lo scherzo del cucco*. John Clerk, infatti, era signore di Penicuick (Pennycook), un toponimo derivato dal brittonico Pen Y Cog, che significa 'Colle del Cuculo'. È fuor di dubbio, dunque, che la celebre *Toccata con lo scherzo del cucco* sia da interpretare come un omaggio confezionato su misura da Pasquini per il nobile inglese, signore del Colle del Cuculo, piuttosto che

fu in rapporti di amicizia con il celebre scienziato tedesco Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708), da lui ospitato nel castello di Althörnitz; vd. Curt Reinhardt, *Johann Jakob von Hartig und Ehrenfried Walther von Tschirnhaus*, «Neues Lausitzisches Magazin», 106, 1930, pp. 11-28; Siegfried Wollgast, *Zum Geistesband zwischen den Zittau Christian Weises und Ehrenfried Walther von Tschirnhaus*, in *Poet und Praeceptor: Christian Weise (1642-1708)*, herausgegeben von Peter Hesse, Dresden, Neisse, 2009, pp. 75-122: 84-91, 95-97, 104-112.

[22] Morelli, *La virtù in corte*, pp. 95-96.

[23] Sulla figura di Clerk nel contesto dell'Illuminismo scozzese e sulle implicazioni politiche di una sua cantata vd. Peter Davidson, *Leo Scotiae Irritatus: Herman Boerhaave and John Clerk of Penicuik*, in *The Great Emporium. The Low Countries as a Cultural Crossroads in the Renaissance and the Eighteenth Century*, edited by Cedric Charles Barfoot, Richard Todd, Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 155-194. Una scelta di sue composizioni su testi in italiano e in latino è stata incisa da Catherin Bott (soprano) con il Concerto Caledonia nel CD *The Lion of Scotland. Cantatas by John Clerk of Penicuik* (1998; Hyperion A67007).

[24] Lowell Lindgren, *The Great Influx of Italians and their Instrumental Music into London, 1701-1710*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, II, pp. 419-484: 455.

[25] *Ibid*.

come precoce esempio di imitazione della natura in musica, come spesso si legge nella letteratura musicologica.

Dal necrologio degli Arcadi morti sappiamo che Pasquini, negli ultimi anni di vita, meditava la pubblicazione di «un'opera di suono»[26], probabilmente una raccolta antologica della sua abbondante produzione cembalo-organistica, che era andato copiando e riordinando in alcuni manoscritti, in parte pervenutici, fra il 1691 e il 1708[27]. Se si esclude una toccata pubblicata nelle *Toccates et suittes pour le clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti et Gaspard Kerle*, apparsa ad Amsterdam nel 1699, presso Étienne Roger – una raccolta di grande successo, ristampata più volte di nuovo nella città olandese e a Londra[28] –, la sua musica tastieristica circolò soltanto nei manoscritti compilati in Inghilterra tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento e circolanti fra professionisti e *amateur*: uno tra questi fu copiato da Francis Pigott, organista della cappella reale inglese[29], e un altro, datato 1701, appartenne alla dilettante inglese Deborah Woodcock[30].

Quanto agli allievi di Corelli, non si contano i violinisti anche celebri che si proclamarono o vennero considerati tali; molti di meno, però, dovettero essere quelli che ebbero vere e proprie lezioni da lui. È verosimile che Corelli, come Pasquini, dovesse accettare di dare lezioni di violino «nello stile italiano» soltanto a quei musicisti che gli fossero stati raccomandati dalla più alta nobiltà. Va detto però che nella maggior parte dei casi la formazione di violinisti di tale livello doveva compiersi non tanto attraverso

[26] *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, II, pp. 333.

[27] Morelli, *La virtù in corte*, pp. 325-327.

[28] Ristampata ad Amsterdam da Pierre Mortier (1709) e poi confluita nella *Second Collection of Toccates & Voluntarys and Fugues Made on Purpose for the Organ & Harpsichord Compos'd by Pasquini, Poglietti and Others the Most Eminent Foreign Authors*, London, Walsh, 1719; vd. Alexander Silbiger, *Introduction*, in *Toccates & suittes pour le clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti, & Gaspard Kerle (Amsterdam, [1698/99])*, ed. in facsimile, New York-London, Garland, 1987, pp. III-XVII, e la recensione fattane da Rudolf Rasch in «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 41/1, 1991, pp. 65-71.

[29] Washington (DC), Library of Congress, M21.M185, contenente una *Toccata del sign.r Pasquini*, insieme ad altre di Bernardo Gaffi, Giuseppe Piccinni, Luca Amadori, Fabrizio Fontana, Giovan Battista Draghi, Johann Kuhnau; vd. Alexander Silbiger, *Keyboard Music by Corelli's Colleagues. Roma Composers in English Sources*, in *Nuovissimi studi corelliani*, pp. 253-268: 253-268, e Robert Shay, Robert Thompson, *Purcell Manuscripts. The Principal Musical Sources*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 290.

[30] Urbana (IL), University of Illinois at Urbana-Champaign, Music Library, Rare Book Room, x786.4108/M319, contenente una *Toccata del sig.r Pasquini*, insieme ad altre di Fabrizio Fontana, Luca Amadori, Giacomo Simonelli, Bernardo Gaffi, Giuseppe Spoglia e Johann Jakob Froberger; vd. Silbiger, *Keyboard Music by Corelli's Colleagues*, pp. 253-268.

lezioni individuali, ma nel suonare in orchestra sotto la direzione di Corelli o in camera accanto a lui. È il caso del giovane Jean-Jacques-Baptiste Anet (1676-1755), più noto come Baptiste, un violinista francese – attivo nell'*entourage* del duca di Orléans fratello del re Luigi XIV –, che fu a Roma nel 1695-1696, divenendo particolarmente caro a Corelli, che gli fece dono di un archetto[31]. Si ha notizia anche di promettenti violinisti, come, per esempio, i piemontesi Giovanni Battista Somis e Andrea Stefano Fioré, inviati ancora diciottenni a Roma dal duca Vittorio Amedeo II di Savoia negli anni 1703-1706, «per abilitarsi nella musica»[32], o Pietro Antonio Locatelli, che nel 1711 ottenne la dispensa dal servizio presso la chiesa della Misericordia Maggiore di Bergamo per recarsi a Roma e «aprofitarsi nella sua professione»[33]. Per un giovane musicista andare a Roma significava poter conoscere sul campo i nuovi stili di musica strumentale lì praticati al massimo livello, come i concerti grossi, all'epoca per la maggior parte composti, concertati e diretti da Corelli, dei quali si poteva in qualche caso fare esperienza diretta suonando a fianco del sommo violinista o dei suoi più stretti collaboratori. Tuttavia, più ancora degli allievi, veri o presunti, diretti o indiretti, e dei molti epigoni, due furono i fattori che contribuirono in misura determinante alla nascita del culto di Corelli in Europa, elevando le sue opere a modello di un nuovo stile di musica strumentale: da un lato, le schiere di innumerevoli musicisti di professione e dilettanti suoi ferventi ammiratori; dall'altro, la diffusione delle sue opere stampate attraverso molteplici edizioni, riedizioni e adattamenti pubblicati in vari paesi europei.

Il successo della musica corelliana presso i dilettanti fu tutt'altro che secondario: il mondo degli *amateur* musicali, comprendente membri della nobiltà e dell'alta e media borghesia, ebbe un ruolo fondamentale nelle

[31] Ritornato in patria, Baptiste fu al servizio del duca di Orléans fino alla morte di questo (1701), poi del principe elettore di Baviera, e infine, verso il 1735, entrò a far parte dei «24 violons du roi» della corte francese. Dimessosi dalla prestigiosa istituzione, dal 1737-1738 alla morte lavorò stabilmente per la corte di Lorena a Luneville. Vd. Neal Zaslaw, *Baptiste [Anet, Jean-Jacques-Baptiste]*, in *Grove Dictionary Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000916.

[32] Alberto Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti. La musica e gli spettacoli nella Torino di antico regime*, Lucca, LIM, 2016, pp. 421-422.

[33] Paola Palermo, *La musica nella basilica di S. Maria Maggiore a Bergamo all'epoca dell'infanzia di Locatelli*, in *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di Albert Dunning, 2 tt., Lucca, LIM, 1995, I, pp. 653-748: 737.

grandi capitali come Parigi o Londra, come pure nelle principali città olandesi e tedesche, sedi delle maggiori istituzioni concertistiche del tempo. Come riconosciuto dagli stessi saggisti francesi dell'età dei Lumi, la sonata strumentale fu un genere importato dall'Italia e quelle di Corelli furono le prime ad essere ascoltate dal pubblico francese. Già a fine Seicento, quando prendeva avvio una serrata competizione fra la musica italiana e quella francese che si sarebbe trascinata a più riprese lungo tutto il secolo successivo, l'abate François Raguenet, autore di un celebre *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, dopo aver ascoltato suonare insieme Corelli, Pasquini e il liutista Gaetano Boni, affermò senza grandi giri di parole che questi erano «i primi al mondo nel suonare il violino, il clavicembalo, la tiorba e l'arciliuto»[34]. Il compositore Michel Corrette ricordava che nei concerti organizzati dell'abate Mathieu a Parigi nei primi anni del Settecento vennero eseguite per la prima volta le sonate a tre di Corelli stampate a Roma, così che «questa musica d'uno stile nuovo incoraggiò tutti gli autori a lavorare in un gusto brillante»[35].

In Inghilterra la circolazione di musiche corelliane è documentabile almeno dall'ultimo decennio del Seicento; essa fu possibile grazie alle edizioni a stampa o alle copie manoscritte di queste, ancora oggi conservate in gran numero nelle biblioteche inglesi, di solito fatte eseguire dai nobili dilettanti, spesso reduci dal viaggio a Roma[36]. Il giurista e dilettante di musica Roger North notava con un filo d'ironia nei suoi *Memoirs of Musick* (1728) come i giovani dell'aristocrazia e dell'alta borghesia inglese, soggiornando a Roma durante il loro *grand tour*, non perdessero l'oc-

[34] François Raguenet, *Preface*, in *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, Barbin, 1702, pp. 110-111.

[35] Michel Corrette, *Preface*, in *Le maître de clavecin pour l'accompagnement. Methode theorique et pratique*, Paris, chez l'Auteur, 1753, c.n.n.: «Ce fut à ce concert où parû pour la première fois les Trio de Corelli imprimé à Rome. Cette musique d'un genre nouveau encouragea tous les Auteurs à travailler dans un goût plus brillant». Sulla recezione delle sonate corelliane a violino solo in Francia vd. Peter Walls, *"Sonade, que me veux tu?". Reconstructing French Identity in the Wake of Corelli's Op. 5*, «Early Music», 32/1, 2004, pp. 27-47.

[36] Denis Arnold, *The Corellian Cult in England*, in *Nuovi studi corelliani*. Atti del convegno. Fusignano, 5-8 settembre 1974, a cura di Giulia Giachin, Firenze, Olschki, 1978, pp. 81-89; Enrico Careri, *Francesco Geminiani e il culto inglese per Corelli*, in *Studi corelliani V*. Atti del convegno. Fusignano, 9-11 settembre 1994, a cura di Stefano La Via, Firenze, Olschki, 1996, pp. 347-373; Lindgren, *The Great Influx of Italians*, pp. 419-484; Min-Jung Kang, *The Fashion for Corelli in Eighteenth-Century England*, in *Musical Exchange between Britain and Europe, 1500-1800. Essays in Honour of Peter Holman*, edited by John Cunningham, Bryan White, Woodbridge-Rochester (NY), Boydell Press, 2020, pp. 92-107.

casione per avere qualche lezione da Corelli[37]. Il nobile John Clerk, già incontrato come alunno e ammiratore di Pasquini, rivela nelle sue memorie che Corelli, pur non amando insegnare, gli concedeva ben tre lezioni settimanali[38]. Un altro nobile allievo, lord Edgecumbe, commissionò al pittore Henry Howard un ritratto di Corelli, oggi conservato alla facoltà di musica dell'università di Oxford, da cui vennero successivamente ricavate numerose incisioni su rame[39].

Fra i primi circoli dilettantistici in cui si potevano ascoltare le sonate di Corelli, va annoverato il Music Club di Stamford nel Lincolnshire, dove negli anni Novanta del Seicento vennero eseguite le *Sonate a tre* delle opere III e IV[40]. Ai primi del Settecento, la musica di Corelli fu fatta conoscere a Londra da Thomas Britton (1644-1714), un mercante di carbone, nei concerti a pagamento tenuti presso la sua abitazione a Clerkwell; tra l'altro nella sua ricca collezione di musiche, Britton possedeva diverse copie delle opere di Corelli, sia stampate sia manoscritte[41]. Anche al Music Club di Oxford sono documentate frequenti esecuzioni delle sonate corelliane dalle opere I, II e IV negli anni 1712-1713[42].

La popolarità della musica corelliana nei circoli dilettantistici francesi e inglesi ebbe un peso rilevante nell'orientare le politiche commerciali di importanti editori di musica: numerose riedizioni delle opere corelliane furono prodotte da Étienne Roger ad Amsterdam, da Foucault, Massard de la Tour, Ballard a Parigi, da Walsh a Londra, talora in concorrenza fra loro[43].

Di conseguenza, i violinisti italiani che diffusero lo stile di Corelli in Francia, in Inghilterra e in altri paesi nordeuropei sono da considerare, più che allievi, come degli epigoni, che seppero abilmente cavalcare l'onda del

[37] Lindgren, *The Great Influx of Italians*, p. 449.

[38] Ivi, p. 455.

[39] Peter Walls, *Reconstructing the Archangel. Corelli 'ad vivum pinxit'*, «Early Music», 35/4, 2007, pp. 525-538.

[40] Bryan White, *'A Pretty Knot of Musical Friends'. The Ferrar Brothers and a Stamford Music Club in the 1690s*, in *Music in the British Provinces, 1690-1914*, edited by Rachel Cowgill, Peter Holman, Ashgate, Routledge, 2007, pp. 9-44.

[41] Michael Tilmouth, *Some Early London Concerts and Music Clubs, 1670-1720*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 84, 1957, pp. 13-26: 25-26.

[42] Margaret Crum, *An Oxford Music Club, 1690-1719*, «Bodleian Library Record», 9/2, 1974, pp. 83-99.

[43] Nella vasta bibliografia sull'argomento vd. i recenti lavori di Rudolf Rasch, *Migliorare il Perfetto: le edizioni delle Sonate a tre di Corelli, ed altre edizioni corelliane, stampate ad Amsterdam nel Primo Settecento*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, I, pp. 381-417; Peter Walls, *Constructing the Archangel: Corelli in 18th-century Editions of Opus V*, ivi, pp. 233-252.

corellianismo: mi riferisco a figure meno note ma di talento, come Michele Mascitti attivo in Francia[44], Pietro Castrucci[45] e Stefano Carbonelli attivi in Inghilterra[46], o a giganti della musica violinistica del tempo, quali Francesco Geminiani, attivo a Londra, Parigi e Dublino[47], e Pietro Antonio Locatelli, che si stabilì ad Amsterdam[48].

La recezione europea di Pasquini e Corelli ebbe un ruolo fondamentale nell'elevare a un più alto grado di considerazione la musica strumentale, fino ad allora relegata in una posizione subalterna alla più blasonata musica vocale, in conseguenza della visione umanistica del rapporto fra poesia e musica. Vale la pena ricordare che ancora al tempo dei due musicisti e oltre, con il termine "musica" ci riferiva a quella vocale, mentre con "suono" a quella puramente strumentale.

La recezione di Corelli in Europa ebbe una risonanza senza pari: basti pensare al monumento sonoro che gli dedicò il più grande clavicembalista e organista francese dell'epoca di Luigi XIV, François Couperin (1668-1733). Riconoscendo la maggiore anzianità della musica italiana rispetto a quella francese – concedere la precedenza non era segno di poco conto per l'epoca – Couperin volle intitolare *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* una «grande sonade-en-trio» pubblicata nel 1724 nella sua raccolta *Les goûts réunis*, per rendere omaggio al grande violinista italiano, le cui sonate lo avevano da sempre affascinato, tanto da reputare la musica strumentale corelliana allo stesso livello delle opere del sommo Lully, il creatore dell'opera francese[49]. In una successiva sonata della raccolta, *L'apothéose de Lully*, Couperin

[44] Guido Olivieri: *"Si suona a Napoli!": i rapporti fra Napoli e Parigi e i primordi della sonata in Francia*, «Studi musicali», 25, 1996, pp. 409-427; Walls, *"Sonade, que me veux tu?"*; Barbara Nestola, *Ancora sui* goûts réunis*: Michele Mascitti, Giovanni Antonio Guido e l'eredità di Corelli e Vivaldi in Francia nella prima metà del Settecento*, «De musica disserenda», 7/1, 2011, pp. 9-84.

[45] Owain Edwards, Simon Mcveigh, *Castrucci Pietro*, in *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005154; Gerald Elias, *Resurrecting a Baroque Maverick*, «The Strad», 133, 2022, pp. 50-53.

[46] Michael Talbot, *From Giovanni Stefano Carbonelli to John Stephen Carbonell. A violinist turned vintner in Handel's London*, «Göttinger Händel-Beiträge», 14, 2012, pp. 265-299.

[47] Enrico Careri, *Francesco Geminiani*, Lucca, LIM, 2016 [ed. orig. Oxford, 1993].

[48] Albert Dunning, *Pietro Antonio Locatelli. Il virtuoso, il compositore e il suo tempo*, Torino, Fogola, 1983 [ed. orig. Buren, 1981]. Per un'aggiornata panoramica sul violinista e compositore nel contesto europeo vd. *Intorno a Locatelli*.

[49] La sonata si articola in sette momenti così descritti dall'autore: «1. Corelli au pied du Parnasse prie les Muses de le recevoir parmi elles. 2. Corelli charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa joye. Il continue avec ceux qui l'accompagnent.

descrive poi l'arrivo sul Parnaso del compositore francese accolto da Corelli e dalle Muse italiane e immagina che i due compositori possano finalmente suonare insieme in vetta al sacro monte di Apollo[50].

Indubbiamente la figura e l'opera di Pasquini non ebbero una risonanza pubblica paragonabile a quella di Corelli, anche se la sua musica cembalo-organistica – come si è sopra ricordato – circolò manoscritta fra i dilettanti soprattutto in Gran Bretagna, Germania e Austria. Tuttavia – ed è quel che più conta – la sua scuola diede silenziosamente dei buoni frutti attraverso i numerosi allievi, disseminati soprattutto nelle corti dell'area germanica, a cui aveva trasmesso i segreti del mestiere, vale a dire l'arte di suonare come fondamento dell'arte del "comporre con le dita"[51].

Anche in Germania la recezione della musica corelliana, seppure meno vistosa che in Gran Bretagna e in Francia, ha lasciato le sue impronte nell'opera di alcuni musicisti noti e meno noti. Il flautista tedesco Johann Christian Schickhardt pubblicò ad Amsterdam, presso lo stampatore Etienne Roger, nel 1718-1719 circa, una raccolta di sei sonate per due flauti diritti e basso continuo, i cui movimenti sono ricavati dai *Concerti grossi* opera VI di Corelli, una raccolta apparsa soltanto cinque anni prima[52]. Mentre Georg Philipp Telemann diede alle stampe nel 1735 ad Amburgo, città in cui ricopriva la carica di *Kantor*, una raccolta programmaticamente intitolata *Sonates Corellisantes à 2 violons ou traversières, violoncello et fondamento*, in ossequio allo stile del violinista italiano manifestamente imitato nell'opera[53].

Proprio in Germania, il nostro percorso si conclude nel luogo da cui era partito: la residenza di Charlottenburg. Qui, a ravvivare la memoria di Corelli e Pasquini, e del loro posto nella storia della musica strumentale

3. Corelli buvant à la aource d'Hypocréne. 4. Entouziasme de Corelli causé par les eaux d'Hypocréne. 5. Corelli après son entouziasme s'endort, et sa troupe joue le sommeil suivant. 6. Les Muses réveillent Corelli, et le placent auprès d'Apollon. 7. Remerciment de Corelli».

[50] Sull'opera vd. il recente saggio di Johannes Menke, *Corelli empfängt Lully. Über eine virtuelle Begegnung bei François Couperin*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», 17/2, 2020, pp. 95-113, disponibile online: https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/1063.aspx.

[51] L'espressione è desunta dal trattato di Zaccaria Tevo, *Il musico testore*, Venezia, Antonio Bortoli, 1708, p. 291. Sul "comporre con le dita", vd. Morelli, *La virtù in corte*, pp. 338-340.

[52] David Lasocki, *Johann Christian Schickhardt (ca. 1682-1762). Woodwind Composer, Performer and Teacher*, «Recorder and Music», 5/8, 1976, pp. 254-257: 257 nota 22.

[53] Ludwig Finscher, *Corelli und die 'Corellisierenden' Sonaten Telemanns*, in *Nuovi studi corelliani*, pp. 75-97. L'opera fu ripubblicata un paio d'anni dopo con il titolo di *VI Sonates en trio Les Corellizantes pour les violons, flutes et basse, par M.r Telemann maître de chapelle et directeur de la musique à Hambourg*, Paris, Le Clerc, 1737.

settecentesca, restano i ritratti dei due musicisti, che una grande appassionata di musica, Sofia Carlotta elettrice di Brandeburgo e poi regina di Prussia, volle conservare nella sua residenza prediletta, pur non avendoli mai conosciuti di persona. In queste sale, in cui dovette trascorrere piacevoli momenti di ozio nel dilettarsi con le Muse, la sovrana poté forse ascoltare qualche saggio di un'opera ancor oggi considerata pietra angolare della musica violinistica: le *Sonate a violino e violone o cimbalo* opera V (1700) di Corelli, che il compositore le aveva voluto dedicare, pubblicandola in una raffinata edizione incisa su lastre di rame.